

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Unsagbar gesungen. Zeitgenössische Lux aeterna-Vertonungen
als hermeneutische Zugänge zu Negativer Theologie und
Eschatologie

verfasst von | submitted by

Bettina Graf BA BEd MA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 199 506 518 02

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Unterrichtsfach
Deutsch Unterrichtsfach Katholische Religion

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Jan-Heiner Tück

Mitbetreut von | Co-Supervisor:

Dipl.-Mus. Dipl.-Theol. Dr. Dorothee Bauer

Inhalt

Abbildungsverzeichnis	5
1 Einleitung	7
2 Kontexte	15
2.1 <i>Lux aeterna</i> : Worte über das unsagbare Licht der Ewigkeit	15
2.2 Negative Theologie und a cappella-Musik: Annäherungen über das Wort.....	19
2.2.1 Negative Theologie im Diskurs.....	19
2.2.2 Negative Theologie: Wenn Sprache auf Musik trifft	27
2.3 Eschatologie und Vokalmusik: Annäherungen über Dimensionen der Zeit	29
2.3.1 Eschatologie im Diskurs.....	29
2.3.2 Eschatologie und Musik: Zugänge zu einer Verklanglichung der Ewigkeit	36
3 <i>Lux aeterna</i> -Vertonungen a cappella.....	39
3.1 Ausgangspunkt: György Ligeti (1966).....	39
3.1.1 Entstehungskontext.....	39
3.1.2 Negative Theologie: Worte, die (keine) Worte <i>mehr</i> sind	42
3.1.3 Eschatologie: Unendlich zeitlose Zeit	53
3.2 Aktuelle Zugänge: Vertonungen des 21. Jahrhunderts.....	63
3.2.1 Franz M. Herzog (2006)	63
3.2.1.1 Entstehungskontext.....	63
3.2.1.2 Negative Theologie: (Un-) Fassbarer Wortklang	64
3.2.1.3 Eschatologie: Zeit, die Zeiten verbindet.....	71
3.2.2 Johann Simon Kreuzpointner (2022).....	79
3.2.2.1 Entstehungskontext.....	79
3.2.2.2 Negative Theologie: Unfassbare Klarheit der Sprache	80
3.2.2.3 Eschatologie: Trost in der Zeit	85
3.2.3 Ausblick: Weitere Vertonungen des 21. Jahrhunderts	93
4 Fazit.....	101
5 Quellenverzeichnis	105
5.1 Primärquellen	105
5.2 Sekundärliteratur	106
5.3 Onlinequellen	115
6 Anhang: <i>Lux aeterna</i> von Johann Simon Kreuzpointner (2022).....	117
Abstract	121

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: György Ligeti, *Lux aeterna* (T. 1–2), © Litolff / Peters EP 5934.

Abbildung 2: György Ligeti, *Lux aeterna* (T. 75–77, Ausschnitt), © Litolff / Peters EP 5934.

Abbildung 3: György Ligeti, *Lux aeterna* (T. 61), © Litolff / Peters EP 5934.

Abbildung 4: György Ligeti, *Lux aeterna* (T. 90–93), © Litolff / Peters EP 5934.

Abbildung 5: Franz M. Herzog, *Lux aeterna* (T 5–6), © Helbling, mit freundlicher Genehmigung.

Abbildung 6: Franz M. Herzog, *Lux aeterna* (T 38–40), © Helbling, mit freundlicher Genehmigung.

Abbildung 7: Franz M. Herzog, *Lux aeterna* (T 28–29), © Helbling, mit freundlicher Genehmigung.

Abbildung 8: Franz M. Herzog, *Lux aeterna* (T 62–64), © Helbling, mit freundlicher Genehmigung.

Abbildung 9: Johann Simon Kreuzpointner, *Lux aeterna* (Skizzenblatt), © Ders.

Abbildung 10: Johann Simon Kreuzpointner, *Lux aeterna* (Reinschrift, Ausschnitt A), © Ders.

Abbildung 11: Johann Simon Kreuzpointner, *Lux aeterna* (Reinschrift, Ausschnitt B), © Ders.

Abbildung 12: Johann Simon Kreuzpointner, *Lux aeterna* (Reinschrift, Ausschnitt C), © Ders.

Abbildung 13: Johann Simon Kreuzpointner, *Lux aeterna* (Reinschrift, Ausschnitt D), © Ders.

Abbildung 14: Johann Simon Kreuzpointner, *Lux aeterna* (Reinschrift, Ausschnitt E), © Ders.

Abbildung 15: Johann Simon Kreuzpointner, *Lux aeterna* (Reinschrift, Ausschnitt F), © Ders.

Abbildung 16: Johann Simon Kreuzpointner, *Lux aeterna*, (Reinschrift, Ausschnitt G), © Ders.

Abbildung 17: Martin Neumann, *Lux aeterna* (T. 55–58), © Choral Public Domain Library.

1 Einleitung

Das Ende des irdischen Lebens bzw. die Frage, was danach folgt und wie wir Menschen mit dieser Gesamtsituation umgehen sollen, ist ein zentraler Themenkomplex der Religionen, so auch des Christentums. Texte, Riten und künstlerische Auseinandersetzungen – nicht zuletzt mittels Musik – können helfen, sich dem Tod reflexiv zu nähern. Erkennbar wird dies beispielsweise am *Lux aeterna*, dem Text des Communio-Gesangs der römisch-katholischen Totenmesse:¹ Jene Worte werden seit Jahrhunderten vertont und spiegeln daher die Sichtweisen und Zugänge der Christ*innen zu den Themen Tod und Ewigkeit im Laufe der Zeit wider.² Während das *Lux aeterna* musikhistorisch betrachtet zumeist im Kontext vollständiger *Requiem*-Kompositionen steht, fällt auf, dass es ab Mitte der 1960er-Jahre zunehmend in Form von eigenständigen Vertonungen, vielfach für a cappella-Besetzungen, greifbar wird. Den Auftakt macht hierbei György Ligeti mit seinem 1966 komponierten *Lux aeterna*. Dieses Werk fällt ob des gerade beendeten Zweiten Vatikanischen Konzils in eine theologische wie auch musikalische Umbruchszeit: Mitte der 1960er-Jahre kann eine nicht zuletzt die Chorliteratur betreffende „Neubestimmung des Geistlichen in der Musik des 20. Jahrhunderts“³ verortet werden.⁴

Ligeti's *Lux aeterna* wird in der Forschung wiederholt mit Aspekten der Negativen Theologie,⁵ nicht aber mit qua der eigentlichen Verortung des Textes in der Totenmesse naheliegenden Blickwinkeln der Eschatologie – theologisch traditionell als Lehre der letzten Dinge bezeichnet – in Verbindung gebracht. Ausgehend von diesem Forschungsstand und dem Befund, dass die Worte des *Lux aeterna* von einigen Komponist*innen im 21. Jahrhundert mittels eigenständiger a cappella-Vertonungen zum Klingen gebracht werden, befasst sich vorliegende

¹ *Graduale Triplex seu Graduale Romanum Pauli PP. VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum neumis Laudunensibus (Cod. 239) et Sangallensibus (Codicum Sangallensis 359 et Einsidlensis 121) nunc auctum*, Solesmes: o. V. 1998 [*Graduale Triplex* 1998], S. 676.

² Paul-Gerhard Nohl: *Lateinische Kirchenmusiktexte. Geschichte – Übersetzung – Kommentar*, Kassel: Bärenreiter 2006 [Nohl 2006], S. 82.

³ Tobias Hermanutz: *Avantgardistische Chormusik als komponierte Negative Theologie. György Ligeti: Lux aeterna. Dieter Schnebel: AMN. Helmut Lachenmann: Consolation II. Heinz Holliger: Psalm*, Marburg: Tectum 2015 [Hermanutz 2015], S. 4–5.

⁴ Nähere Ausführungen und Erläuterungen dazu bieten u.a. Clytus Gottwald (Ders.: „Religion und Neue Musik – eine Mesalliance?“, in: Müller, Wolfgang W. (Hrsg.), *Musikalische und theologische Etüde. Zum Verhältnis von Musik und Theologie*, Zürich: Theologischer Verlag 2012 (Schriften Ökumenisches Institut Luzern 9), S. 127–149 [Gottwald 2012]) und Katrin Beck (Dies.: *Neue Musik im kirchlichen Raum der 1960er-Jahre. Clytus Gottwald und die Folgen*, Neumünster: von Bockel 2016 [Beck 2016]). Hans-Günther Bauer fokussiert sich hierbei auf den „Standort der Requiem-Kompositionen in Neuer Musik“ (Ders.: *Requiem-Kompositionen in Neuer Musik. Vergleichende Untersuchungen zum Verhältnis von Sprache der Liturgie und Musik*, Dissertation Eberhard-Karls-Universität Tübingen 1984 [Bauer 1984], S. 6–17).

⁵ Meinrad Walter: „Neue Musik und Negative Theologie. György Ligeti: *Lux aeterna* (1966)“, in: Korsch, Dietrich / Röhrig, Klaus / Herten, Joachim (Hrsg.), *Das Universum im Ohr. Variationen zu einer theologischen Musikästhetik*, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2011, S. 227–238 [Walter 2011]. Ders.: „*Lux aeterna* von György Ligeti. Komponierte Gebete (8)“, in: *Musica Sacra* 2 (2022), S. 82–84 [Walter 2022]. Hermanutz 2015, S. 165–180.

Masterarbeit mit dem Thema *Zeitgenössische ‚Lux aeterna‘-Vertonungen als hermeneutische Zugänge zu Negativer Theologie und Eschatologie*. Hierbei steht die Frage im Zentrum, inwieweit solche Kompositionen die Perspektiven auf die letztgenannten, theologisch grundlegenden Deutungshorizonte vertiefen bzw. erweitern können. Ziel dieses Vorhabens ist es, mittels einer Zusammenschau von (liturgischem) Text, Musik und Theologie aufzuzeigen, wie die Vertonung des *Lux aeterna* dabei helfen kann, neue Zugänge zur theologischen Auseinandersetzung mit Tod und Ewigkeit über etwaige sprachliche Grenzen hinaus zu schaffen. Dies soll zugleich einen Beitrag zum sich aktuell immer weiter entfaltenden und mit den Wechselwirkungen von Theologie und Musik befassenden „Gegenstand[es] einer Theologie der Musik [im] Gefüge von Musik, Religion und Glaube“⁶ leisten, da in der Forschung spätestens seit Anfang der 2000er-Jahre eine mögliche „Gleichzeitigkeit von musikalischer und theologischer Aussage“⁷ im Raum steht.⁸ In diesem interdisziplinären Forschungsfeld wird „[d]ie Aufgabe einer Theologie der Musik [darin gesehen], den Interferenzen zwischen den Klangwelten der Musik und den Sinnwelten des Glaubens nachzulauschen, in der Hoffnung, dass beide, Musik und Glaube, dadurch bereichert werden, und sei es durch gegenseitige Kritik.“⁹

Auf welche Weise sich die fürbittenden Worte des *Lux aeterna* für Verstorbene konkret erfüllen, entzieht sich jeglichen menschlichen Kategorien. Christ*innen können darüber lediglich umschreibende Aussagen formulieren, welche sich diesem Wirken Gottes annähern, es jedoch nicht im Kern – also Gott *in der allumfassenden Substanz* betreffend – erfassen. Mit diesem Phänomen der „Unsichtbarkeit, Nichterkennbarkeit und Unsagbarkeit Gottes“¹⁰ setzt sich Negative Theologie auseinander.¹¹ Eine solche Art des theologischen Denkens und Sprechens ist für die Theologie nicht zuletzt deshalb von Wichtigkeit, da sie „die spezifische Differenz von

⁶ Helmut Hopping: „Die Macht der Musik. Zur Frage ihrer metaphysischen und theologischen Dimension“, in: Ders. / Wahle, Stephan / Walter, Meinrad (Hrsg.), *Gottes Klänge. Religion und Sprache in der Musik*, Freiburg im Breisgau: Herder 2021, S. 13–34 [Hopping 2021], S. 14.

⁷ Dietmar Hofmann: *Verkündigung des christlichen Glaubens durch geistliche Musik: dargestellt an der Totenliturgie*, Münster: Lit 2004 (Ästhetik – Theologie – Liturgik 23) [Hofmann 2004], S. 24.

⁸ Ebd.

⁹ Christoph Schwöbel: „Glaube und Musik. Gedanken zu einer Theologie der Musik“, in: Gassmann, Michael (Hrsg.), *Der eine Gott und die Vielfalt der Klänge. Sakrale Musik in den drei monotheistischen Religionen. Vorträge des Symposiums im Rahmen des Musikfeststuttgart 2012*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2013 (Schriftenreihe Internationale Bachakademie Stuttgart 18), S. 187–214 [Schwöbel 2013], S. 211.

¹⁰ Ralf Stolina: *Niemand hat Gott je gesehen. Traktat über negative Theologie*, Berlin / New York: Walter de Gruyter 2000 (Theologische Bibliothek Töpelmann 108) [Stolina 2000], S. 24.

¹¹ Ebd., S. 23–24.

Gott und allem Geschöpflichen“¹² – also Gottes Transzendenz¹³ – zu wahren verspricht. In welcher Textgestalt nun die Worte des *Lux aeterna* vertont und welche musikalischen Mittel zur Textausdeutung eingesetzt werden, gilt es mithilfe negativtheologischer Perspektiven über das gleichnamige Werk von György Ligeti hinaus zu untersuchen. Ein weiterer zentraler Deutungshorizont christlicher Theologie, jener der Eschatologie, steht eng mit dem Themenkomplex Tod und Sterben in Verbindung: Die Worte des *Lux aeterna* brauchen diese „Lehre von den letzten Dingen“¹⁴, welche zugleich die „Lehre von allen möglichen Zukunfts- und Jenseitsvorstellungen“¹⁵ ist,¹⁶ als eine Art hermeneutischen Schlüssel, um christliche Hoffnungsdimensionen rund um das Thema Tod und Auferstehung zugänglich zu machen. Mögliche Interferenzen zwischen *Lux aeterna*-Vertonungen und Eschatologie wurden seitens der Forschung bis dato nicht untersucht, obwohl dies durch das Zweite Vatikanische Konzil und dessen hoffnungsvolle Sicht auf „den österlichen Sinn des christlichen Todes“¹⁷ theologisch naheliegend und fruchtbringend erscheint. Absolute Aussagen zu solch klingenden Hoffnungszugängen sind eschatologisch ebenso nicht möglich, wodurch es sich hierbei – ähnlich zur Negativen Theologie – wiederum um ein „Sprechen [...] über das Unaussprechliche“¹⁸ handelt. Negative Theologie und Eschatologie scheinen somit einander ergänzende theologische Deutungshorizonte für Vertonungen des *Lux aeterna*.

Der Forschungsstand zum hier behandelten Themenkomplex sieht wie folgt aus: György Ligetis *Lux aeterna* wird seit 2011 aus primär musikwissenschaftlicher Perspektive von Meinrad Walter¹⁹ und Tobias Hermanutz²⁰ wiederholt mit Negativer Theologie in Verbindung gebracht. Bislang wurden offenbar keine derartigen Untersuchungen zu weiteren *Lux aeterna*-Vertonungen vorgenommen. Beide deuten mit Überlegungen zur zeitlichen Gestaltung des Werks auch eschatologische Fragestellungen an, bleiben aber durchwegs im Spektrum der Negativen

¹² Magnus Striet: „Grenzen des Nicht-Sprechens. Annäherungen an die negative Gottesrede“, in: Halbmayer, Alois / Hoff, Gregor Maria (Hrsg.), *Negative Theologie heute? Zum aktuellen Stellenwert einer umstrittenen Tradition*, Freiburg im Breisgau: Herder 2008 (Quaestiones Disputatae 226), S. 20–33 [Striet 2008], S. 22.

¹³ Josef Hochstaffl: Art. „Negative Theologie“, in: Kasper, Walter (Hrsg.), *Lexikon für Theologie und Kirche. Siebter Band. Maximilian bis Pazzi*, Freiburg im Breisgau u.a.: Herder 1998, Sp. 723–725 [Hochstaffl 1998], Sp. 723.

¹⁴ Markus Mühling: *Grundinformation Eschatologie. Systematische Theologie aus der Perspektive der Hoffnung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2022 [Mühling 2022], S. 17.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ „Die Konstitution über die heilige Liturgie ‚Sacrosanctum Concilium‘“, in: Rahner, Karl / Vorgrimler, Herbert (Hrsg.), *Kleines Konzilskompendium. Sämtliche Texte des Zweiten Vatikanischen Konzils. Allgemeine Einleitung – 16 spezielle Einführungen – ausführliches Sachregister*, Freiburg im Breisgau: Herder 2008, S. 51–90 [Sacrosanctum Concilium, nachfolgend (SC) im Fließtext], SC 81.

¹⁸ Maria Judith Krahe: *Von der Wesensart Negativer Theologie. Ein Beitrag zur Erhellung ihrer Struktur*, Dissertation Ludwig-Maximilians-Universität München 1976 [Krahe 1976], S. 19.

¹⁹ Walter 2011. Walter 2022, S. 83–84.

²⁰ Hermanutz 2015, u.a. S. 165–180.

Theologie.²¹ Wissenschaftlich wesentlich weiter entfaltet sind grundlegende Überlegungen zu Wechselwirkungen zwischen Musik und Theologie.²²

In der vorliegenden Masterarbeit werden ausschließlich jene zeitgenössischen *Lux aeterna*-Vertonungen behandelt, welche selbstständige a cappella-Werke (also „mehrstimmige [...] Chorstück[e] ohne Instrumentalbegleitung“²³) sind und nicht im Kontext einer vollständigen *Requiem*-Komposition stehen. Der lateinische Text muss erkennbar die Worte des *Lux aeterna* beinhalten. Die Festlegung dieser Auswahlkriterien ist theologisch begründet: Liturgischer Chorgesang wurde ursprünglich a cappella – also rein vokal – praktiziert²⁴ und ist damit die eigentliche Art, liturgische Texte zum Klingen zu bringen. Zudem hält die Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils fest, dass liturgische Handlungen am vornehmsten seien, „wenn der Gottesdienst feierlich mit Gesang gehalten wird“ (SC 113). Die lateinischen Worte des *Lux aeterna* verorten die Kompositionen eindeutig im Christentum bzw. der christlichen Liturgie. Außerdem mussten die Notentexte erwerbbar bzw. auf andere Weise zugänglich sein. Mit Ausnahme der Vertonung von György Ligeti, welche den Ausgangspunkt der Untersuchungen bildet und aus dem Jahr 1966 stammt, sind alle hier behandelten Kompositionen ins

²¹ Walter 2011, S. 235–236. Hermanutz 2015, u.a. S. 165–180. Walter 2022, S. 84.

²² Bereits 1967 legt Oskar Söhngen eine neutestamentlich orientierte *Theologie der Musik* vor (Ders.: *Theologie der Musik*, Kassel: Johannes Stauda 1967 [Söhngen 1967]). Weitere monografische Orientierungen im 20. Jahrhundert bieten Winfried Kurzschinkel, der 1971 (theologie-)historisch fundiert nach der Rolle der Musik im gegenwärtigen christlichen Leben fragt (Ders.: *Die theologische Bestimmung der Musik. Neuere Beiträge zur Deutung und Wertung des Musizierens im christlichen Leben*, Trier: Paulinus 1971 [Kurzschinkel 1971]) sowie Philipp Harnoncourt, welcher 1974 auf die Bedeutung des Gesang in liturgischen Kontexten fokussiert (Ders.: *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie. Studien zum liturgischen Heiligenkalender und zum Gesang im Gottesdienst unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebiets*, Freiburg im Breisgau: Herder 1974 [Untersuchungen zur Praktischen Theologie 3] [Harnoncourt 1974]). Im neuen Jahrtausend arbeitet Jeremy S. Begbie heraus, wie Musik die Theologie bereichern kann und blickt dabei auch auf nicht-liturgische Kompositionen (Ders.: *Theology, Music and Time*, Cambridge: Cambridge University Press 2000 [Begbie 2000]). Er regt dazu an, die Fragerichtung in der Auseinandersetzung von Theologie und Musik neu zu denken: „Instead of asking; what can theology do for music?, [he] asks: what can music do for theology?“ (Ebd., I). Die sich in den nun folgenden Jahren offenbar intensivierende Auseinandersetzung mit den Wechselwirkungen zwischen Musik und Theologie äußert sich in etlichen Sammelbänden: 2012 fasst Wolfgang W. Müller verschiedenste Zugänge dazu zusammen (Ders. (Hrsg.): *Musikalische und theologische Etüde. Zum Verhältnis von Musik und Theologie*, Zürich: Theologischer Verlag 2012 [Schriften Ökumenisches Institut Luzern 9] [Müller 2012]). Im Folgejahr versammelt Michael Gassmann diesbezügliche Überlegungen aus den abrahamitischen Religionen (Ders. (Hrsg.): *Der eine Gott und die Vielfalt der Klänge. Sakrale Musik in den drei monotheistischen Religionen. Vorträge des Symposiums im Rahmen des Musikfeststuttgart 2012*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2013 [Schriftenreihe Internationale Bachakademie Stuttgart 18] [Gassmann 2013]). Einen aktuellen Zugang bieten Helmut Hoving, Stephan Wahle und Meinrad Walter mit einer Publikation zu den Verbindungslinien von Religion, Sprache und Musik (Ders., Ders., Ders. (Hrsg.): *GottesKlänge. Religion und Sprache in der Musik*, Freiburg im Breisgau: Herder 2021 [Hoving / Wahle / Walter 2021]). Mit möglichen Zusammenhängen zwischen Theologie und Neuer Musik beschäftigt sich Ute Baierlein, welche verstärkt auf Hörerfahrungen fokussiert (Ders.: *Theologische Zugänge zu Neuer Musik. Ankommen im Unbekannten*, Hamburg: Kovac 2005 [THEOS – Studienreihe Theologische Forschungsergebnisse 66] [Baierlein 2005]).

²³ Elisabeth Th. Hilscher: Art. „a cappella“, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, <<https://dx.doi.org/10.1553/0x0001f798>> [Hilscher, „a cappella“], letzter Zugriff: 29.07.2023.

²⁴ Ulrich Michels: *dtv-Atlas Musik. Band 1. Systematischer Teil. Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance*, München / Kassel u.a.: Deutscher Taschenbuch Verlag / Bärenreiter 2013 [Michels 2013], S. 185.

21. Jahrhundert zu datieren. Dieses zeitliche Kriterium ergab sich im Zuge des Rechercheprozesses durch zwei Umstände: Erstens mussten die Werke auf jeden Fall nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil entstanden sein, um dessen theologische Neuorientierung rund um die Sichtweisen auf das liturgische Fürbittgebet für Verstorbene (SC 81) reflektieren zu können, zweitens konnten keine eigenständigen a cappella-Vertonungen des *Lux aeterna* vor dem Jahr 2000 gefunden werden. Zugleich sind mit Ausnahme von György Ligeti alle Komponist*innen Zeitgenoss*innen, daher wurde der Terminus *zeitgenössisch*²⁵ zur Charakterisierung der Vertonungen gewählt. Im Fokus der Auseinandersetzung stehen bedingt durch die Quellenlage neben der Komposition von György Ligeti jene von Franz M. Herzog aus dem Jahr 2012 und Johann Simon Kreuzpointner aus dem Jahr 2022.

Das interdisziplinäre Wissenschaftsgebiet von Theologie und Musikwissenschaft verfügt bis dato noch nicht über ein eigenständiges Methodenrepertoire. Aus diesem Grund werden in vorliegender Masterarbeit vier Methoden aus beiden Disziplinen herangezogen: Erstens bilden musikalische Analysen der Kompositionen die Basis, um das behandelte musikalische Material sowie die Art der Vertonung des Textes für theologische Deutungen zugänglich zu machen. Letztere basieren auf entsprechender Fachliteratur, welche zweitens in Form von Literaturarbeit theologische Kontexte eröffnet und so als Ausgangspunkt für eben genannte Betrachtungen der musikalischen Primärquellen dient. Musikalische und theologische Zugänge werden drittens mittels entsprechender Strukturanalogien – die Analogie als erkenntnisfördernde Methode wurde u.a. von theologischer Seite durch Karl Rahner eingebracht²⁶ – qua Parallelsetzungen von theologischen und musikalischen Kategorien aufeinander bezogen. Um die derart gewonnenen Erkenntnisse zu vertiefen bzw. abzusichern, fließen viertens verfügbare Sichtweisen der Komponisten auf ihre Werke in Form von eigenen Texten bzw. Antworten eines von der Verfasserin zusammengestellten Fragebogens ein. Diese Methodenwahl soll einen weiteren Anstoß zur Entwicklung eines eigenen theologisch-musikwissenschaftlichen Methodenkatalogs geben.

²⁵ Unter dem Terminus *zeitgenössische Musik* werden inzwischen auch jene Werke verstanden, „bei de[nen] Komponist:innen in der jeweils jüngsten Zeit versuchen, neue, eigene Wege zu gehen, neue musikalische Mittel für zeitgemäße künstlerische Ausdrucksformen [...] zu finden.“ (Deutscher Musikrat: „Was ist zeitgenössische Musik?“, in: *Podium Gegenwart Deutscher Musikrat. Infos. Basisinfos*, < <https://www.podium-gegenwart.de/infos/basisinfos/was-ist-zeitgenoessische-musik> > [Deutscher Musikrat, „Was ist zeitgenössische Musik?“], letzter Zugriff: 29.07.2023). Letztlich handelt es sich hierbei um einen Begriff, der „[u]ndefinierbar und überaus vielfältig“ (ebd.) sei und damit ob des Verborgenbleibens des Benannten (Stolina 2000, S. 180) in negativtheologische Denkhorizonte hineinragt.

²⁶ Karl Rahner: „Eschatologie. Theologische Prinzipien der Hermeneutik eschatologischer Aussagen“, in: Vorgrimler, Herbert (Hrsg.), *Karl Rahner. Sämtliche Werke. Band 12. Menschsein und Menschwerdung. Studien zur Grundlegung der Dogmatik, zur Christologie, Theologischen Anthropologie und Eschatologie*, Freiburg im Breisgau: Herder 2005, S. 489–510 [Rahner 2005], S. 509.

Nicht berücksichtigt werden Aspekte der Interpretation, da diese über die Analyse des Notentexts²⁷ hinausgehen.

Die Masterarbeit ist wie folgt aufgebaut: Vor den eigentlichen theologisch-musikalischen Ausführungen zu den *Lux aeterna*-Vertonungen gilt es, die für deren Verständnis nötigen theologischen Kontexte zu eröffnen. Zunächst werden die Worte des *Lux aeterna* dahingehend beleuchtet, wie sie entstanden sind, inwieweit sich die theologische Sicht auf deren Inhalte v.a. durch das Zweite Vatikanische Konzil verändert hat und welche Bedeutung sie gegenwärtig für den theologischen Diskurs haben können. Anschließend gilt es, Grundlagen der Negativen Theologie nachzuzeichnen, deren Relevanz für gegenwärtige Diskurse aufzuzeigen und Wechselwirkungen mit Chormusik über das Wort als gemeinsame Grundlage zu untersuchen. Danach folgt eine Einführung in die Bedeutung der Eschatologie, in damit verbundene Zugänge zu den theologischen Dimensionen von Zeit und Ewigkeit sowie deren Querverbindungen zu Aspekten der in der Zeit erklingenden (Vokal-) Musik. Auf Basis dieser theologisch orientierten Grundlagen wird dann konkret auf ausgewählte a cappella-Vertonungen des *Lux aeterna* eingegangen: Den Ausgangspunkt bildet hierbei György Ligetis Komposition (1966), gefolgt von jener von Franz M. Herzog (2012) und Johann Simon Kreuzpointner (2022). Es wird jeweils zunächst der Entstehungskontext dargelegt, denn

Kontextualisierung war und ist ein notwendiger [...] Zugang zu Werken und Komponisten, denn diese stehen nicht in einem geschichtslosen Raum, sondern sind geschichtliche Erscheinungen, die aus einem gewissen Umfeld mit gewissen Kontexten stammen und die gegebenenfalls in ein neues Umfeld verweisen, neue Kontexte erschließen und somit Zukunft in sich tragen.²⁸

Kontexte musikalischer Werke können aufgrund ihrer Fülle an Informationen demnach nicht nur aus musikalischer, sondern auch aus theologischer Perspektive aufschlussreich sein. Hierbei werden, wie bereits erwähnt, die verbalisierten Sichtweisen der Komponisten – im Bewusstsein, dass es sich hierbei um eine Perspektive unter vielen handelt²⁹ – einbezogen. In weiterer Folge gilt es pro Werk, hermeneutische Zugänge zu Negativer Theologie anhand sprachlicher Aspekte sowie zu Eschatologie durch die Art der Zeitgestaltung in der und durch die jeweilige Vertonung zu untersuchen. Abschließend wird ein theologischer Ausblick auf weitere im

²⁷ Im Anhang (Kapitel 6) findet sich der Notentext des *Lux aeterna* von Johann Simon Kreuzpointner aus dem Jahr 2022, da dieses Werk bis dato – im Gegensatz zu den weiteren in vorliegender Arbeit behandelten Vertonungen – nicht veröffentlicht wurde.

²⁸ Hermanutz 2015, S. 9.

²⁹ Reinhold Brinkmann: „Der Autor als sein Exeget. Fragen an Werk und Ästhetik Helmut Lachenmanns“, in: Hiekel, Jörn Peter / Mauser, Siegfried (Hrsg.), *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, Saarbrücken: Pfau 2005, S. 116–127 [Brinkmann 2005], S. 124.

21. Jahrhundert entstandene a cappella-Vertonungen des *Lux aeterna* – hinsichtlich ihrer Veröffentlichung chronologisch und ohne Anspruch auf Vollständigkeit – gegeben. Im Fazit gilt es, die wesentlichen Erkenntnisse zusammenzufassen und offen gebliebene bzw. weiterführende Forschungszugänge darzulegen.

2 Kontexte

2.1 *Lux aeterna*: Worte über das unsagbare Licht der Ewigkeit

Der Terminus *Lux aeterna* bezeichnet den Text des Gesangs zur Communio der Totenmesse,³⁰ welche v.a. in musikalischen Kontexten meist *Requiem* – seltener *Missa pro defunctis* – genannt wird.³¹ Das lateinische „LUX aeterna * luceat eis, Dómine, cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es“³² übersetzt Paul-Gerhard Nohl mit den deutschen Worten „Das ewige Licht leuchte ihnen, Herr: mit den Heiligen dein in Ewigkeit, denn gütig bist du.“³³ Dieser nach seinen Anfangsworten benannte Gesang ist eine Antiphon,³⁴ also ein Gesang, der eine liturgische Handlung begleitet und bis zu deren Abschluss – unterbrochen durch einen oder mehrere Verse – „so oft wiederholt [wird], bis die betreffende Handlung [in diesem Fall die Kommunionsspendung, Anm. B. G.] abgeschlossen ist.“³⁵

Das *Lux aeterna* kann als Fürbittgebet der Hinterbliebenen, in welchem diese u.a. um das ewige Licht und die ewige Ruhe für die Verstorbenen bitten, verstanden werden. Da sich die thematischen Schwerpunkte der Totenmesse mit „Totengedenken, Fürbitte und Opferdarbringung für die Verstorbenen“³⁶ bestimmen lassen,³⁷ fasst diese Antiphon die Kerngedanken des *Requiem* zusammen. Ab dem 10. Jahrhundert war der Begräbnisgottesdienst „fast ausschließlich von der Fürbitte für den Verstorbenen bestimmt“³⁸, wobei diese in erster Linie „als Gebet des Priesters um Lösung des Verstorbenen von den Sündenstrafen und somit als Bußritus“³⁹ verstanden wurde.⁴⁰ Die Neuorientierung durch das Zweite Vatikanische Konzil hin zum österlichen Charakter der Totenmesse (SC 81) bewirkte, dass nicht zuletzt das *Lux aeterna* als Fürbitte nun im Horizont einer „Anrufung der Barmherzigkeit Gottes“⁴¹, der „Hoffnung auf die

³⁰ Nohl 2006, S. 122.

³¹ Ebd., S. 75.

³² *Graduale Triplex* 1998, S. 676.

³³ Nohl 2006, S. 122.

³⁴ Hofmann 2004, S. 134. Siehe auch *Graduale Triplex* 1998, S. 676.

³⁵ Christian Dostal: „Der Gregorianische Choral“, in: Mailänder, Richard / Martini, Britta (Hrsg.), *Basiswissen Kirchenmusik I. Theologie – Liturgiegesang*, Stuttgart: Carus 2010, S. 67–92 [Dostal 2010], S. 79.

³⁶ Nohl 2006, S. 78.

³⁷ Ebd.

³⁸ Reiner Kaczynski: „Die Sterbe- und Begräbnisliturgie“, in: Kleinheyer, Bruno / Severus, Emmanuel v. / Ders. (Hrsg.), *Gottesdienst der Kirche. Sakramentliche Feiern II*, Regensburg: Friedrich Pustet 1984 (Handbuch der Liturgiewissenschaft 8), S. 191–232 [Kaczynski 1984], S. 216.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Peter Planyavsky: *Katholische Kirchenmusik. Praxis und liturgische Hintergründe*, Innsbruck: Tyrolia 2010 [Planyavsky 2010], S. 156.

Auferstehung“⁴² sowie der Zuversicht, dass „die Seele des Verstorbenen [...] bei Gott sein [wird]“⁴³, steht.⁴⁴

In frühchristlicher Zeit dürfte es den Überlieferungen zufolge für Begräbnisse „noch keine festen liturgischen Ordnungen gegeben haben“⁴⁵. Der älteste bis dato bekannte Text der Totenmesse ist „der Introitus ‚Requiem aeternam‘ aus dem 5. Jahrhundert“⁴⁶. Die weiteren liturgischen Gesänge lassen sich „erst ab dem 10. Jahrhundert nachweisen.“⁴⁷ Seit 998 wird die katholische Totenmesse zu Allerseelen, bei Begräbnissen und anderen Trauerfeiern gesungen.⁴⁸ Es ist davon auszugehen, dass das *Lux aeterna* zunächst weiterhin im Gregorianischen Choral rezipiert wurde, denn das älteste, ca. 1493 in kompositorisch vertonter Form überlieferte *Requiem* – jenes von Johannes Ockeghem – beinhaltet ausschließlich „fünf Teile[:] Introitus – Kyrie – Graduale (Si ambulem) – Tractus (Sicut cervus) – Offertorium.“⁴⁹ Bis zum Konzil von Trient war der Textaufbau der Totenmesse flexibel. Erst 1570 legte Papst Pius V. im von ihm überprüften Missale den Text endgültig fest.⁵⁰ Zwar sind die ältesten „Handschriften des Gregorianischen Chorals [wie bereits erwähnt] aus dem 10. Jahrhundert [überliefert]“⁵¹, allerdings darf angenommen werden, „dass der Kernbestand des gregorianischen Propriums in der Mitte des 9. Jahrhunderts wesentlich fixiert war und mündlich tradiert werden konnte.“⁵² Text und Melodieverlauf des *Lux aeterna* dürften also älter sein als deren schriftliche Überlieferung.

Das *Lux aeterna* ist der letzte Teil des Proprium missae der Totenmesse und spannt mit einem inhaltlichen Rückgriff „auf die Motivik vom ‚ewigen Licht‘ des eröffnenden Introitus“⁵³ einen Bogen zum Beginn der *Missa pro defunctis*. Dieser Zusammenhang äußert sich meist in einem wörtlichen Zitat, denn die Anfangsworte des Introitus („Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis“⁵⁴) sind ein Vers der Communio-Antiphon.⁵⁵ Schon in frühchristlicher

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Nohl 2006, S. 77.

⁴⁶ Ebd., S. 76.

⁴⁷ Ebd., S. 78.

⁴⁸ Ebd., S. 75.

⁴⁹ Ebd., S. 82.

⁵⁰ Ebd., S. 78.

⁵¹ Godehard Joppich: „Ein Beitrag zum Verhältnis Text und Ton im Gregorianischen Choral“, in: *Cantate canticum novum. Gesammelte Studien anlässlich des 80. Geburtstages von Godehard Joppich*, Münsterschwarzach: Vier Türme 2013, S. 163–192 [Joppich 2013], S. 163.

⁵² Stefan Klöckner: *Handbuch Gregorianik. Einführung in Geschichte, Theorie und Praxis des Gregorianischen Chorals*, Regensburg: ConBrio 2010 [Klöckner 2010], S. 62–63.

⁵³ Hofmann 2004, S. 134.

⁵⁴ Nohl 2006, S. 100.

⁵⁵ *Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch. Ausgabe für die (Erz-)Diözesen Österreichs*, Stuttgart / Wien: Katholisches Bibelwerk / Wiener Dom-Verlag 2013 [Gotteslob 2013], Nr. 514.

Zeit galt „die Beerdigung [einerseits] als ein Liebesdienst gegenüber einem verstorbenen Gemeindemitglied“⁵⁶, wodurch sich der fürbittende Charakter des *Lux aeterna* erklären lässt. Andererseits besteht seit jeher Respekt vor der toten leiblichen Hülle des Verstorbenen, da aus biblischer Sicht der „Leib ein Tempel des Heiligen Geistes ist“ (1 Kor 6,19)⁵⁷ und als Samen- bzw. Weizenkorn (vgl. 1 Kor 15,35–49) „der Neuerschaffung zum ewigen Leben gilt“⁵⁸. Dieser hoffnungsstiftende Zugang zu Sterben und Tod steht in Kontrast zur erst im 13. Jahrhundert verfestigten *Dies irae*-Sequenz,⁵⁹ in welcher „neutestamentliche Hoffnungsbilder [...] nur vage angedeutet werden“⁶⁰ und in erster Linie die Todesangst des sündigen Menschen und die Schrecken der drohenden Verurteilung im Jüngsten Gericht im Fokus stehen.⁶¹

Dietmar Hofmann sieht das Motiv des *ewigen Lichts* bereits alttestamentlich im ersten Schöpfungswort Gottes – „Es werde Licht“ (Gen 1,3) – grundgelegt.⁶² Im Neuen Testament parallelisiere Paulus diese Schöpfungstat mit der Auferstehung, indem „Gott [...] die Toten lebendig macht und das, was nicht ist, ins Dasein ruft“ (Röm 4,17).⁶³ Das ewige Licht führt also zum erst durch den Tod und die Auferstehung Jesu ermöglichten ewigen Leben, wobei letzteres im christlichen Sinne wiederum als Neuschöpfung zu verstehen sei.⁶⁴ Auferstehung und Neuschöpfung sind Begriffe, die theologisch ohne Zweifel auf Ostern verweisen. Am Zweiten Vatikanischen Konzil wurde dieser Zusammenhang in der Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* in den Fokus gerückt: „Der Ritus der Exsequien [sic] soll deutlicher den österlichen Sinn des christlichen Todes ausdrücken und besser den Voraussetzungen und Überlieferungen der einzelnen Gebiete entsprechen“ (SC 81). Dieser hoffnungsvolle Zugang zum Tod erklärt zudem, weshalb am Zweiten Vatikanischen Konzil „das *Dies irae* aus dem Formular der Totenmesse [...] gestrichen [wurde]“⁶⁵.

⁵⁶ Nohl 2006, S. 77.

⁵⁷ Diese und alle weiteren Bibelstellen, welche durch Klammern im Fließtext angegeben werden, siehe *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe*, Stuttgart: Katholisches Bibelwerk 2016/2017 [Bibel 2016/2017].

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd., S. 78.

⁶⁰ Hofmann 2004, S. 140.

⁶¹ Ebd. Inzwischen wird das *Dies irae* theologisch auch durchaus differenzierter – im Sinne von hoffnungsvoller – betrachtet: Alex Stock zeigt beispielsweise auf, dass sich im Laufe der Strophen „eine Verteidigungsrede höchst eigener Art, die die Heilige Schrift zum Repertoire argumentativer Selbstreflexion macht“ (Ders. (Hrsg.): *Lateinische Hymnen*, Berlin: Verlag der Weltreligionen 2012 [Stock 2012], S. 303), entwickelt (ebd.). Ansgar Franz sieht in der Sequenz u.a. ein Gebet der „Hinwendung zu Christus nicht erst in der Zukunft, sondern schon jetzt in der Gegenwart“ (Ders.: „*Dies irae, dies illa*“. Der Zorn, das Gericht und die Gnade“, in: *Liturgie und Kultur* 3 (2012), S. 14–28 [Franz 2012], S. 20).

⁶² Hofmann 2004, S. 134.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Nohl 2006, S. 79.

Die österlich-hoffnungsvolle Bedeutungsebene des *Lux aeterna* zeigt sich darüber hinaus im Kirchenraum, denn mit dem Terminus *ewiges Licht* wird auch die „Lampe, die z. Zeichen der eucharist. Ggw. des Herrn ununterbrochen vor dem Tabernakel brennt“⁶⁶, bezeichnet.⁶⁷ Dessen Handhabe ist kirchenrechtlich in einem eigenen Canon geregelt: „Vor dem Tabernakel, in dem die heiligste Eucharistie aufbewahrt wird, muss ununterbrochen ein besonderes Licht brennen, durch das Christi Gegenwart angezeigt und verehrt wird.“⁶⁸ Die sich dadurch ergebende christologische Perspektive verstärkt den Aspekt der Hoffnung: Jesu Gegenwart zeigt sich im ununterbrochen – also ewig – brennenden Licht (ausgenommen davon sind „die letzten Tage der Karwoche“⁶⁹), dessen Leuchten in den Worten des *Lux aeterna* von den Hinterbliebenen für die Verstorbenen erbeten wird, um diese durch das Licht in die Ewigkeit mit Christus zu geleiten. Ansgar Franz hält in diesem Sinne fest, „dass dem Licht in der Liturgie (neben aller praktischen Notwendigkeit) grundlegend eine christologische Symbolik innewohnt.“⁷⁰ Für gewöhnlich sind Kirchenbauten zudem geostet,⁷¹ sodass Christus, der von sich sagt:⁷² „Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, wird nicht in der Finsternis umhergehen, sondern wird das Licht des Lebens haben“ (Joh 8,12) den Sakralraum im metaphorischen Sinne durchfluten kann. „Das Licht der [immer wieder aufs Neue, sprich dauerhaft und damit letztlich ewig, Anm. B. G.] aufgehenden Sonne symbolisiert den im Dunkel dieser Welt erschienenen, aus der Nacht des Todes auferstandenen und am Ende der Tage wiederkommenden Christus.“⁷³ Dies wird in der Osternacht im Ruf *Lumen Christi* bekräftigt: Jesus Christus besiegt die „Mächte der Finsternis und der Sünde“⁷⁴, Christ*innen dürfen also darauf hoffen, nach dem Tod Anteil am *lux aeterna* Christi zu bekommen. Während das Licht im Apostolischen Credo nicht wörtlich vorkommt, wird es im Nizäno-Konstantinopolitanischen Glaubensbekenntnis in direkte Verbindung mit Christus gebracht: „Ich glaube an den einen Gott [...]. Und an den einen Herrn Jesus Christus, Gottes eingeborenen Sohn, aus dem Vater geboren vor aller Zeit: Gott von Gott, Licht vom

⁶⁶ Kai Gallus Sander: Art. „Ewiges Licht“, in: Kasper, Walter (Hrsg.), *Lexikon für Theologie und Kirche. Dritter Band. Dämon bis Fragmentenstreit*, Freiburg im Breisgau u.a.: Herder 1995, Sp. 1081–1082 [Sander 1995], Sp. 1081.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ *Codes des kanonischen Rechtes. Lateinisch-deutsche Ausgabe mit Sachverzeichnis*, Kvelaer: Butzon & Bercker 2018 [CIC 2018], Can. 940.

⁶⁹ Helmut Fußbroich: *Sachlexikon zur liturgischen Kirchenausstattung*, Stuttgart: Reclam 2013 [Fußbroich 2013], S. 52.

⁷⁰ Ansgar Franz: „Licht in der Liturgie“, in: *Musik und Kirche* 86 (2016), S. 154–157 [Franz 2016], S. 154.

⁷¹ Christoph Wetzel: *Der kleine Kirchenführer. Bilder, Räume und Symbole*, Augsburg: Sankt Ulrich 2009 [Wetzel 2009], S. 31.

⁷² Franz 2016, S. 156.

⁷³ Ebd., S. 154.

⁷⁴ *Gotteslob* 2013, Nr. 312.

Licht, wahrer Gott vom wahren Gott [...].“⁷⁵ Christus wird hier als Licht aus dem Licht kommend beschrieben und ist damit als das immer Leuchtende, das *Lux aeterna*, auffassbar. Dieses ist in der römisch-katholischen Theologie also ein zentrales und zugleich vielfältiges Moment.

Der Text des Communio-Gesangs der Totenmesse endet mit den lateinischen Worten *quia pius es*.⁷⁶ *Pius* wird im Kontext des *Lux aeterna* gerne mit *gütig* übersetzt,⁷⁷ birgt im Lateinischen aber eine ins Deutsche nicht übertragbare Mehrdeutigkeit und umfasst in etwa die Bedeutungsebenen der Adjektive *fromm*, *mild*, *gütig*, *zärtlich*, *lieb*, *lieb*, *rechtmäßig*, *lieb* und *traut*.⁷⁸ Diese Vielfalt an Bedeutungen „bringt [laut Nohl] zum Ausdruck, daß die ‚Treue‘ Gottes in seiner ‚Güte‘ besteht: Darin ist Gott sich selber treu, daß er sich den Menschen barmherzig zuwendet.“⁷⁹ Ein solcher Zugang eröffnet hoffnungsstiftende Perspektiven: Es besteht die Gewissheit, auch nach dem Tod auf Gottes barmherzige Güte vertrauen zu dürfen.

2.2 Negative Theologie und a cappella-Musik: Annäherungen über das Wort

2.2.1 Negative Theologie im Diskurs

Der Terminus *Negative Theologie* bezeichnet „eine bestimmte Methode des Theologisierens“⁸⁰, welche Aussagen zusammenfasst, „die Gott das ‚abspr[echen]‘, was er nicht ist, u. [...] so auf die Transzendenz Gottes [verweisen]“⁸¹. Hierfür gibt es zwei grundsätzliche Zugänge: Das Negationsmoment „hat die *Verborgenheit* Gottes in seiner Offenbarung zum Thema“⁸², wodurch das menschliche Verhältnis zu Gott als unverfügbar und nicht objektivierbar erscheint. Beim Affirmationsmoment hingegen geht es um „[d]as Sehen und Erkennen des Glaubens [und damit um] die *Zuwendung und Mitteilung Gottes* in seiner *Verborgenheit*“⁸³. Negative Theologie kann sich traditionell in drei Sprechweisen entfalten: „Bejahung (*via affirmationis*), Verneinung (*via negationis*) u. steigernde[r] Vergleich (*via eminentiae* [...]).“⁸⁴ Erst die Zusammenschau dieser

⁷⁵ Heinrich Denzinger: *Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen. Verbessert, erweitert, ins Deutsche übertragen und unter Mitarbeit von Helmut Hoping herausgegeben von Peter Hünermann*, Freiburg im Breisgau: Herder 2010 [Denzinger / Hünermann 2010], 150.

⁷⁶ Hofmann 2004, S. 134.

⁷⁷ Nohl 2006, S. 122. Hofmann 2004, S. 134.

⁷⁸ *Der kleine Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch bearbeitet von Dr. Michael Petschenig*, Wien: Hölder-Pichler-Tempsky 1971 [Stowasser 1971], S. 377.

⁷⁹ Nohl 2006, S. 122–123.

⁸⁰ Hermanutz 2015, S. 125.

⁸¹ Hochstaffl 1998, Sp. 723.

⁸² Stolina 2000, S. 180.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Hochstaffl 1998, Sp. 723.

vielfältigen Zugänge⁸⁵ fasst Negative Theologie in ihrer Fülle⁸⁶ und zeigt auf, dass das Adjektiv *negativ* als Attribut dieser theologischen Konzeption⁸⁷ keine Verneinungen oder Negationen gegenüber Gott im pejorativen Sinne anstrebt, sondern eine Möglichkeit bietet, sich Gottes Transzendenz sprachlich anzunähern. Derartige verbale Umschreibungen Gottes üben „eine *kritische Funktion* aus“⁸⁸, indem sie „die Rede von Gott im Erkennen und Erfahren daraufhin [...] prüfen, ob sie den heilvollen Abstand [der Menschen] zu Gott“⁸⁹ oder anders formuliert „die spezifische Differenz von Gott und allem Geschöpflichen“⁹⁰ wahren. Diese Distanzierung kann als gottgegeben aufgefasst werden, denn „Gott entzieht sich notwendig und unvermeidlich all unseren Vorstellungen und all unseren Versuchen, ihn zu begreifen.“⁹¹ Negative Theologie ist durch das Bewusstmachen der notwendigen Differenz zwischen Gott und Mensch, zwischen Schöpfer und Schöpfung so gesehen möglicherweise gar „die Denk- bzw. Aussageform rel. Sprechens überhaupt.“⁹² Diese Verschiedenheit wurde am IV. Lateran-Konzil 1215 wie folgt ausformuliert: „Denn zwischen dem Schöpfer und dem Geschöpf kann man keine so große Ähnlichkeit feststellen, daß zwischen ihnen keine noch größere Unähnlichkeit festzustellen wäre.“⁹³ Negative Theologie lässt den über Gott sprechenden Menschen also beständig um „den lebendigen Gott, der dem Menschen unverfügbar bleibt, [der] selbst aber über den Menschen heilsam verfügt und in den Lebensdialog mit sich hineinruft und, da Gottes Ruf schöpferisch ist, hineinzieht“⁹⁴, verbal kreisen.

Bereits in den ersten christlichen Jahrhunderten war das sprachliche Umschreiben des Geheimnisses Gottes – und damit die Essenz Negativer Theologie – Gegenstand eines zentralen und strittigen Diskurses. Auf dem von Kaiser Markian initiierten Konzil von Chalcedon wurden durch das in der fünften Sitzung am 22. Oktober 451 erfolgte Formulieren eines Glaubensbekenntnisses „die christologischen Auseinandersetzungen der frühen Kirche zu einem gewissen Abschluß [gebracht].“⁹⁵ Die Definition des Wesens Jesu Christi in zwei Naturen durch vier

⁸⁵ Andreas Benk merkt an, dass die unterschiedlichen Ausprägungen und Akzente von Negativer Theologie möglicherweise sachgemäßer als *Negative Theologien* [Hervorhebung B. G.] aufzufassen seien (Andreas Benk: *Gott ist nicht gut und nicht gerecht. Zum Gottesbild der Gegenwart*, Düsseldorf: Patmos 2008 [Benk 2008], S. 167). Bereits Maria Judith Krahe weist darauf hin, „daß ‚negative Theologie‘ ein vieldeutiger Begriff ist“ (Krahe 1976, S. 363).

⁸⁶ Hochstaffl 1998, Sp. 723.

⁸⁷ Hermanutz 2015, S. 126.

⁸⁸ Stolina 2000, S. 180.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Striet 2008, S. 22.

⁹¹ Benk 2008, S. 9.

⁹² Hochstaffl 1998, Sp. 723.

⁹³ Denzinger / Hünemann 2010, 806.

⁹⁴ Stolina 2000, S. 180.

⁹⁵ Denzinger / Hünemann 2010, S. 129.

Adverbien der Verneinung ist aus heutiger Perspektive eine grundlegend negativtheologische Sprechweise:

[E]in und derselbe ist Christus, der einziggeborene Sohn und Herr, der in zwei Naturen *unvermischt, unveränderlich, ungetrennt und unteilbar* [Hervorhebung B. G.] erkannt wird, wobei nirgends wegen der Einung der Unterschied der Naturen aufgehoben ist, vielmehr die Eigentümlichkeit jeder der beiden Naturen gewahrt bleibt und sich in *einer* Person und *einer* Hypostase vereinigt; der einziggeborene Sohn, Gott, das Wort, der Herr Jesus Christus, ist nicht in zwei Personen geteilt oder getrennt, sondern ist ein und derselbe, wie es früher die Propheten über ihn und Jesus Christus selbst es uns gelehrt und das Bekenntnis der Väter es uns überliefert hat.⁹⁶

Das Konzil von Chalcedon schaffte es mit dieser Formulierung, „die Ebenen der Einheit und Verschiedenheit in Jesus Christus klar“⁹⁷ in Worte zu fassen: „*Eine Person in zwei Naturen*“⁹⁸, wobei „das Verhältnis zwischen göttlicher und menschlicher Natur“⁹⁹ in der Person Jesus Christus eben nicht vermischt, veränderlich, getrennt und teilbar, sondern „unvermischt, unveränderlich, ungetrennt und unteilbar [...] ist“¹⁰⁰. Sprachwissenschaftlich betrachtet handelt es sich hierbei um eine im grammatikalischen Sinne verständliche und vollständige Aussage. Theologisch hingegen ist dieses Geheimnis Jesu Christi rational de facto nicht erfassbar. Dietmar Hofmann sieht nicht zuletzt in diesem Umstand eine zentrale Herausforderung: „Die Schwierigkeit der Theologie, die das Sprechen über Gott und zu Gott zu reflektieren zur Aufgabe habe, liege gerade – weil Gott nicht wie andere Wirklichkeiten wahrgenommen werden kann – in seiner Unsichtbarkeit und in seiner Unsagbarkeit begründet.“¹⁰¹ Karl Rahner sieht in „die[ser] Unbegreiflichkeit Gottes“¹⁰² gar die „wahre Sache der Theologie“¹⁰³: Erst, wenn sich der*die Theolog*in vom klaren, durchsichtigen Reden über Gott verabschiedete und die in Worte gefasste „analoge Schwebe zwischen Ja und Nein über dem Abgrund der Unbegreiflichkeit Gottes erschreckt und selig zugleich erfährt und bezeugt“¹⁰⁴, würde der eben genannte Beruf seiner Tätigkeit selbst gerecht.¹⁰⁵ Diese Schwebe könnte als „Zugleich von verborgen und entborgen“¹⁰⁶

⁹⁶ Ebd., 302.

⁹⁷ Jan-Heiner Tück: „Jesus Christus – Gottes Heil für uns. Eine dogmatische Skizze“, in: Hotze, Gerhard / Nicklas, Tobias / Tomberg, Markus / Ders. (Mitw.), *Jesus begegnen. Zugänge zur Christologie*, Freiburg im Breisgau: Herder 2009 (Theologische Module 3), S. 119–176 [Tück 2009], S. 139.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Denzinger / Hünemann 2010, 302.

¹⁰¹ Hofmann 2004, S. 25. Siehe auch Meinrad Walter: „Gotteserfahrung in der Musik? J. S. Bachs musikalische Sprache des Glaubens“, in: *Musik und Kirche* 61 (1991), S. 312–318 [Walter 1991].

¹⁰² Karl Rahner: *Unbegreiflichkeit Gottes. Erfahrungen eines katholischen Theologen*, hrsg. von Albert Raffelt, Freiburg im Breisgau: Herder 2004 [Rahner 2004], S. 30.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd., S. 30–31.

¹⁰⁵ Ebd., S. 30.

¹⁰⁶ Hofmann 2004, S. 25.

sowie in einer gewissen Analogie zu den zwei Naturen Christi verstanden werden und damit eine nicht versiegende „Quelle aller Sagbarkeit darstell[en].“¹⁰⁷ Dies wiederum legt nahe, dass „das unendliche Geheimnis, das Gott in allem ist und bleibt“¹⁰⁸, beständig neu verbal zu umschreiben sei. Vladimir Jankélévitch umreißt diesen Gedanken, demzufolge das Sprechen über Gott nie an ein Ende stoßen kann, wie folgt: „Das Unaussprechliche ist hingegen nicht auszudrücken, weil es hierüber unermesslich, endlos viel zu sagen gibt: So verhält es sich mit dem unergründlichen Geheimnis Gottes“¹⁰⁹. Die beständige Suche nach Worten im Bewusstsein, diesen Prozess nie abschließen zu können, ist also ein Grundpfeiler der Theologie.

Wie sehr Negative Theologie ein bzw. das Zentrum des Glaubens bildet, zeigt zudem ein exemplarischer Blick in die Bibel. Schon im Alten Testament wird u.a. rund um die Frage nach dem Namen Gottes klar, dass Sprache für ein Erfassen des Geheimnisses Gottes nicht reichen kann: Nach Jakobs Kampf am Jabbok fragt er sein Gegenüber nach dessen Namen, woraufhin dieses antwortet: „Was fragst du mich nach meinem Namen? Dann segnete er ihn dort. Jakob gab dem Ort den Namen Peniël – Gottes Angesicht – und sagte: Ich habe Gott von Angesicht zu Angesicht gesehen [...]“ (Gen 32,30–31). Das Wort in Form eines eindeutigen Namens reicht hier offensichtlich nicht aus, um das Wesen Gottes auszudrücken und bleibt damit auf lexikalischer Ebene verborgen¹¹⁰ – es bedarf also einer Umschreibung dessen, was passiert war. In eine ähnliche Richtung weist die Berufung von Moses: Zunächst zeigt sich Gott in einem brennenden, aber nicht verbrennenden – Eckhard Nordhofen sieht hier „die Installation einer Unmöglichkeit“¹¹¹ – Dornbusch, aus dem sich Gott Mose (Vgl. Ex 3,1–5) mit den Worten „Ich bin der Gott deines Vaters, der Gott Abrahams, der Gott Isaaks und der Gott Jakobs“ (Ex 3,6) und später mit dem Satz „Ich bin, der ich bin“ (Ex 3,17) offenbart.¹¹² Aus sprachwissenschaftlicher Perspektive ist letztgenannte Umschreibung eine Tautologie, also eine um sich selbst kreisende Aussage,¹¹³ die nichts über sich hinaus aussagt. Gott hält also in der Offenbarung seines Namens fest, dass dieser stets ein Rückbezug auf sich selbst ist und auf diese Weise das Geheimnis Gottes wahrt. So gesehen kann diese Offenbarung auch als Verhüllung und

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Alois Halbmayer, Gregor Maria Hoff: „Einleitung“, in: Ders. / Ders. (Hrsg.), *Negative Theologie heute? Zum aktuellen Stellenwert einer umstrittenen Tradition*, Freiburg im Breisgau: Herder 2008 (Quaestiones Disputatae 226), S. 9–17 [Halbmayer / Hoff 2008a], S. 17.

¹⁰⁹ Vladimir Jankélévitch: *Die Musik und das Unaussprechliche*, Berlin: Suhrkamp 2016 [Jankélévitch 2016], S. 106–107.

¹¹⁰ Hermanutz 2015, S. 128.

¹¹¹ Eckhard Nordhofen: *Corpora. Die anarchische Kraft des Monotheismus*, Freiburg im Breisgau: Herder 2019 [Nordhofen 2019], S. 121.

¹¹² Siehe ebd., S. 120–126.

¹¹³ Duden online: Art. „Tautologie“, in: *Duden online. Wörterbuch der deutschen Sprache*, <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Tautologie>> [Duden online, „Tautologie“], letzter Zugriff: 27.04.2024.

Verweigerung aufgefasst werden,¹¹⁴ womit Gott schon von seinem Namen ausgehend das Konzept der Negativen Theologie anlegen dürfte.

Auch in den Schriften des Neuen Testaments finden sich vielfältige negativtheologische Zugänge: „So ist Jesu Hoffnungsbotschaft vom Reich Gottes gekennzeichnet vom Ringen nach letztlich immer unzureichenden Worten, Bildern und Vergleichen“¹¹⁵. Aus dieser Perspektive können auch die neutestamentlichen Gleichnisse Jesu als versprachlichte Negative Theologie aufgefasst werden: Jesus setzt in ihnen Situationen und Gegebenheiten aus den Lebenswelten seiner Zuhörer*innen analog zu seinen Botschaften. Das, was Jesus sagen will, verbirgt sich in Umschreibungen. Ein Beispiel hierfür ist das Gleichnis vom Schatz und von der Perle, in welchem die Perle bzw. der Umgang mit ihr als Sinnbild für das Reich Gottes herangezogen wird (Mt 13,44–46). Die Perle ist *nicht* das Himmelreich, aber sie dient als in Worte gefasste Verständnishilfe und damit als Zugang zur Annäherung an dieses, ohne es in all seiner Fülle erfahren zu können. Die Distanz zwischen dem Reich Gottes und den Menschen, zwischen Gott und Schöpfung,¹¹⁶ bleibt somit gewahrt. Paulus sieht in dieser unbedingten Verschiedenheit gar die verborgene Weisheit Gottes, wenn er davon spricht, „*was kein Auge gesehen und kein Ohr gehört hat*“ (1 Kor 2,9). Jesu Hoffnungsbotschaften können neben dem Wort und Vergleich auch über das gemalte Bild vermittelt werden, wie sich am Beispiel der Christusikone zeigt: „Die[se] Ikone ist Sichtbarmachung des Undarstellbaren, indem sie die Unmöglichkeit der Darstellbarkeit des göttlichen Wesens betont, und zwar weil sie nicht beansprucht, Gott zu zeigen, sondern allein den Sohn in seiner menschlichen Gestalt.“¹¹⁷ Gläubige werden also mittels vielfältiger Zugänge dazu eingeladen und herausgefordert, sich auf „[d]ie unterschiedlichen Verstehenszugänge [solcher Umschreibungen], die [...] in den Erschließungsprozess Gottes hinein[gehören]“¹¹⁸, einzulassen. Dies sei Magnus Striet zufolge „Ausdruck dessen, dass Gott in einer freien Geschichte und in freier vernünftiger Anerkennung durch den Menschen Gott für die Menschen sein will.“¹¹⁹

Obwohl das Konzept der Negativen Theologie die Geschichte des Christentums durchzieht¹²⁰ und bereits innerbiblisch vielfältig verhandelt wird, sieht es sich gegenwärtig mit etlichen kritischen Anfragen konfrontiert. So liege einerseits der Verdacht vor, durch verbale Aussagen

¹¹⁴ Benk 2008, S. 27–28.

¹¹⁵ Hermanutz 2015, S. 128.

¹¹⁶ Striet 2008, S. 22.

¹¹⁷ Janine Luge-Winter: *Die Ikone und das Undarstellbare. Ikonentheorien im bildtheoretischen Kontext*, Bielefeld: transcript 2022 (Edition Medienwissenschaft 97) [Luge-Winter 2022], S. 202.

¹¹⁸ Striet 2008, S. 24.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Krahe 1976, S. 7–16. Hermanutz 2015, S. 129.

dessen, was Gott eben nicht sei, letztlich auf eine dem Terminus *negativ* gegensätzliche Positivität hinauszulaufen.¹²¹ Andererseits steht der Vorwurf im Raum, eine theologische Denkweise, die „*nichts* mehr über Gott sagen könnte, [...] nicht mehr von einer im strengen Sinn atheistischen Position“¹²² unterscheiden zu können. Darüber hinaus bestehe die Gefahr, in der „These von der radikalen Unbeschreibbarkeit Gottes“¹²³ eine Begrenzung und Unvollständigkeit Gottes zu sehen.¹²⁴ Diese Kritikpunkte sind auf wissenschaftstheoretischer Ebene aktuell auf zwei Gründe zurückzuführen: Erstens „bewegt sich [Negative Theologie] schillernd mehrdeutig am Schnittpunkt theologischer Interessen und Optionen“¹²⁵, zweitens gibt es u.a. daraus folgend „kein einheitliches Modell Negativer Theologie“¹²⁶, wodurch fachliche Konflikte beinahe unumgänglich scheinen.¹²⁷ Zu all diesen Kritikpunkten trägt zudem der Terminus *negativ* bei, welcher mittlerweile selbst in theologischen Diskursen vielfach umstritten ist,¹²⁸ da er eine Wertung „im Sinne einer wie auch immer gearteten ‚schlechten‘ oder obskuren Theologie“¹²⁹ bzw. einer Theologie, die Gott im pejorativen Sinne negiere, suggeriere.

Gegenwärtig werden deshalb v.a. zwei terminologische Alternativen zum Begriff *Negative Theologie* eingebracht, um nicht zuletzt die mit diesem verbundenen Missverständnisse zu umgehen und gleichzeitig die Relevanz der hier verhandelten theologischen Zugangsweise aufzuzeigen: So führt u.a. Sebastian Gäb den Terminus der *apophatischen Theologie* wieder in den Diskurs ein. Dieser „taucht [...] erstmals bei (Pseudo-) Dionysius Areopagites (um 500) auf“¹³⁰ und meint wörtlich „verneinende Rede v. Gott“¹³¹ im Sinne dessen, dass im Sprechen über das Göttliche Bejahungen unangemessen und ausschließlich Verneinungen wahr sein könnten.¹³²

¹²¹ Selbst in positiven Aussagen über Gott kann Gott nicht allumfassend in Worte gefasst werden. Negative Theologie speist sich verbal eben nicht nur aus dem Negationsmoment, sondern auch durch das Affirmationsmoment. Letzteres hat im „Sehen und Erkennen des Glaubens [...] die *Zuwendung und Mitteilung* Gottes in seiner Verborgtheit zum Thema“ (Stolina 2000, S. 180). Insofern muss sich die Kritik, dass Negative Theologie durch eine verneinende Sprache in der Annäherung an das Geheimnis Gottes positiv werde, ihrerseits der Anfrage stellen, ob hierbei die Pointe Negativer Theologie – die Wahrung der Differenz zwischen Schöpfer und Schöpfung (ebd.) – ernst genommen wird oder doch ein pejorativer Fokus auf dem Terminus *negativ* lastet.

¹²² Halbmayr / Hoff 2008a, S. 9.

¹²³ Armin Kreiner: *Das wahre Antlitz Gottes – oder was wir meinen, wenn wir Gott sagen*, Freiburg im Breisgau: Herder 2006 [Kreiner 2006], S. 72.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Halbmayr / Hoff 2008a, S. 9.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Hermanutz 2015, S. 126.

¹²⁹ Ebd., S. 125.

¹³⁰ Josef Hochstaffl: Art. „Apophatische Theologie“, in: Kasper, Walter (Hrsg.), *Lexikon für Theologie und Kirche. Erster Band. A bis Barcelona*, Freiburg im Breisgau u.a.: Herder 1993, Sp. 848 [Hochstaffl 1993], Sp. 848. (Pseudo-) Dionysos Areopagita greift hier einen platonischen Gedanken, wonach „das Eine [...] unbenennbar, unsagbar und unerkennbar [ist]“ (Luge-Winter 2022, S. 197–198) und sich damit „nur im Modus der Negation denken lässt“ (ebd., S. 198) auf und adaptiert ihn „für die biblische Tradition“ (ebd.).

¹³¹ Hochstaffl 1993, Sp. 848.

¹³² Ebd.

Gäb erklärt apophatische Theologie aus gegenwärtiger Perspektive als „These, dass Gott durch unser begriffliches Denken nicht erfasst und durch die Mittel unserer Sprache nicht ausgedrückt werden kann: Er ist unfassbar und unsagbar. Gott transzendiert unsere kognitiven Fähigkeiten.“¹³³ Er sieht im „Apophatizismus eine sinnvolle Position“¹³⁴, da die *via negativa* die zukunftsweisende Funktion innehat, „unseren Anspruch zurück[zuweisen], über den unsagbaren Gott wie über einen beliebigen anderen Gegenstand zu sprechen und [...] uns dazu [führe], unsere Praxis des gewöhnlichen Denkens und Sprechens aufzugeben.“¹³⁵ Gäb bedient sich eines ursprünglich philosophischen Zugangs,¹³⁶ der eindeutige Parallelen zur Negativen Theologie aus theologischer Sicht vor allem qua der Feststellung, apophatische Theologie bewahre Gott vor einer Vergegenständlichung¹³⁷ – im Sinne einer Gleichstellung zwischen Schöpfer und Schöpfung – aufweist. Aus diesem Blickwinkel heraus scheint es gerechtfertigt, apophatische und Negative Theologie synonym zu verwenden. Nordhofen bringt zudem den Begriff der *privativen Theologie* ein,¹³⁸ welcher sich auf den von Aristoteles geprägten Terminus der *Privation* zu beziehen scheint. Letzterer „drückt im Unterschied z. einfachen Negation den Mangel einer Eigenschaft aus, die einem Gegenstand eigentlich zukommen könnte od. sollte.“¹³⁹ Nordhofen sieht nun in der bereits erwähnten Bibelstelle Ex 3,5 „ein [...] elementare[s] Verständnis von Heiligkeit“¹⁴⁰ verhandelt. Dieses sei „[n]icht zufällig [...] privativ, das heißt, Normalität wird weggenommen. Der heilige Boden wird durch Ausgrenzung ein anderer.“¹⁴¹ *Privativ* umschreibt in Nordhofens Verständnis somit die Vorenthaltung Gottes,¹⁴² die sich u.a. in „den [bereits behandelten] christologischen Dogmen von Chalkedon“¹⁴³ zeige: „[D]ie privativen Adverbien, die dort der göttlichen Dreieinigkeit zugeordnet werden, [legen] allesamt dar [...], was die Hypostase der göttlichen Dreieinigkeit nicht ist. In diesen Verneinungen ha[b]en wir die Spur der monotheistischen *Simultaneität von Präsenz und Vorenthaltung* erkannt.“¹⁴⁴ Privative Theologie scheint somit eine weitere Option darzustellen, die Denkweisen der Negativen

¹³³ Sebastian Gäb: „Die Möglichkeit apophatischer Theologie“, in: Hutter, Axel / Sans, Georg (Hrsg.), *Zeit – Sprache – Gott*, Stuttgart: Kohlhammer 2019 (Münchener philosophische Studien 34), S. 253–268 [Gäb 2019], S. 253.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Ebd., S. 267.

¹³⁶ Ebd., S. 253. Einen durchaus philosophisch orientierten Überblick zu Geschichte und Positionen der Negativen Theologie bietet u.a. Dirk Westerkamp (Ders.: *Via negativa. Sprache und Methode der negativen Theologie*, München: Wilhelm Fink 2006 [Westerkamp 2006]).

¹³⁷ Gäb 2019, S. 267.

¹³⁸ Nordhofen 2022, S. 121.

¹³⁹ Christoph Kann: Art. „Privation“, in: Kasper, Walter (Hrsg.), *Lexikon für Theologie und Kirche. Achter Band. Pearson bis Samuel*, Freiburg im Breisgau u.a.: Herder 1999, Sp. 603 [Kann 1999], Sp. 603.

¹⁴⁰ Nordhofen 2019, S. 121.

¹⁴¹ Ebd., S. 121–122.

¹⁴² Ebd., S. 121.

¹⁴³ Nordhofen 2022, S. 127.

¹⁴⁴ Ebd.

Theologie durch einen weniger – wenn überhaupt – pejorativ konnotierten Terminus zu ersetzen und die darin verborgenen theologischen Inhalte für aktuelle Überlegungen diskursfähig zu halten. Sollte ein anderer Begriff als jener der Negativen Theologie gebraucht werden, ist jenem der privativen Theologie gegenüber dem der apophatischen Theologie der Vorzug zu geben, da ersterer durch Nordhofs *biblischen* Rückbezug in den Denkhorizont christlicher Theologie eingebracht wird. Insgesamt zeigt das Ringen um die Begrifflichkeit der Negativen Theologie, dass Sprache bereits in der theoretischen Auseinandersetzung mit diesem theologischen Konzept an ihre Grenzen stößt und verschiedene terminologische Zugänge braucht bzw. herausfordert, um gegenwärtig diskursfähig zu bleiben.

Ein solcher Diskurs ist für das Christentum aktuell von höchster Relevanz, da Theologie von ihrem Wesen her grundsätzlich über Unaussprechliches bzw. Transzendentes zu sprechen versucht¹⁴⁵ und demnach nur in diesem Sprechen ihrer Aufgabe immer wieder aufs Neue nachkommen kann. Karl Rahner trug wesentlich „dazu bei[...], die schultheologisch verflachte Radikalität negativer Theologie [...] wiederzugewinnen. Den Schnittpunkt von Geheimnishaftigkeit und Selbstmitteilung Gottes [bildet] das Zentrum der Rahnerschen Theologie“¹⁴⁶. Diese Selbstmitteilung erfolge wesentlich in und durch Christus,¹⁴⁷ wodurch sich nochmals verdeutlicht, dass Negative Theologie nicht nur aus der Vergangenheit kommend gegenwärtig, sondern auch zukünftig bedeutend sein wird, um jene Botschaften, die Gott den Menschen durch Jesus übermitteln möchte, annähernd zu übersetzen und mit diesen einen Horizont der Hoffnung offenzuhalten. Ein Fokus auf christologische Aspekte ist hierbei von Chalcedon kommend und u.a. durch Karl Rahner weitergeführt offensichtlich. Insofern verwundert es, weshalb in der Forschung sowie in Diskussionen rund um das Konzept und den Begriff der Negativen Theologie biblische Dimensionen vergleichsweise selten aufgegriffen werden.¹⁴⁸ Dies mag nicht zuletzt darauf zurückzuführen sein, dass der Diskurs um ein solch vielfältiges, komplexes und zugleich grundlegendes theologisches Thema letztlich möglicherweise gar nicht kohärent geführt werden kann:

¹⁴⁵ Krahe 1976, S. 19.

¹⁴⁶ Willibald Sandler: „Die offen zu haltende Mitte. Negative Theologie in dramatischer Polyperspektivität“, in: Alois Halbmayer, Alois / Hoff, Gregor Maria (Hrsg.): *Negative Theologie heute? Zum aktuellen Stellenwert einer umstrittenen Tradition*, Freiburg im Breisgau: Herder 2008 (Quaestiones Disputatae 226), S. 152–170 [Sandler 2008], S. 152.

¹⁴⁷ Harald Fritsch: *Vollendete Selbstmitteilung Gottes an seine Schöpfung. Die Eschatologie Karl Rahners*, Würzburg: Echter 2006 [Fritsch 2006], S. 292.

¹⁴⁸ Siehe Alois Halbmayer, Gregor Maria Hoff (Hrsg.): *Negative Theologie heute? Zum aktuellen Stellenwert einer umstrittenen Tradition*, Freiburg im Breisgau: Herder 2008 (Quaestiones Disputatae 226) [Halbmayer / Hoff 2008].

Wo immer Menschen mit Metaphern, Symbolen, Geschichten, Erzählungen sowie mit Begriffen, Reflexionen, Dialogen und Abhandlungen über den einen Gott zu sprechen versuchen, sprengen sie die in ihrer Zeit üblichen oder festgelegten Denkmodelle und erfahren deren Grenzen. Zur negativen Theologie gehört daher ‚der Bruch des kohärenten Diskurses‘ (Lévinas).¹⁴⁹

2.2.2 Negative Theologie: Wenn Sprache auf Musik trifft

Wenn Worte an ihre Grenzen stoßen, können weitere Formen der Kunst helfen, neue bzw. andere, womöglich überraschende Zugänge zu dem, was nicht mehr beschrieben oder besprochen werden kann, zu eröffnen. Die Übergänge zwischen Wort und beispielsweise Bildender Kunst sind hierbei fließend, denn „[d]ie Sprache als spezielles System symbolischer Zeichen kann Bilder der Welt evozieren.“¹⁵⁰ Musik nimmt im Kanon der Künste gewissermaßen eine Sonderstellung ein, da sie Helmut Hoping zufolge „eine besondere Form menschlicher Expression, vergleichbar der Sprache [ist]. Allerdings ist Musik, anders als die Sprache der Worte, nicht übersetzbar.“¹⁵¹ Rainer Maria Rilke umschreibt die Wirkungsweise von Musik in seinem Gedicht *An die Musik* gar als „Sprache, wo Sprachen enden.“¹⁵² Ähnlich und mit Blick auf liturgische Kontexte formuliert es Philipp Harnoncourt:

Wo uns das Wort versagt, bietet die Musik ihre Hilfe an. Durch sie vermag auch das Unaussprechliche noch ausgedrückt zu werden; in ihr wird ohne Erklärung faßbar und spontan erlebbar, was den Menschen erfüllt. So kann Musik ‚Zeichen‘ sein, das heißt, sie *bedeutet* etwas; sie macht erfahrbare, was an sich nicht erkennbar ist und ohne ein Zeichen gar nicht in Erscheinung treten könnte.¹⁵³

Musik kann demnach – vor allem dann, wenn sie Worte hörbar beinhaltet, also gesungen wird – „als stetige Transformation der Sprache verstanden werden.“¹⁵⁴ Schon für die frühchristlichen Gemeinden war von der gottesdienstlichen Tradition der Synagoge kommend Gesang ein selbstverständliches Element ihrer Glaubenspraxis, wie nicht zuletzt der biblische Befund wiederholt belegt.¹⁵⁵ Im Laufe der Jahrhunderte entwickelte sich im Christentum daraus der

¹⁴⁹ Willi Oelmüller: *Negative Theologie heute. Die Lage der Menschen vor Gott*, München: Wilhelm Fink 1999 [Oelmüller 1999], S. 46.

¹⁵⁰ Eckhard Nordhofen: *Der Engel der Bestreitung. Über das Verhältnis von Kunst und Negativer Theologie*, Würzburg: Echter 1993 [Nordhofen 1993], S. 28. Zum Verhältnis zwischen Wort und Bild in der (christlichen, jüdischen und muslimischen) Kunst siehe Johanna Schwanberg (Hrsg.): *Bilder der Sprache und Sprache der Bilder*, Wien: Dom Museum 2017 [Schwanberg 2017].

¹⁵¹ Hoping 2021, S. 13.

¹⁵² Rainer Maria Rilke: „An die Musik“, in: *Sämtliche Werke. Band 3. Jugendgedichte. Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn*, Frankfurt: Insel 1975 [Rilke 1975], S. 311.

¹⁵³ Harnoncourt 1974, S. 265.

¹⁵⁴ Lorenz Welker: „Gesang und Liturgie – Musik und Religion. Historische und kulturwissenschaftliche Überlegungen“, in: Müller, Wolfgang W. (Hrsg.), *Musikalische und theologische Etüde. Zum Verhältnis von Musik und Theologie*, Zürich: Theologischer Verlag 2012 (Schriften Ökumenisches Institut Luzern 9), S. 11–46 [Welker 2012], S. 20.

¹⁵⁵ Söhngen 1967, S. 12–14.

Gregorianische Choral, jener „der römischen Liturgie eigene [...] Gesang“ (SC 116), in welchem „[d]ie Melodien [...] untrennbar mit ihren Texten verbunden [sind] und [...] aus ihnen [leben].“¹⁵⁶ Es handelt sich dabei laut Godehard Joppich nicht in erster Linie um Textvertonungen, sondern um die „Klangwerdung der logischen und theologischen Dimension der Sprache.“¹⁵⁷ Dass es sich bei Gregorianik der Definition nach um rein vokale Gesänge ohne instrumentale Begleitung handelt,¹⁵⁸ zeigt auf, wie zentral – nicht nur¹⁵⁹ – im Christentum seit jeher die Verbindung von Wort und Ton bzw. Vokalmusik ist. Die Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils hielt dies wie folgt fest:

Die überlieferte Musik der Gesamtkirche stellt einen Reichtum von unschätzbarem Wert dar, ausgezeichnet unter allen übrigen künstlerischen Ausdrucksformen vor allem deshalb, weil sie als der mit dem Wort verbundene gottesdienstliche Gesang einen notwendigen und integrierenden Bestandteil der feierlichen Liturgie ausmacht. (SC 112).

Das Wort allein kann aus negativtheologischer Sicht das Geheimnis Gottes nicht fassen. „Wo Worte also zwangsläufig versagen müssen, wo aber dennoch nicht geschwiegen werden kann, haben wir in der Kunst adäquate Formen, uns zu äußern. Unter den Künsten aber ist keine so sehr vom Stofflichen unabhängig und darum dem Geistigen zugeordnet wie die Musik.“¹⁶⁰ Es braucht also u.a. die Musik, um im theologischen Kontext über die Grenzen sprachlicher Möglichkeiten hinaus transzendente Perspektiven zu weiten – im steten Bewusstsein, die Differenz zwischen Schöpfer und Schöpfung¹⁶¹ auch damit nicht endgültig zu überwinden. Mit Blick auf Harnoncourts Gedanken könne Musik also dabei helfen, das nicht Aussprechbare, das Unsagbare zum Klingen zu bringen und damit einen tieferen Zugang zu religiösen Dimension bzw. zu Gott zu finden. Die wohl intensivste In-Beziehung-Setzung von Wort und Ton dürfte hierbei – in Anlehnung an die eben genannten Grundpfeiler der Gregorianik – Vokalmusik a capella sein. Diese scheint durch das Auslegen bzw. Transformieren von Sprache in einen Klang, der über das hörbare Sprechen hinausgeht, gerade auch theologisch – v.a. hinsichtlich Negativer Theologie – fruchtbringend.

¹⁵⁶ Dostal 2010, S. 67.

¹⁵⁷ Godehard Joppich: „‘Wer singt, betet doppelt’. Formen des Gebetes und ihre musikalische Gestalt im Gregorianischen Choral“, in: Willers, Ulrich (Hrsg.), *Beten: Sprache des Glaubens, Seele des Gottesdienstes. Fundamentaltheologische und liturgiewissenschaftliche Aspekte*, Tübingen / Basel: A. Francke 2000 (Pietas Liturgica 15), S. 257–267 [Joppich 2000], S. 266.

¹⁵⁸ Klöckner 2010, S. 5.

¹⁵⁹ Gassmann 2013.

¹⁶⁰ Harnoncourt 1974, S. 267–268.

¹⁶¹ Striet 2008, S. 22.

2.3 Eschatologie und Vokalmusik: Annäherungen über Dimensionen der Zeit

2.3.1 Eschatologie im Diskurs

Der Begriff *Eschatologie* meint traditionell die „Lehre v. den Letzten Dingen“¹⁶². Von der Neuscholastik ausgehend wurde darunter in erster Linie verhandelt, womit der Mensch nach dem Tod zu rechnen habe und wie die Weltgeschichte beendet werde.¹⁶³ Diese oftmals dem „Charakter einer Drohbotschaft“¹⁶⁴ entsprechenden Perspektiven auf die Zeit nach dem irdischen Leben waren und sind bis heute teils mit Angst verbunden.¹⁶⁵ Theologisch ist diese Herangehensweise an Eschatologie jedoch eindeutig zu eng gedacht.¹⁶⁶ Gerade das 20. Jahrhundert brachte eine Vielfalt an hoffnungsvollen eschatologischen Perspektiven hervor.¹⁶⁷ Den Ausgangspunkt bildet hierbei die Mitte des Jahrhunderts zu verortende und von Karl Rahner eingeleitete „anthropologische Wende in der katholischen Theologie“¹⁶⁸, welche Eschatologie besonders als eine den Zusammenhang von menschlicher Freiheit¹⁶⁹ im Leben und „Endgültigwerden im Tod“¹⁷⁰ reflektierende „Theologie des Todes“¹⁷¹ bedachte. Das Zweite Vatikanische Konzil bewirkte mit der „Pastoralkonstitution ‚Gaudium et spes‘“¹⁷² in ihrer Hinwendung zur Welt und ihrer Geschichte eine stärkere Einbindung von Hoffnungsdimensionen auf eine

¹⁶² Thomas Söding: Art. „Eschatologie. A. Wissenschaftstheoretisch. I. Biblisch“, in: Kasper, Walter (Hrsg.), *Lexikon für Theologie und Kirche. Dritter Band. Dämon bis Fragmentenstreit*, Freiburg im Breisgau u.a.: Herder 1995, Sp. 859 [Söding 1995], Sp. 859.

¹⁶³ Medard Kehl: *Eschatologie*, Würzburg: Echter 1986 [Kehl 1986], S. 17.

¹⁶⁴ Johanna Rahner: „Zur Hermeneutik eschatologischer Aussagen“, in: *Pastoraltheologische Informationen* 30/2 (2010), S. 23–38 [Johanna Rahner 2010], S. 27.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Söding 1995, Sp. 859.

¹⁶⁷ Franz Gruber fasst die eschatologischen Zugänge des 20. Jahrhunderts in sechs aufeinander reagierenden Paradigmen zusammen: Albert Schweitzer wolle mit seiner *konsequenten Eschatologie* „das eschatologisch-apokalyptische Fundament des christlichen Glaubens“ (Franz Gruber: „Der Diskurs der Hoffnung. Zur Hermeneutik eschatologischer Aussagen“, in: Arens, Edmund (Hrsg.), *Zeit denken. Eschatologie im interdisziplinären Diskurs*, Freiburg im Breisgau / Basel / Wien: Herder 2010 (Quaestiones disputatae 234), S. 19–45 [Gruber 2010], S. 20) durch den Fokus auf den eigentlichen ethischen Kern der Nächstenliebe und Humanisierung hinter sich lassen. Als Kontrapunkt dazu kann Karl Barths *radikale Eschatologie* verstanden werden, welche das neutestamentlich verkündete Ende so versteht, dass „jederzeit Endzeit ist“ (ebd.). In der *existenzialen Eschatologie* von Rudolf Bultmann gehe es um die Frage nach dem Sinn der Geschichte aus der Perspektive und damit in der persönlichen Gegenwart der Gläubigen. Wolfhart Pannenberg wiederum richte mit einem *heilsgeschichtlichen Ansatz* den Fokus wieder auf „auf das Zentrum der eschatologischen Rationalität“ (ebd., S. 21), der Auferstehung Christi als vorweggenommenem Ziel der Geschichte. Karl Rahner wiederum sehe die Eschatologie als „ein zentrales, ‚inneres Moment‘ am Selbstverständnis des je auf Zukunft ausgerichteten Menschen“ (ebd.). Jürgen Moltmann und Johann Baptist Metz seien in ihren theologischen Überlegungen auch außertheologisch inspiriert und rückten den Begriff bzw. die Botschaft der christlichen Hoffnung in das Zentrum ihrer *politisch-performativen Eschatologien* (ebd., S. 22). Weitere Überblicksdarstellungen zur Eschatologie im 20. Jahrhundert siehe Georg Essen: *Geschichtstheologie und Eschatologie in der Moderne. Eine Grundlegung*, Berlin: Lit 2016 (Lehr- und Studienbücher zur Theologie 6) [Essen 2016] und Mühling 2022, S. 27–38.

¹⁶⁸ Tück 2009, S. 160.

¹⁶⁹ Zur anthropologisch konzipierten Eschatologie Karl Rahners siehe u.a. Klaus Vechtel: *Eschatologie und Freiheit. Zur Frage der postmortalen Vollendung in der Theologie Karl Rahners und Hans Urs von Balthasars*, Innsbruck: Tyrolia 2014 (Innsbrucker theologische Studien 89) [Vechtel 2014], S. 85–144.

¹⁷⁰ Kehl 1986, S. 17.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Ebd.

zukünftige Vollendung hin.¹⁷³ Medard Kehl plädiert aus diesem Blickwinkel für eine Begriffsdefinition von Eschatologie „als die *methodisch begründete Auslegung der christlichen Hoffnung auf die ihr verheißene endgültige Zukunft unserer (persönlichen, kirchlichen und universalen) Geschichte und der ganzen Schöpfung im Reich Gottes*.“¹⁷⁴ Die Vielfalt an hermeneutischen Zugängen läuft laut Franz Gruber darauf hinaus, dass „die eschatologische Botschaft [ein] Grundprinzip des Glaubens ist.“¹⁷⁵ Wie komplex und theologisch umfassend Eschatologie sein kann, zeigt Markus Mühling auf. Er sieht mindestens fünf bereits „Ende des 19. Jh. nebeneinander vollständig vor[liegende]“¹⁷⁶ Verständnisweisen des Begriffs:

Eschatologie als Lehre von allen möglichen Zukunftsvorstellungen, Eschatologie als Lehre von den letzten Dingen, Eschatologie als historischer Begriff für die Verkündigung Jesu, Eschatologie als Lehre von dem Letztgültigen im sächlichen Verständnis und Eschatologie als Lehre von dem Letztgültigen im personalen Verständnis.¹⁷⁷

Bereits die Bibel eröffnet eine Vielfalt an Bewältigungsstrategien zum Umgang mit der (eigenen) Endlichkeit und der oftmals damit verbundenen Ohnmacht: Im Alten Testament zeichnet sich ein Spannungsfeld zwischen prophetischen und apokalyptischen Zugängen ab, das Neue Testament rückt „die Reich-Gottes-Botschaft Jesu“¹⁷⁸ und damit „die Endgültigkeit des Heilshandelns Gottes in Jesus Christus“¹⁷⁹ ins Zentrum. Aus diesem Blickwinkel werden zugleich immer auch gegenwärtige Heilsvermittlungen miteinbezogen, da diese „die künftige Vollendung antizipieren.“¹⁸⁰ Eine solch gegenwartsbezogene Sichtweise auf Eschatologie ist laut Johanna Rahner nach wie vor von neuscholastischen Tendenzen, wonach die Welt ausschließlich „ein [...] Bewährungsort für das Jenseits“¹⁸¹ sei, verstellt, daher müsse „heute ein entscheidender Perspektivenwechsel benannt werden: Gegenstand der Eschatologie ist das Ende, im Sinne von Vollendung, nämlich die Vollendung von Welt, Mensch und Geschichte.“¹⁸² Die Begriffe *Ende* und *Vollendung* werden hier also genau nicht als Ende des Lebens bzw. Ende der Welt und damit als (zukünftiger) Abbruch des Menschen und seiner irdischen Existenz verstanden, sondern als Vollendung im Sinne von einer in der Gegenwart anbrechenden Erfüllung durch Christus. Erst so könne Johanna Rahner zufolge die christliche Pointe – Jesus Christus als

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Ebd., S. 18.

¹⁷⁵ Gruber 2010, S. 23.

¹⁷⁶ Mühling 2022, S. 27.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Söding 1995, Sp. 859.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Rahner 2010, S. 26.

¹⁸² Ebd.

Mittelpunkt des Glaubens – aufgehen.¹⁸³ „Die Eschatologie blickt auf das Ganze und seinen Sinn, und diese Sinnfrage ist es, die den Blick auf das Ganze strukturiert. Die Zukunfts-, d. h. die Hoffnungsperspektive [gibt] einen angemessenen Grund meiner Hoffnung [...].“¹⁸⁴ Gisbert Greshake fasst dieses christologische Grundanliegen der Eschatologie wie folgt zusammen: „Was mit Jesus geschehen ist [i. e. die Auferstehung, Anm. B.G.], das steht uns als sicheres Hoffnungsziel bevor, ja, das wirkt jetzt schon in uns als Kraft des Geistes vorweg [...].“¹⁸⁵ Eschatologie ist somit insgeheim „immer auch Utopie“¹⁸⁶, so letzterer Begriff „als Denk- und Lebensform mit visionären Zielvorstellungen“¹⁸⁷ aufgefasst wird.¹⁸⁸ Laut Konstantin Reymaier komme der Eschatologie gar „die Aufgabe [zu], *Schutz der Hoffnung(en)* und *Orientierung* bzw. Wegweiser nach und in Utopia zu sein.“¹⁸⁹ Schließlich sei ihm zufolge „das Unternehmen der Theologie selbst als Utopie zu verstehen“¹⁹⁰.

Anhand eines Überblicks zu eschatologischen Betrachtungen von Karl Rahner und Hans Urs von Balthasar, zwei zentralen Theologen des 20. Jahrhunderts,¹⁹¹ soll die Vielfalt an theologischen Zugängen angedeutet werden: Karl Rahner legte zwar keine in sich geschlossene Abhandlung zur Eschatologie vor, dennoch trugen seine Standpunkte maßgeblich zu einer „Neukonzeption der Eschatologie“¹⁹² bei. Er fordert von der Theologie allgemein, der sich öffnenden Schere zwischen einer begrifflich nahezu festgefahrenen christlichen Glaubenslehre und den Lebens- und Erfahrungswelten der Menschen mittels einer „Theologie als theologische[r] Anthropologie“¹⁹³ zu begegnen.¹⁹⁴ „[I]n seinem epochalen Aufsatz von 1960 *Theologische Prinzipien der Hermeneutik eschatologischer Aussagen*“¹⁹⁵ legt er sieben aufeinander aufbauende Thesen vor,¹⁹⁶ wie Eschatologie „auf heutige Glaubenserfahrungen zu beziehen“¹⁹⁷ sei

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Gisbert Greshake: *Stärker als der Tod. Zukunft, Tod, Auferstehung, Himmel, Hölle, Fegfeuer*, Mainz: Matthias-Grünwald 1983 (Topos-Taschenbücher 50) [Greshake 1983], S. 25.

¹⁸⁶ Konstantin Reymaier: „Eschatologie – Musik – Utopie“, in: Larcher, Gerhard / Woschitz, Karl M. (Hrsg.), *Religion – Utopie – Kunst. Die Stadt im Fokus*, Wien: Lit 2005 (Theologie.Kultur.Ästhetik 1), S. 80–121 [Reymaier 2005], S. 83.

¹⁸⁷ Gerhard Larcher: „Religion – Utopie – Kunst. Die Stadt im Fokus“, in: Ders. / Woschitz, Karl M. (Hrsg.), *Religion – Utopie – Kunst. Die Stadt im Fokus*, Wien: Lit 2005 (Theologie.Kultur.Ästhetik 1), S. 6–9 [Larcher 2005], S. 7.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Reymaier 2005, S. 100.

¹⁹⁰ Ebd., S. 82.

¹⁹¹ Vechtel 2014, S. 26, 146, 193.

¹⁹² Ebd., S. 26.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Essen 2016, S. 25.

¹⁹⁶ Rahner 2005, S. 491–508.

¹⁹⁷ Essen 2016, S. 26.

und damit „eine anthropologische Vermittlung eschatologischer Aussagen“¹⁹⁸ bewirken könne.¹⁹⁹ Diese Thesen basieren auf zwei methodischen Herangehensweisen, die einander laut Karl Rahner ergänzen:²⁰⁰ Der bibeltheologische Zugang diene dazu, „der Frage nachzugehen, welche hermeneutischen Prinzipien die Schrift selbst dort uns nahelegt, wo sie eschatologische Aussagen macht.“²⁰¹ Den dogmatischen Überlegungen komme in erster Linie die Aufgabe zu, die bibeltheologischen Befunde hermeneutisch auf ihre Haltbarkeit hin zu überprüfen.²⁰² Karl Rahners Thesen lassen sich wie folgt grob überblicken: „Es muß im christlichen Glaubensverständnis und seiner Aussage eine Eschatologie geben, die wirklich das *Zukünftige*, das in einem ganz gewöhnlichen, empirischen Sinn zeitlich noch Ausständige meint.“²⁰³ Zudem sei von der „Kenntnis Gottes von den zukünftigen Ereignissen“²⁰⁴, also von der Allwissenheit Gottes, auszugehen. Dass diese Ereignisse den Menschen auf abstrakte Weise mitgeteilt und damit an menschliche Verständnisbreiten angepasst werden könnten, stehe in einem offenzuhaltenden Möglichkeitsraum.²⁰⁵ Letztgenannte These kann als Ansatzpunkt für die Legitimation von künstlerisch-theologischen Auseinandersetzungen aufgefasst werden, da Kunst grundsätzlich nach (neuen) Verständnishorizonten strebt. Zudem wird nach dem „Raum eschatologischer Aussagen“²⁰⁶ gesucht: Während sich der Mensch Fragen zu seinem Heil in physisch und raumzeitlich festgelegten Parametern stellt,²⁰⁷ bleibt der Tag seiner Vollendung verborgen.²⁰⁸ Für Karl Rahner bedingen sich diese scheinbaren Gegensätze zwischen dem Stellen mehr oder weniger konkreter Fragen und der Verborgenheit der Antworten theologisch: „[D]as *verkündigte* Eschatologische ist das *Verborgenbleibende* und umgekehrt: [...] Das Eschatologische ist in seiner Offenbarung gerade da als das Geheimnis.“²⁰⁹ Das geoffenbarte Wort Gottes kann also nicht endgültig entschlüsselt werden – es bleibt letztlich ein Geheimnis und damit im Horizont Negativer Theologie. In zwei weiteren Thesen arbeitet Karl Rahner die Verbundenheit zwischen Gegenwart und Zukunft nochmals deutlicher heraus: Eschatologische Aussagen könne der Mensch nur „*aus und an seiner* heilsgeschichtlichen Erfahrung in seiner *Gegenwart* ables[en].“²¹⁰ Karl Rahner zufolge braucht es also das Hier und Jetzt, um eschatologische

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Rahner 2005, S. 490–491.

²⁰¹ Ebd., S. 490.

²⁰² Ebd., S. 491.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Ebd., S. 492.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Ebd., S. 494.

²⁰⁷ Ebd., S. 497.

²⁰⁸ Ebd., S. 494.

²⁰⁹ Ebd., S. 495.

²¹⁰ Ebd., S. 499.

Überlegungen überhaupt formulieren zu können. Für Christ*innen sei hierbei die Gewissheit der „Erlösung in Christus“²¹¹ grundlegend.²¹² „Der ‚Sitz im Leben‘ für das eschatologische Wissen, die eigentlich ursprüngliche Quelle der eschatologischen Aussagen ist also die Erfahrung von dem Heilshandeln Gottes an uns selbst in Christus.“²¹³ In der vorletzten These überprüft Karl Rahner seinen hermeneutischen Grundsatz,²¹⁴ demzufolge „[b]iblische Eschatologie [...] immer gelesen werden [muß] als Aussage von der Gegenwart als geoffenbarter her auf die echte Zukunft hin [...]. Aus-sage [sic] von Gegenwart in Zukunft hinein ist Eschatologie.“²¹⁵ Die letzte These beschäftigt sich mit der Unterscheidung von eschatologischen Aussagen zwischen „Schrift und Tradition“²¹⁶, also der „Einheit und Differenz von Aussageweise und Aussageinhalt“²¹⁷. Dieser Zugang legt nahe, dass aus den Differenzen heraus „der gemeinte Inhalt [...] in anderer Aussageweise als bisher vorstellbar“²¹⁸ spürbar werden könne.²¹⁹

Hans Urs von Balthasar, der „sich zeit seines Lebens mit eschatologischen Fragen befasst [hat]“²²⁰, sieht in der Eschatologie gar die tragende Rolle eines „Wetterwinkel[s]“ in der Theologie unserer Zeit. Von ihr her steigen jene Gewitter auf, die das ganze Land der Theologie fruchtbar bedrohen: verhageln oder erfrischen“²²¹. In einem Zeitraum von knapp 40 Jahren entfaltete er seine zentralen Gedanken dazu in unterschiedlichsten Texten.²²² Vier Aspekte können Jan-Heiner Tück zufolge als eine Art roter Faden durch von Balthasars eschatologische Überlegungen leiten: Erstens sei er „um eine unverstellte *Wahrnehmung des Todes* bemüht“,“²²³ die den Tod in all seiner Radikalität und Schmerzhaftigkeit annehme.²²⁴ Zweitens lasse die Auferstehung von Jesus Christus die Hoffnung zu, dass der Mensch „am Ende nicht dem Nichts des Todes überlassen wird.“²²⁵ Von Balthasars Eschatologie ist dadurch entschieden christozentrisch, denn „[d]er Zugang zu Gottes ewigem Leben ist erschlossen durch Christus.“²²⁶ Drittens

²¹¹ Ebd., S. 500.

²¹² Ebd.

²¹³ Ebd., S. 501.

²¹⁴ Ebd., S. 503.

²¹⁵ Ebd., S. 502.

²¹⁶ Ebd., S. 508.

²¹⁷ Fritsch 2006, S. 119.

²¹⁸ Rahner 2005, S. 509.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Jan-Heiner Tück: „Nachbetrachtung zu Hans Urs von Balthasars ‚Eschatologie in unserer Zeit‘“, in: Balthasar, Hans Urs von: *Eschatologie in unserer Zeit. Die letzten Dinge des Menschen und das Christentum*, Freiburg im Breisgau: Johannes 2005 (Studienausgabe 6), S. 117–130 [Tück 2005], S. 118.

²²¹ Hans Urs von Balthasar: „Eschatologie“, in: Feiner, Johannes / Trütsch, Josef / Böckle, Franz (Hrsg.), *Fragen der Theologie heute*, Einsiedeln / Zürich / Köln: Benzinger 1957, S. 403–421 [Balthasar 1957], S. 403.

²²² Tück 2005, S. 119.

²²³ Ebd., S. 121.

²²⁴ Ebd., S. 121–122.

²²⁵ Ebd., S. 123.

²²⁶ Hans Urs von Balthasar: *Eschatologie in unserer Zeit. Die letzten Dinge des Menschen und das Christentum*, Freiburg im Breisgau: Johannes 2005 (Studienausgabe 6) [Balthasar 2005], S. 38.

sei in seiner „Neuinterpretation des Karsamstags“²²⁷ die „eschatologische Option, für alle zu hoffen“²²⁸, grundgelegt, denn der „ins Äußerste gehende Selbsteinsatz Gottes, der im Sterben Jesu Christi am Kreuz [u.a.] manifestiert worden ist, gibt der Hoffnung Grund, dass auch der Verlorenste noch gerettet werden kann.“²²⁹ Viertens suche von Balthasar das starre Gegenüber „von Zeit und Ewigkeit“²³⁰ christologisch auszuhebeln und diese Sichtweise sakramententheologisch zu legitimieren:

Wenn Gott, der Ewige, sich in Jesus Christus in der Zeit engagiert hat, dann hat das Zeitliche in Gott einen Ort; und umgekehrt vollzieht sich im Leben und Sterben Jesu der Einbruch des Ewigen in die Zeit – ein Ereignis, das in der fortlaufenden Geschichte nicht zuletzt durch die Gabe *seiner* Gegenwart in den Sakramenten präsent bleibt.²³¹

Von Balthasar knüpft zudem terminologisch an die traditionelle Bezeichnung für Eschatologie an, um von ihr ausgehend neue Impulse zu setzen. Er fokussiert auf die unendliche Verbundenheit von Gott und Jesus Christus und deren im wahrsten Sinne des Wortes *letzte* Bedeutung für Glaubende:

Gott ist das ‚Letzte Ding‘ des Geschöpfs. [...] Er ist Der, woran das Endliche stirbt und wodurch es zu Ihm, in Ihm aufersteht. Er ist es aber so, wie er der Welt zugewendet ist, nämlich in seinem Sohn *Jesus Christus*, der die Offenbarkeit Gottes und damit der Inbegriff der ‚Letzten Dinge‘ ist.²³²

Ein gemeinsamer Nenner all dieser Sichtweisen von Karl Rahner und Hans Urs von Balthasar zu Eschatologie kann – neben dem Christusbezug – in der Dimension der Zeit gefunden werden: Ausgehend von biblischen Erzählungen der Vergangenheit vertrauen Christ*innen auf das Wirken Gottes in der Gegenwart, das Zuversicht für die Zukunft – auch bzw. gerade hinsichtlich des end-losen Todes – bieten möchte. Wie diese Dimension der Endlosigkeit bzw. Unendlichkeit oder Ewigkeit konkret vorstellbar sein könnte, entzieht sich allerdings jeglichen menschlichen Kategorien. Reymaier fasst dies in einer Frage zusammen: „[G]eht es in der Eschatologie nicht um Dinge, die letztlich un-denkbar [sic] sind?“²³³

Das in der Eschatologie zentrale Verhältnis von Zeit und Ewigkeit beschäftigt Theolog*innen seit jeher. Eine Auswahl verschiedener Positionen dazu soll die Bandbreite an Zugängen veranschaulichen: Augustinus setzt Ewigkeit „als radikale[n] Gegensatz von Zeit“²³⁴ de facto mit

²²⁷ Tück 2005, S. 125.

²²⁸ Ebd., S. 126.

²²⁹ Ebd., S. 127.

²³⁰ Ebd., S. 128.

²³¹ Ebd.

²³² Balthasar 1957, S. 407–408.

²³³ Reymaier 2005, S. 100.

²³⁴ Mühling 2022, S. 103.

Zeitlosigkeit gleich. Diese Sicht ermöglicht durch ihre klare Gegenüberstellung zwar „die Wahrung der kategorialen Differenz zwischen Gott und Welt“²³⁵, kann aber durch die Unmöglichkeit, sich ein solches Gegenteil von Zeit vorzustellen, das „Handeln Gottes [...] in Ewigkeit nicht denk[en]“²³⁶. Ähnliches gilt für Boethius, der „Ewigkeit als vollständige Gleichzeitigkeit“²³⁷ auffasst und in dieser Denkweise die verschiedenen Dimensionen von Zeit in sich vereint.²³⁸ Johannes Duns Scotus sieht „Ewigkeit als partielle Gleichzeitigkeit“²³⁹. Diese Position geht davon aus, dass „die göttliche Ewigkeit die jeweilige Gegenwart der Zeit [begleitet], indem Vergangenheit und Gegenwart der Ewigkeit gleichzeitig vorliegen, die Zukunft der jeweiligen Gegenwart aber nur als eine Vielzahl von Möglichkeiten.“²⁴⁰ Zeit und Ewigkeit sind hier zwei voneinander unterschiedene, zugleich aber aufeinander bezogene Phänomene, die das Handeln Gottes²⁴¹ – im Gegensatz zu Augustinus‘ und Boethius‘ Verständnis von Ewigkeit²⁴² – denkbar machen.²⁴³ Das von Richard Swinburne vertretene „Verständnis der Ewigkeit als unendlichem Fluss der Zeit“²⁴⁴ findet sich zwar vielfach in der Bibel, wird aber theologisch vergleichsweise selten vertreten.²⁴⁵ Diesem Modell zufolge kann es ohne Zeit keine Ewigkeit geben und vice-versa,²⁴⁶ Zeit und Ewigkeit bedingen einander also zutiefst. Eine weitere Zeit und Ewigkeit verbindende Perspektive bringt Reymaier ein: Anstatt Ewigkeit gewissermaßen als Schatten der Zeit aufzufassen, könne „Zeit von der Ewigkeit her“²⁴⁷ verstanden werden, wie es die jüdische Halacha anregt.²⁴⁸ „Zeit als *Qualität* [...] weist uns darauf hin, dass Ewigkeit nicht nur Quantität ist, sondern vor allem Zeit von *anderer* Qualität“.²⁴⁹ Ewigkeit ist Zeit – von Gott strukturierte Zeit,²⁵⁰ die von Menschen allerdings auf Erden nicht in ihrer Fülle erfasst werden kann, da sonst – negativtheologisch gesprochen – die notwendige Differenz zwischen Schöpfung und Schöpfer²⁵¹ aufgehoben würde. Die vielfältigen Zugänge zu (un-)zeitlichen

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Ebd., S. 110.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Ebd., S. 117.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Ebd., S. 110.

²⁴³ Ebd., S. 117.

²⁴⁴ Ebd., S. 119.

²⁴⁵ Ebd., S. 119–120.

²⁴⁶ Ebd., S. 120.

²⁴⁷ Reymaier 2005, S. 91.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Ebd., S. 91–92.

²⁵⁰ Ebd., S. 92.

²⁵¹ Striet 2008, S. 22.

Dimensionen der Ewigkeit sind letztlich in der Unfassbarkeit von Gottes Wirken begründet, welches als dauerndes Werden, als beständige Offenbarung an uns Menschen zu verstehen sei.²⁵²

Die Zusammenschau der eben dargelegten Zugangsweisen von Karl Rahner und Hans Urs von Balthasar kann die immer wieder vorgebrachten, historisch gewachsenen Kritikpunkte, Eschatologie könne durch Drohbotschaften Ängste schüren und berge die „Gefahr des kirchen- und machtpolitischen Missbrauchs“²⁵³, mit ihren Hoffnungsdimensionen entkräften und zugleich das in ihr verborgene theologische Potenzial aufzeigen. Das Verständnis für die Relevanz von Eschatologie sieht sich gegenwärtig allerdings nach wie vor mit etlichen Herausforderungen konfrontiert: Schon Karl Rahner identifiziert im historischen Wandel des Weltbildes „ein tiefgehendes Problem für eschatologische Aussagen.“²⁵⁴ Die sich ändernden Lebensrealitäten, verbunden mit sich wandelnden Ansichten der Menschen, verlangen nach je aktualisierten Vermittlungswegen biblisch-eschatologischer Botschaften. Johanna Rahner nimmt an, dass „[d]as zentrale Kernproblem der Eschatologie [das] mangelnde Verständnis ihrer Inhalte, ihres Motiv- und Bildrepertoires zu sein [scheint].“²⁵⁵ Zwischen den biblischen Aussagen zur Eschatologie sowie deren Kommunikation durch theologischen Sprachgebrauch und dem alltäglichen Erleben gegenwärtig lebender Menschen bestehen offenbar vermehrt Differenzen. Diese rufen nach lebensweltlich relevanten Übersetzungsvorgängen, um eschatologische Botschaften „in einen neuen Verstehenshorizont, in das eigene Weltbild“²⁵⁶ transferieren zu können.²⁵⁷ Hier könnte Kunst – und damit auch Musik – eine Vermittlerrolle einnehmen.

2.3.2 Eschatologie und Musik: Zugänge zu einer Verklänglichung der Ewigkeit

Gerade ein derart – um mit Konstantin Reymaier zu sprechen – utopisches theologisches Konzept, wie die Eschatologie eines ist,²⁵⁸ braucht christlich betrachtet neben praktischer Relevanz und sprachlicher Vermittlung für eine annähernde Erfahrbarkeit auch den „Bereich von Musik und Kunst.“²⁵⁹ Musik bietet sich beim Schaffen von Zugängen zu eschatologischen Auseinandersetzungen nicht zuletzt deshalb an, weil sie als Kunstform gleichfalls eng mit Fragen rund um Aspekte der Zeit verbunden ist: Im mitteleuropäischen Verständnis umfasst der Begriff *Musik* in erster Linie die Parameter Tonhöhe, Tondauer, Tempo, Ausdruck, Lautstärke und

²⁵² Mühling 2022, S. 126.

²⁵³ Rahner 2010, S. 27.

²⁵⁴ Rahner 2005, S. 490.

²⁵⁵ Rahner 2010, S. 26–27.

²⁵⁶ Ebd., S. 27.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Reymaier 2005, S. 82–83.

²⁵⁹ Ebd., S. 83.

Artikulation.²⁶⁰ Anhand von Tondauer und Tempo (Geschwindigkeit) lässt sich festhalten, dass es sich bei Musik um eine Zeit-Kunst im Sinne von Kunst, die eine vorgegebene Zeit braucht und nur in dieser Zeit wahrnehmbar stattfinden kann, handelt. Zentral scheint hierbei die Unterscheidung, dass Musik *in* der Zeit abläuft, jedoch nicht selbst Zeit *ist*.²⁶¹ Musik *gestaltet* demnach Zeit. Wie eng Musik und Religion bzw. Grundfragen der Eschatologie miteinander verwoben sind, formuliert Daniel Barenboim wie folgt:

Musik und Religion befassen sich gleichermaßen mit der Beziehung zwischen den Menschen und mit der Beziehung zwischen Mensch und Universum. Wenn man sich ernsthaft mit Musik beschäftigt, tritt man eine niemals endende Suche nach der übergeordneten Einheit an, die bei all seiner Mannigfaltigkeit, seiner Diversität jedem Musikstück innewohnt. Das findet in der Religion eine Parallele in dem Streben des Individuums nach Einssein mit dem Schöpfer. [...] Sowohl Musik als auch Religion sind jedoch letztendlich dafür da, dem endlichen Wesen dabei zu helfen, unendlich zu werden.²⁶²

Auffallend ist, dass mit Barenboim ein Musiker und nicht ein Theologe Parallelen zwischen Musik und Religion aufzeigt: Ewigkeit bzw. negativtheologisch gesprochen Unendlichkeit sowie das Streben nach einer Annäherung an den Schöpfer, also Gott, wird hier als Ziel von Religion *und* Musik verstanden. So können aus christlich-theologischer Perspektive Musik und Eschatologie als Interferenz-Komponenten aufgefasst werden. Christoph Schwöbel formuliert deren Wechselwirkungen gar als eine seiner Thesen rund um die Beziehung zwischen Glauben und Musik:²⁶³ „Die Spannung zwischen der Sehnsucht nach Vollendung und der Erfahrung des Entzugs der Vollkommenheit charakterisiert auch die Musik.“²⁶⁴

Musik ist Philipp Harnoncourt zufolge ein „Zeichen für die *eschatologische Dimension* der Liturgie“²⁶⁵ und damit im Deutungshorizont von Eschatologie gewiss erkenntnisbringend,²⁶⁶ würde aber in ihrer Gesamtheit ob der Vielfalt musikalischer Gattungs- und

²⁶⁰ Michels 2013, S. 67. Zur Komplexität einer Definition des Begriffs Musik siehe u.a. Schriftleitung, Heinrich Hüsch: Art. „Musiké – musica – Musik. Klassifikationen“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47198>> [Schriftleitung / Hüsch, Art. „Musiké – musica – Musik“], letzter Zugriff: 30.10.2023.

²⁶¹ Jörg Nonnweiler: „KlangZeitRaum – Lux aeterna“, in: Hochschule für Musik Saar (Hrsg.), *György Ligeti. Aspekte seines Werks und seiner Persönlichkeit*, St. Ingbert: Röhrig 2016 (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Saar 7), S. 57–69 [Nonnweiler 2016], S. 67.

²⁶² Daniel Barenboim: *Klang ist Leben. Die Macht der Musik*, München: Pantheon 2009 [Barenboim 2009], S. 74.

²⁶³ Schwöbel 2013, S. 191.

²⁶⁴ Ebd., S. 210.

²⁶⁵ Harnoncourt 1974, S. 269.

²⁶⁶ Diesen Standpunkt vertritt auch Jeremy S. Begbie: „To gain some clarity about the relationship between God’s eternity and created time is at once one of the most important and intractable tasks of theology. [...] [M]y purpose is [...] to show that music has the capacity to play a valuable part in exposing and interpreting many of the most significant issues at stake, as well as advancing the contemporary discussion of them.“ (Ders. 2000, S. 128).

Erscheinungsformen den vorliegenden Rahmen sprengen. Eine Fokussierung auf Vokalmusik ergibt sich aus biblischen wie theologischen Gesichtspunkten: Die Themen der Eschatologie wurden vor dem 17. Jahrhundert in der Dogmatik unter dem Terminus *De Extremis* verhandelt. Frei übersetzt geht es hierbei um Extreme,²⁶⁷ wie der Tod zweifelsfrei eines ist. „In [derart] extremen Situationen greift die Bibel oft zu hymnischer Sprache und zur Musik – scheinbar genügt das Wort allein nicht.“²⁶⁸ Wenn sich eschatologische Fragen stellen, wird biblisch wiederholt mit Gesang bzw. Rezitation – also mit verklänglichem Text – eine Annäherung an die Antworten versucht, wie nicht zuletzt Frank Lothar Hossfeld am Beispiel des Alten Testaments zeigt.²⁶⁹ Dies lässt die Schlussfolgerung zu, dass Vokalmusik als hermeneutischer Zugang zu Eschatologie de facto als biblisch grundgelegt aufgefasst und Vladimir Jankélévitch zufolge auch unendlich fortgeführt werden kann, wenn er meint: „Über das Unaussprechliche kann man bis ans Ende der Zeiten reden und singen...“²⁷⁰

²⁶⁷ Reymaier 2005, S. 100.

²⁶⁸ Ebd., S. 101.

²⁶⁹ Frank-Lothar Hossfeld: „Musik und Gebet im Alten Testament“, in: Böning, Winfried (Hrsg.), *Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven. Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik*, Stuttgart: Carus / Matthias Grünewald 2007, S. 44–50 [Hossfeld 2007]. So stimmt beispielsweise David „[b]eim Tod seiner Kampfgefährten [...] poetische Totenklagen an (2 Sam 1,19–27; 3,33–34)“ (ebd., S. 48). Hossfeld sieht das Buch der Psalmen als „biblisch begründeten Anfang der Verbindung von Musik und Gebet“ (ebd., S. 49–50). Zum Zusammenhang von biblischen Texten und Musik siehe auch Josef Wohlmuth: „Musik und Sprache. Hängt die Sakralität der Musik von der Vertonung sakraler Texte ab?“, in: Müller, Wolfgang W. (Hrsg.), *Musikalische und theologische Etüde. Zum Verhältnis von Musik und Theologie*, Zürich: Theologischer Verlag 2012 (Schriften Ökumenisches Institut Luzern 9), S. 151–174 [Wohlmuth 2012]. Auch im Neuen Testament begegnen verklänglichte Gebete an theologisch bzw. gar eschatologisch zentralen Stellen. So sind u.a. „[d]ie endzeitlichen Visionen [...] umgeben von einer Fülle an Musik.“ (Thomas Schipperges: *Musik und Bibel. 111 Figuren und Motive, Themen und Texte. Band 2: Neues Testament*, Kassel: Bärenreiter 2015 [Schipperges 2015], S. 260). In der Offenbarung singen beispielsweise die vier Lebewesen und die unzähligen Engel (ebd.; Offb 5,8–13).

²⁷⁰ Jankélévitch 2016, S. 107.

3 *Lux aeterna*-Vertonungen a cappella

3.1 Ausgangspunkt: György Ligeti (1966)

3.1.1 Entstehungskontext

György Ligetis *Lux aeterna* „für 16stimmigen gemischten Chor a cappella (Sopran, Alt, Tenor und Baß in jeweils vierfachem Divisi)“²⁷¹ entstand im August 1966²⁷² „im Auftrag der Schola Cantorum Stuttgart und ihres Leiters Clytus Gottwald“²⁷³. Uraufgeführt wurde die Vertonung am 2. November dieses Jahres, dem katholischen Allerseelentag, „in der evangelischen Stuttgarter Pauluskirche.“²⁷⁴ Das erstmalige Erleben des Werks steht also hinsichtlich des Aufführungsortes und des Gedenktags der Verstorbenen in einer ökumenisch-theologischen Kontextualisierung. Die Vertonung ist zudem der bereits erwähnten *Schola Cantorum*,²⁷⁵ einem ab Mitte der 1960er-Jahre „führende[n] Spezialisten-Ensemble für avantgardistische Chormusik“²⁷⁶, und dessen Leiter gewidmet.²⁷⁷ Warum die Vertonung genau dieses römisch-katholischen Textes beauftragt wurde, geht aus den vorhandenen Quellen nicht direkt hervor, zumal Gottwald u.a. evangelische Theologie studiert hatte.²⁷⁸ Ein pragmatischer Hintergrund liegt dennoch nahe: Gottwald war zwischen 1958 und 1970 Kantor an der Pauluskirche in Stuttgart, die ihm zunächst als einziger Aufführungsraum für seine *Schola Cantorum* offenstand. Da die pietistische Kirchengemeinde nur geistliche Musik duldete, mussten sich die dargebotenen Vertonungen „mit religiösen Themen auseinander[...]setzen.“²⁷⁹ Die Hintergründe von Ligetis *Lux aeterna* dürften also nicht primär mit theologischen Überlegungen vonseiten des Komponisten in Verbindung stehen. Bemerkenswert ist außerdem, dass beim aus einer jüdisch-linksintellektuellen Familie stammenden Ligeti,²⁸⁰ der sich selbst rückblickend als „mitteleuropäischer

²⁷¹ György Ligeti: „Auf dem Weg zu ‚Lux aeterna‘“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 24/2 (1969), S. 82–88 [Ligeti 1969], S. 82.

²⁷² György Ligeti: *Gesammelte Schriften. Band 2*, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz u.a.: Schott 2007 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10, 2) [Ligeti 2007], S. 233. Ligeti übermittelte Clytus Gottwald „das fertige Chorstück“ (Clytus Gottwald: „Lux aeterna. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik György Ligetis. Dieter Schnebel gewidmet“, in: *Musica. Zweimonatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens* 25 (1971), S. 12–17 [Gottwald 1971], S. 12) in einem auf den 9. August 1966 datierten Schreiben (ebd.).

²⁷³ Ligeti 1969, S. 82.

²⁷⁴ Walter 2022, S. 82.

²⁷⁵ György Ligeti: *Lux Aeterna für sechzehnstimmigen gemischten Chor a cappella*, Frankfurt u.a.: Henry Litolff's / C. F. Peters (EP 5934) 1968/1996 [Ligeti 1968/1996], S. 2.

²⁷⁶ Hermanutz 2015, S. 47.

²⁷⁷ Ligeti 1968/1996, S. 2.

²⁷⁸ Kunststiftung Baden-Württemberg: „Clytus Gottwald“, in: *Kunststiftung Baden-Württemberg. Preise. Ensle Preis. Preisträger*, <<https://www.kunststiftung.de/ensle-preistraegerportrait/clytus-gottwald.html>> [Kunststiftung Baden-Württemberg, „Clytus Gottwald“], letzter Zugriff: 21.01.2024.

²⁷⁹ Hermanutz 2015, S. 48.

²⁸⁰ Ulrich Dibelius: Art. „Ligeti, György. Biographie“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/>> [Dibelius, „Ligety, György“], letzter Zugriff: 21.01.2024.

Jude, halbwegs assimiliert und religiös nicht gebunden“²⁸¹ charakterisierte, nicht unbedingt ein Naheverhältnis zur theologischen Dimension des vertonten Communio-Textes der römisch-katholischen Totenmesse angenommen würde.

Ligeti sieht sein *Lux aeterna* als selbstständiges Werk, welches auf der Ebene des Textes allerdings das im Jänner 1965 fertiggestellte *Requiem* fortsetze.²⁸² Letztgenannte Komposition, auf die Ligeti in seinen Erläuterungen zum *Lux aeterna* wiederholt verweist,²⁸³ hat ihm zufolge eine deutlich längere Entstehungsgeschichte:

Seit vielen Jahren beschäftigte mich der Gedanke, ein Requiem zu komponieren: [...] etwa 1953 [...] fing ich an, Skizzen dazu zu entwerfen. [...] 1956 nahm ich die Arbeit erneut auf, sie wurde aber bald unterbrochen, da ich Ungarn verließ. Erst 1963 kehrte ich zu dieser Idee zurück. In der Zwischenzeit hatte sich aber meine kompositorische Denkweise weitgehend geändert [...], so daß ich [...] die ursprünglichen musikalischen Vorstellungen zwar als Ausgangspunkt nehmend, eine ganz andere Realisation der Idee des Requiems anstrebte.²⁸⁴

Die Entstehung der Komposition selbst dürfte in enger Abstimmung mit Gottwald erfolgt sein, denn es sind mehrere Ausschnitte von Korrespondenzen des Komponisten an den Leiter der *Schola Cantorum* publiziert, die Aufschlüsse über das Werden von *Lux aeterna* geben. Am 21. Mai 1966 schreibt Ligeti: „...Auf jeden Fall möchte ich Sie [sic] versichern, daß ich große Lust habe, für Sie und die Schola Cantorum ein Stück zu schreiben, aus Gründen der Sympathie und auch deshalb, weil künstlerische Aspekte für mich wichtiger sind...“²⁸⁵ Ausschlaggebend für das Annehmen des Kompositionsauftrag waren offenbar eine persönliche Verbindung zum Ensemble sowie dessen künstlerische Möglichkeiten und weniger der Inhalt des zu vertonenden Textes oder gar Theologisches. Am 5. Juli 1966 informiert Ligeti über seine Vorstellungen zum Werk:

...Überhaupt handelt es sich bei diesem Stück keineswegs um etwas in der Gesamtdauer genau Voraussagbares: ich denke an eine sehr dicht gearbeitete 16stimmige polyphone Struktur, wobei ein streng geregeltes rhythmisches Netz (fern verwandt mit der Technik der Talea) und eine strenge Intervallik bestimmend sein werden...²⁸⁶

Im Zentrum dieser Ausführungen stehen eindeutig kompositionspraktische Überlegungen, wobei in der nicht vorhersagbaren Dauer des Werkes aus theologischer Perspektive durchaus

²⁸¹ György Ligeti: „György Ligeti“, in: Schultz, Hans Jürgen (Hrsg.), *Mein Judentum*, Zürich / Düsseldorf: Benzinger 1999, S. 209–221 [Ligeti 1999], S. 221.

²⁸² Ligeti 1969, S. 82–83.

²⁸³ Ligeti 2007, S. 233.

²⁸⁴ Ligeti 1969, S. 82.

²⁸⁵ Gottwald 1971, S. 12.

²⁸⁶ Ebd.

Transzendentes mitgelesen werden darf. Bei all diesen Überlegungen zum Entstehungskontext gilt es zu bedenken, dass die Korrespondenz nur in Ausschnitten verfügbar ist, also möglicherweise auch inhaltlich-theologische Überlegungen ausgetauscht, aber nicht veröffentlicht wurden.

Ligeti vertont in seinem *Requiem* nicht den gesamten Text der Totenmesse, sondern beschränkt sich aus musikalischen Gründen „auf die Teile Introitus, Kyrie, De die iudicii und [...] Lacrimosa.“²⁸⁷ Er begründet dies damit, dass die kompositorische Anlage seines *Requiem*, dessen Musik „eine abgeschlossene, in sich selbst ruhende Konstruktion“²⁸⁸ sei, eine umfangreichere Vertonung des Textes der Totenmesse unmöglich gemacht hätte.²⁸⁹ Ligeti stellt seine kompositorischen Ideen demzufolge über den Text, inhaltliche Aspekte müssen sich offenbar an der erdachten musikalischen Form ausrichten. Theologische Überlegungen kommen in seinen Ausführungen weder mit Blick auf das *Requiem* noch auf das *Lux aeterna* konkret vor.²⁹⁰ Dennoch dürfte Ligeti sich indirekt – immer mit dem Maßstab der musikalischen Umsetzungsmöglichkeiten – auch mit den Inhalten der Totenmesse befasst haben, verschriftlicht die damit verbundenen Gedanken im Zuge seiner Werkbeschreibungen aber nur sehr grundlegend:

Trotz des abgeschlossenen Charakters dieser Komposition [des *Requiem*, Anm. B. G.] haben mich die übrigen Textteile der Totenmesse weiterbeschäftigt, besonders die Communio. Die in musikalische Vorstellung übersetzte Idee des „ewigen Lichtes“ spielt bereits im Introitus des Requiems eine zentrale Rolle. Diese Idee und Vorstellung wollte ich zu einer neuen Komposition weiterentwickeln.²⁹¹

Um Ligetis *Lux aeterna* in seinem Schaffen und seiner Auseinandersetzung mit den Inhalten der Totenmesse kontextualisieren zu können, gilt es also, sein zuvor fertiggestelltes *Requiem* mitzudenken. Trotz kompositorischer Parallelen zwischen dem *Introitus* aus dem *Requiem* und *Lux aeterna* sieht Ligeti letzteres – wie bereits erwähnt – als eigenständige Vertonung an, denn Umfang und Besetzung beider Werke unterscheiden sich deutlich: Das *Requiem* nimmt mit ca. 30 min etwa dreimal so viel Zeit in Anspruch und ist mit zwei Gesangssolistinnen, zwei gemischten Chören und großem Orchester umfangreich besetzt.²⁹² Die kontrapunktische Herangehensweise hingegen – u.a. mit Blick auf die Verklanglichung des ewigen Lichts²⁹³ – „ist

²⁸⁷ Ligeti 1969, S. 82.

²⁸⁸ Ebd., S. 83.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Ligeti 2007, S. 226–243.

²⁹¹ Ligeti 1969, S. 83.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Das zweimal vorkommende *et lux perpetua luceat eis* vertont Ligeti im *Requiem* ähnlich wie die Worte *Lux aeterna* im gleichnamigen Werk: Die Stimmen sind in einer rhythmisch komplexen Polyphonie gesetzt, die Intervalle bewegen sich vorwiegend im Raum einer Sekunde (György Ligeti: *Requiem für Sopran- und*

im Prinzip die gleiche geblieben.“²⁹⁴ Der *Introitus* des *Requiem* kann also gewissermaßen als Experimentierfeld Ligetis in der Frage nach Vertonungsmöglichkeiten des ewigen Lichts betrachtet werden. Ob Ligeti sein *Lux aeterna* – einer von Meinrad Walter vorgebrachten, mögliche Intention des Werks folgend – als „Versuch, anhand der liturgischen Worte deren Sinn sinnlich erfahrbar zu machen“²⁹⁵ verstanden oder doch eher den Text als Grundlage für das Ausloten kompositorischer Möglichkeiten zu nutzen weiß, geht aus den publizierten Äußerungen Ligetis letztlich nicht klar hervor.

3.1.2 Negative Theologie: Worte, die (keine) Worte *mehr* sind

György Ligeti äußert sich in schriftlicher Form nicht über seine Gedanken zu den Worten des *Lux aeterna* bzw. welche Bedeutungsebenen er in dieser eben nicht im Kontext seines *Requiem* stehenden Vertonung dem „Verhältnis von Text und Musik“²⁹⁶ beimisst.²⁹⁷ Die nicht vorhandenen inhaltlichen Ausführungen zu den Beweggründen der Textvertonung laden umso mehr ein, sich deren sprachlichen Aspekten theologisch zu nähern.

Ligeti vertont nicht nur die Communio-Antiphon, sondern auch jenen Vers, welcher dem Introitus des *Requiem* entnommen ist,²⁹⁸ verzichtet aber auf die „übliche Wiederholung des Antiphonenteils *cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es*“²⁹⁹. In einer Zusammenschau aller 16 Stimmen ergibt sich somit folgender Text:

- (1) Lux aeterna luceat eis,
- (2) Domine.
- (3) Cum sanctis tuis in aeternum,
- (4) quia pius es.
- (5) Requiem aeternam dona eis
- (6) Domine,
- (7) et lux perpetua luceat [sic].³⁰⁰

Mezzosopran-Solo, zwei gemischte Chöre und Orchester, Frankfurt / London / New York: Henry Litolf's / C. F. Peters 1965 [Ligeti 1965], T. 17–26, 65–74; Ligeti 1968/1996, T. 1–37).

²⁹⁴ Ligeti 1969, S. 83.

²⁹⁵ Walter 2011, S. 228.

²⁹⁶ Paul Op de Coul: „Sprachkomposition bei Ligeti: ‚Lux aeterna‘. Nebst einigen Randbemerkungen zu den Begriffen Sprach- und Lautkomposition“, in: Stephan, Rudolf (Hrsg.), *Über Musik und Sprache. Sieben Versuche zur neueren Vokalmusik*, Mainz: B. Schott's Söhne 1974 (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 14), S. 59–69 [Op de Coul 1974], S. 60.

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Siehe *Graduale Triplex* 1998, S. 669, 676. Ligeti 1968/1996, T. 1–114 (nachfolgend wird der Kurzbeleg zu den Taktzahlen in Klammern im Fließtext – ausgenommen davon sind längere Zitate des vertonten Textes – angegeben).

²⁹⁹ Op de Coul 1974, S. 60.

³⁰⁰ Siehe Ligeti 1968/1996, T. 1–114; *Graduale Triplex* 1998, S. 672, 676; Für die Gliederung siehe Op de Coul 1974, S. 61; Hermanutz 2015, S. 76. Die Nummerierung stammt von B. G.

Keine einzige Stimmgruppe singt den unvollständigen Text – das letzte Wort *eis* wurde nicht vertont (Ligeti 1968/1996, T. 110–126) – vollständig, sodass sich in jeder Stimmlage thematische Schwerpunkte ergeben. Die Inhalte der Fürbitte für die Verstorbenen werden gewissermaßen aufgeteilt. Während die Frauenstimmen die Textteile (1), (5) und teilweise (7) wiedergeben, befassen sich die Männerstimmen kaum mit (1), dafür vorwiegend mit (2) und (6), (3), (4), und ebenso teils mit (7). Wiederholt werden zudem einzelne Wörter nicht bis zu ihrer letzten Silbe bzw. ihrem letzten Buchstaben gesungen (Ligeti 1968/1996, u.a. T. 35–37, 81–86), bleiben also lexikalisch unvollständig. Diese sprachlichen Befunde legen Verbindungslinien zur Negativen Theologie nahe:³⁰¹ Das *Lux aeterna* kann genau genommen nicht nur als eine Fürbitte, sondern ebenso als Vielzahl an Fürbitten (Bitte um ewiges Licht, Bitte um Aufnahme bei den Heiligen in Ewigkeit, Bitte um die Güte Gottes) aufgefasst werden, deren transzendente Inhalte „nicht als Aussage greifbar“³⁰² sind. Indem diese Gebete nicht durch ein Individuum (repräsentiert von einer Stimmgruppe bzw. einer*m Vertreter*in davon), sondern erst in der Gemeinschaft (also dem gesamten Chor) vollständig werden und der Text des *Lux aeterna* in seiner Gesamtheit ohne diese Gemeinschaft nicht in seiner Fülle verständlich wäre, wird die unbedingte Differenz zwischen Gott und Mensch³⁰³ mittels Sprache gewahrt. Ein Mensch kann das zu Sagende *nicht alleine* verdeutlichen, es braucht die Communio dazu. Dass die letzten Worte bzw. Phrasen dann trotz dieses gemeinschaftlichen Zur-Sprache-Bringens mit *luceat* aufhören (Ligeti 1968/1996, T. 111–113) und nicht der liturgischen Textvorlage folgend mit *eis* zu Ende verbalisiert werden, zeigt ebenso deutlich die Begrenztheit menschlicher Worte. Das, was die Fürbitte ausdrücken möchte, kann letztlich im wahrsten Sinne des Wortes nicht vollständig gesagt werden – es bleibt offen.

Beim isolierten Betrachten der Textverteilung in den einzelnen Stimmgruppen fällt zudem auf, dass der Text nicht einfach durchläuft, sondern einzelne Wörter, manchmal auch nur Silben, wiederholt werden. Dies mag zwar in erster Linie durch die Kompositionstechnik bedingt sein, vermittelt aber auf sprachlicher Ebene zugleich den Eindruck eines mystischen, innigen Verharrens auf einzelnen Aspekten der Fürbitte. Aus dem *Lux aeterna* entstehen somit gewissermaßen gewichtete Gebete. Die Sopranstimmen kreisen zentral um das ewige Licht, verbunden

³⁰¹ Hermanutz' negativtheologische Deutung von Ligetis *Lux aeterna* basiert in erster Linie auf kompositorischen Parametern, welche die zeitliche Wahrnehmung des Werks prägen, geht aber nicht in gleichem Maße auf den Text bzw. dessen Vertonung ein. Noch dazu beschränkt er Negative Theologie weitgehend auf das Negationsmoment (Ders. 2015, S. 165–180). Aufgrund des methodisch anderen Zugangs und des voneinander abweichenden negativtheologischen Verständnisses im Vergleich zu vorliegender Untersuchung sei an dieser Stelle an die entsprechenden Ausführungen von Hermanutz verwiesen (ebd., S. 71–83, 165–180).

³⁰² Walter 2022, S. 83.

³⁰³ Stolina 2000, S. 180.

mit der Bitte, es möge leuchten und die ewige Ruhe geben, ehe das Gebet mit Anklängen an die Bitte des Leuchtens endet:

- S1: Lux lux lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lu-ce-at e-i(s) || Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-i(s) || lu- || lu- ||
- S2: Lux lux lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lu-ce-at e-i(s) || Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-i(s) || lu-ce- || lu- ||
- S3: Lux lux lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lu- || Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-i(s) || lu-ce-a(t) || lu- ||
- S4: Lux lux lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lu- || Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-i(s) || lu- || lu- ||³⁰⁴

Auch die Altstimmen befassen sich zunächst intensiv mit dem ewigen Licht, fokussieren jedoch insgesamt stärker auf die Bitte nach dessen Leuchten, während der Aspekt der Ruhe in Ewigkeit genauso wie im Sopran erscheint. Der Alt singt quantitativ den größten Textanteil der Vertonung:

- A1: Lux lux lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lu-ce-at e-i(s) || Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-i(s) || et lux per-pe-tu-a lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is lu-ce-at e-is lu-ce-at lu-ce- ||
- A2: Lux lux lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lu-ce-a(t) || Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-i(s) || et lux per-pe-tu-a lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is lu-ce-at e-is lu-ce-at lu-ce- ||
- A3: Lux lux lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lu-ce- || Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-i(s) || et lux per-pe-tu-a lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is lu-ce-at e-is lu-ce-a(t) ||
- A4: Lux lux lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lux ae-ter-na lu- || Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-i(s) || et lux per-pe-tu-a lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is lu-ce-at e-is lu-ce-a(t) ||³⁰⁵

Die Tenorstimmen sind die ersten, welche verbal mitten in einer Phrase einsteigen. Gleich das erste Wort *luceat* sprechen bzw. singen sie zur Hälfte (siehe 3. und 4. Tenor) nicht zu Ende, die Sprachlosigkeit angesichts des Inhalts wird hier offensichtlich. Diese Stimmgruppe bittet um die Aufnahme bei den Heiligen und leiten über in die Anrede *Dominus* sowie die Bitte um das Leuchten des ewigen Lichts und die Güte Gottes:

³⁰⁴ Ligeti 1968/1996, T. 1–114. Diese und alle weiteren Transkriptionen bilden den Text der jeweiligen Stimme in der originalen Orthografie samt originaler Zeichensetzung ab. Die beiden senkrechten Striche || weisen darauf hin, dass die Stimme an jener Stelle pausiert (Anm. B. G.).

³⁰⁵ Ebd.

- T1: || lu-ce-at e-i(s) Cum san-ctis tu-is cum san-ctis tu-is in ae-ter-num qui-a pi-us es in ae-ter-num qui-a pi-us es qui-a pi-us es Do- || lu- ||
- T2: || lu-ce-at e-i(s) Cum san-ctis tu-is cum san-ctis tu-is in ae-ter-num qui-a pi-us es in ae-ter-num qui-a pi-us es qui-a pi-us es Do- || lu-ce- ||
- T3: || lu-ce- Cum san-ctis tu-is cum san-ctis tu-is in ae-ter-num qui-a pi-us es in ae-ter-num qui-a pi-us es qui-a pi-us es Do- || lu-ce-a(t) ||
- T4: || lu- Cum san-ctis tu-is cum san-ctis tu-is in ae-ter-num qui-a pi-us es in ae-ter-num qui-a pi-us es qui-a pi-us es Do- || lu-ce-a(t) ||³⁰⁶

Quantitativ am wenigsten Text findet sich in den Bassstimmen, welchen dafür die zentrale Rolle zukommt, mit *Domine* einzusetzen und damit den Adressaten des *Lux aeterna* anzusprechen. Zugleich führen sie die Bitten des Tenors um die Ewigkeit bei den Heiligen mit *in aeternum* und die Güte Gottes fort:

- B1: || Do-mi-ne in ae-ter-num qui-a pi-us es in ae-ter-num qui-a pi-us es qui-a pi-us es Do- || lu- lu- ||
- B2+3: || Do-mi-ne in ae-ter-num qui-a pi-us es in ae-ter-num qui-a pi-us es qui-a pi-us es Do- Do-mi-ne || lu- ||
- B4: || in ae-ter-num qui-a pi-us es in ae-ter-num qui-a pi-us es qui-a pi-us es Do- Do-mi-ne || lu- ||³⁰⁷

Dieses allen Stimmen eigene, assoziativ wirkende, durch Wort- und Silbenwiederholungen bedingte Kreisen um das, was sie auszudrücken versuchen, kann als Versuch einer sprachlichen Annäherung an das Geheimnis Gottes angesichts des Todes aufgefasst werden. Das Mäandern um die Worte des *Lux aeterna* scheint „den heilvollen Abstand [der Menschen] zu Gott“³⁰⁸ zu wahren, indem die Fürbitte eben nicht klar im Sinne von Wort für Wort und damit als Ausdruck eines direkten Mensch-Gott-Verhältnisses formuliert wird, sondern in einer Art von Suche nach den Worten bzw. deren Silben die sprachliche Klarheit umgeht. Dies kann als Ausdruck von Negativer Theologie im Sinne einer Verundeutlichung von klarer Sprache zugunsten der Verborgenheit Gottes³⁰⁹ verstanden werden. All dies wird dadurch verstärkt, dass einzelne Textteile durch das phasenweise Pausieren einzelner Stimmen verschiedentlich verschränkt sind und damit neue inhaltliche Verbindungen entstehen. Diese sprachlichen Transformationen der lateinischen Worte mögen zugleich eine Einladung dazu sein, Sprache selbst oder eben gerade im Kontext einer Vertonung anders einzusetzen, um überhaupt von unbeschreibbaren Inhalten

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Stolina 2000, S. 180.

³⁰⁹ Ebd.; Hochstaffl 1998, Sp. 723.

sprechen bzw. singen zu können. Aus diesen Perspektiven heraus ermöglicht erst die Verfremdung des *Lux aeterna* einen Zugang zu dessen un-aussagbarer Aussage.

Die von den Noten isolierten Worte sind als assoziatives Fürbittgebet trotz sich wiederholender Worte und Silben grundsätzlich verständlich. In Verbindung mit dem Notentext ändert sich dies allerdings weitgehend: Zwar ist „die Textunterlegung streng syllabisch gehalten“³¹⁰, welche eine klare Verständlichkeit vermuten ließe, allerdings wird diese durch unterschiedliche Notenwerte und Pausen „in hohem Maße beeinträchtigt.“³¹¹ Jörg Nonnweiler spricht hierbei nicht von einer Vertonung, sondern von einer Entsemantisierung: „Die Textbausteine werden zum Klang und tauchen ein in den Klangfluss. Morpheme werden auf die Silben verteilt, so dass der Text in seiner Folge nicht verständlich ist.“³¹² Der Text wird trotz Wort- und Silbenwiederholungen also erst durch die Musik jeglicher Semantik enthoben. Auch diese Beobachtung lässt sich an Ideen der Negativen Theologie anknüpfen: Gesprochene Worte alleine können die verborgene Intention des *Lux aeterna* letztlich nicht in deren Tiefendimensionen vermitteln und damit erfahrbar machen. Erst durch eine den semantischen Sinn enthebende Verklanglichung von Sprache in Form einer komplexen polyphonen Struktur kann es zu einer Annäherung an jene Inhalte kommen. Die Sprache braucht hier demnach die Musik, um das Unsagbare hörbar zu machen. Sprache braucht anders formuliert das kompositorische Zutun als ver-un-sprachlichende Komponente, damit das Unaussprechliche unter Einbeziehung des Sprachmediums einen Ausdrucksraum finden kann. So, wie die Christusikone eine „Sichtbarmachung des Undarstellbaren [ist]“³¹³, kann nun die Vertonung des *Lux aeterna* als Hörbarmachung des Unhörbaren – und damit als zutiefst negativtheologischer Zugang – verstanden werden.

Sämtliche musikwissenschaftliche Analysen gliedern die vorliegende Komposition mehr oder weniger ausgehend von ihrem Text: Während Nonnweiler annimmt, dass Ligeti die Textpassagen der *Communio* bewusst wählte, um die zentralen Begriffe *Lux aeterna* (Licht), *Requiem aeterna* (Ewigkeit) und *Lux perpetua* (Ruhe) hervorzuheben und „sie in die Transzendenz [zu] objektivier[en]“³¹⁴, folgt seine weitere Betrachtung des Werks in erster Linie musikalischen Analysekatégorien.³¹⁵ Paul Op de Coul und Tobias Hermanutz hingegen gliedern und analysieren die Vertonung gänzlich am Text orientiert: Hermanutz zeigt auf, dass die „formale Anlage

³¹⁰ Op de Coul 1974, S. 60.

³¹¹ Ebd.

³¹² Nonnweiler 2016, S. 62.

³¹³ Luge-Winter 2022, S. 202.

³¹⁴ Nonnweiler 2016, S. 61.

³¹⁵ Ebd., S. 63–66.

[...] symmetrische Tendenzen auf[weist], welche bereits in der Struktur des zugrunde liegenden ‚Communio‘-Textes vorgezeichnet sind“³¹⁶:

Lux aeterna luceat eis,
DOMINE,
cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.
Requiem aeternam dona eis,
DOMINE,
et lux perpetua luceat eis.³¹⁷

Die textliche Mitte, *Requiem aeternam*, ist als Symmetrieachse zugleich „die musikalisch komplexeste Stelle“³¹⁸. Demnach muss der Text die grundlegenden Überlegungen zur Anlage der Vertonung geprägt haben. Op de Coul geht zwar wie Nonnweiler von einer an der Textstruktur orientierten dreiteiligen Form des Werks³¹⁹ – eine assoziative Verbindung zur Dreifaltigkeit liegt hierbei aus theologischer Sicht nahe – aus, weist die kompositorische Grundstruktur allerdings wie Hermanutz auf Basis des in sieben Zeilen gebrachten Textes nach,³²⁰ die als Summe der göttlichen Zahl 3 und der irdischen Zahl 4 gelesen werden kann. Zudem ergänzt Op de Coul, dass es bei gewissen Silben synchrone Einsätze mehrerer Stimmen gibt, die als solche hörend allerdings kaum wahrgenommen werden könnten. Dies betrifft die Worte *Lux, luceat, Domine, in, quia, Requiem* sowie *et*.³²¹ Eine Erläuterung, weshalb genau diese Worte musikalisch derart behandelt werden, gibt Op de Coul nur indirekt: Es gehe im Werk generell um „[d]as konsequente Vermeiden scharfer Konturen“³²². Aus dieser Perspektive könnte ein Funke Negativer Theologie darin gesehen werden, dass trotz eines gleichzeitigen Einsatzes mehrerer Stimmen der Text in seiner inhaltlichen Dimension auf sprachlicher Ebene nicht wahrnehmbar ist. Die Worte sind zwar da, können aber durch die Art der Vertonung nicht verstanden werden und befinden sich folglich in einer gewissen – mit Eckhard Nordhofen gesprochen – „*Simultaneität von Präsenz und Vorenthaltung*“³²³. Diese wird erst durch die Verbindung von Wort und Musik erreicht, insofern ist das Medium der Musik hier notwendig, um die oben genannten Worte offensichtlich im Horizont Negativer Theologie deuten zu können.

³¹⁶ Hermanutz 2015, S. 76.

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Op de Coul 1974, S. 61. Nonnweiler 2016, S. 61.

³²⁰ Op de Coul 1974, S. 61. Hermanutz 2015, S. 76.

³²¹ Op de Coul 1974, S. 60–61.

³²² Ebd., S. 61.

³²³ Eckhard Nordhofen: *Media divina. Die Medienrevolution des Monotheismus und die Wiederkehr der Bilder*, Freiburg im Breisgau: Herder 2022 [Nordhofen 2022], S. 127.

Physikalisch betrachtet ist „Licht eine Angelegenheit hoher Frequenzen und kurzer Wellenlängen“³²⁴, welche sich im Farbspektrum von Infrarot bis Ultraviolett zeigt.³²⁵ Soll Licht nun musikalisch-imitatorisch zum Klingen gebracht werden, läge es nahe, hierfür hohe Tonlagen (im Sinne von akustischen Frequenzen) und verschiedene Klangfarben mittels unterschiedlicher Stimmgruppen heranzuziehen. Diese Erwartungshaltung wird allerdings gleich zu Beginn der Vertonung gänzlich verkehrt: Die Komposition beginnt mit einem einzigen Ton in der Mittel- lage, dem f[♯] im pianissimo, welchen alle acht überwiegend nacheinander einsetzenden Frauen- stimmen singen (Abbildung 1).

"FROM

Sopr. 1-4:
stets sehr weich einsetzen / all entries *very gentle*
pp sempre

Alt 1-4:
stets sehr weich einsetzen / all entries *very gentle*
pp sempre

Abbildung 1: György Ligeti, *Lux aeterna* (T. 1–2), © Litolf / Peters EP 5934.

Das verklanglichte Licht strahlt also nicht hell auf, sondern wirkt qua Dynamik und Tonhöhe so, als käme es aus dem Nichts.³²⁶ Hier scheint eine negativtheologische Betrachtung naheliegend: Das *Lux aeterna* ist eben kein von der Sonne kommendes oder elektrisches, sprich helles, also musikalisch umgesetzt hohes und womöglich auch lautes Licht, sondern es verbirgt sich in für Frauenstimmen vergleichsweise tiefen und damit weniger gut hörbaren Frequenzen mit geringer Lautstärke. Diese Verborgenheit mag auf die Unverfügbarkeit dieses ewigen Lichts für uns Menschen verweisen und aus dieser Perspektive ein Negationsmoment³²⁷ in sich tragen.

³²⁴ Dietrich Schuberth: „Lux aeterna. ‚Gottes Licht‘ in musikalischen Werken“, in: *Musik und Kirche* 86 (2016), S. 158–163 [Schuberth 2016], S. 158.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Nonnweiler 2016, S. 61.

³²⁷ Siehe Stolina 2000, S. 180.

Bedingt durch die verschiedenen Stimmlagen der Frauen, welche alle ein und dieselbe Tonhöhe singen (Ligeti 1968/1996, T. 1–3), schwingen im gesungenen Wort *Lux* allerdings dann doch unterschiedliche Klangfarben mit. Ähnlich wie bei weißem Licht, welches mittels eines Prismas in Spektralfarben aufgegliedert werden kann, wird beim Zuhören oder kundigen Analysieren der Partitur mittels Ohr bzw. Auge klar, dass auch das auf den ersten Blick einheitliche *Lux aeterna* verschiedene Facetten in sich birgt und sich damit einer Vereinfachung seines Aussageinhalts entzieht.

Das ewige Licht ist allerdings nicht ausschließlich in der (relativen) Tiefe und Unhörbarkeit verortet, denn gleich das erstmalige *luceat eis* ist die erste als klanglich hoch wahrnehmbare Stelle der Komposition. Die 1. und 2. Sopran- und Tenorstimmen setzen hierbei nacheinander mit einem a⁴⁴ ein (Ligeti 1968/1996, T. 24–37). Rund um *et lux perpetua luceat* singen jeweils die vier Sopran- und Tenorstimmen den Silbenteil *lu-* mit Ausnahme des 4. Sopran auf h⁴⁴, also in extrem hoher Lage, aber immer noch im piano (Ligeti 1968/1996, T. 94). Das Licht, um welches es hier geht, ist also nicht nur vergleichsweise tief und unhörbar, sondern auch strahlend hoch und damit hinsichtlich des Tonumfangs allumfassend, aber dennoch oder gerade deswegen nach wie vor leise, sprich geheimnisvoll und damit gewissermaßen verborgen. All diese Adjektive deuten auf negativtheologische Umschreibungen der Transzendenz Gottes hin. Mit Blick auf das ewige Licht kann diese Art der Vertonung also als „Zuwendung und Mitteilung Gottes in seiner Verborgenheit“³²⁸ verstanden werden. Dass das ewige Licht im Verborgenen – zumindest metaphorisch bzw. theologisch gedeutet – tatsächlich leuchtet, legt zudem eine Beobachtung von Hans-Günther Bauer nahe. Ihm zufolge spiele die Vokalverteilung des Textes eine zentrale Rolle: Immer dann, wenn es um die Bitte um das ewige Licht geht (also bei *Lux aeterna luceat eis* und *et lux perpetua luceat eis*), „ist der hellste Vokal am Schluß, der dunkelste an erster, bzw. zweiter Stelle, so daß man an Aufhellungssymbolik denken kann.“³²⁹ Der Text liegt zwar allen Vertonungen des *Lux aeterna* zugrunde, allerdings rührt diese den reinen Wortsinn deutlich übersteigende Dimension des Anklingens von nicht in Worte fassbaren Inhalten gerade in der verbal un-verständlichen Vertonung von Ligeti noch einmal mehr an Denkhorizonte Negativer Theologie im Sinne einer Verborgenheit Gottes.³³⁰ Ohne sich auf konkrete Textbeispiele zu beziehen, verortet Hermanutz den „sich [im Werk] stets wandelnden Vokalstrom[...]“³³¹ ebenso negativtheologisch, da dieser den „Sinnzusammenhang des Textes“³³²

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Bauer 1984, S. 115.

³³⁰ Stolina 2000, S. 180.

³³¹ Hermanutz 2015, S. 172.

³³² Ebd.

und damit dessen Zielgerichtetheit negiere.³³³ Diese Sichtweise ist dahingehend zu hinterfragen, ob es sich hierbei nicht eher um einen pejorativen Zugang – welcher eben nicht die Essenz Negativer Theologie umfasst³³⁴ – handelt und inwieweit ein derart transzendenter Text wie das *Lux aeterna* nicht auf eine Neuformulierung und -vertonung angewiesen sein könnte, um die notwendige Differenz zwischen Gott und Mensch³³⁵ zu bewahren.

Auf zahlensymbolischer Ebene ergibt sich in der Art der Wiederholung der ersten beiden Worte gewissermaßen ein Subtext: „Siebenmal werden die Worte *Lux aeterna* [...] gesungen, während am Anfang das Wort *Lux* in jeder Stimme dreimal wiederholt wird.“³³⁶ Diese dreimalige Nennung legt eine trinitarische Deutung nahe und weist somit darauf hin, dass es sich beim ewigen Licht um ein göttliches Geheimnis handelt. Der siebenfach genannte Ausdruck *Lux aeterna* kann in Verbindung mit dem dreifachen, sprich gottgegebenen *Lux* nun in weiterer Folge als Berührungspunkt zwischen Gott und Mensch – 3 und 4 – aufgefasst werden, ohne Gott und Menschen gleichzusetzten, denn die polyphone Vertonung verunmöglicht das Verstehen der Worte. Diese Wechselwirkung zwischen dem zahlensymbolischen Subtext und der musikalischen Textur lässt sich in den Worten des IV. Lateran-Konzils zusammenfassen: „Denn zwischen dem Schöpfer und dem Geschöpf kann man keine so große Ähnlichkeit feststellen, daß zwischen ihnen keine noch größere Unähnlichkeit festzustellen wäre.“³³⁷

Ein einziges Wort wird streng homophon vertont und ist damit eindeutig verständlich: das zweimal erklingende *Domine*. Bei dessen erster Nennung singen die 1.–3. Bässe im Falsett und damit in extrem hoher Lage im dreifachen piano (Ligeti 1968/1996, T. 37–41), beim zweiten Mal singen die 2.–4. Bässe in extrem tiefer Lage im pianissimo (Ligeti 1968/1996, T. 87–92). Dass just das Zentrum des christlichen Glaubens, Gott bzw. Christus (also *Domine*), klar verständlich vertont und mit Blick auf einen trinitarischen Bezugspunkt von jeweils drei Stimmuntergruppen zu singen ist, mag im Vergleich zu den bisherigen Überlegungen rund um die Verborgenheit des Transzendenten durch verschiedentliche sprachliche Verundeutlichungen verwundern. Noch dazu kann die zweite *Domine*-Stelle ad libitum von drei Solisten ausgeführt werden (Ligeti 1968/1996, T. 87), was wiederum ein durchaus offensichtlicher und eben nicht sonderlich verschleierter Verweis auf die Dreifaltigkeit Gottes sein könnte. Dennoch zeigen sich deutliche Bezugspunkte zu Negativer Theologie: Zunächst einmal steht die Frage im Raum, ob das, was mit *Domine* ausgedrückt wird, im theologischen Kontext tatsächlich so klar wie im sprachlichen

³³³ Ebd.

³³⁴ Hochstaffl 1998, Sp. 723.

³³⁵ Striet 2008, S. 22.

³³⁶ Op de Coul 1974, S. 62.

³³⁷ Denzinger / Hünermann 2010, S. 337.

ist. Wer ist Gott bzw. Christus, der Herr? Hierbei handelt es sich um eine jener Fragen, die den Kern Negativer Theologie trifft und zugleich nie endgültig beantwortet werden kann, da sich Gott „notwendig und unvermeidlich all unseren Vorstellungen und all unseren Versuchen, ihn zu begreifen[, entzieht].“³³⁸ Der Gottesname ist und bleibt letztlich unfassbar, wie sich bereits in der Offenbarung Gottes an Mose mit den Worten „Ich bin, der ich bin“ (Ex 3,17) zeigt. Durch das zweimalige Erklängen des Wortes *Domine* kann dieses als eine Art Orientierungsanker aufgefasst werden und legt nahe, dass eine weiterführende christologische Auslegung fruchtbringend wäre.

Der Textteil *cum sanctis tuis in aeternum quia pius es* wird ebenso ausschließlich von den Männerstimmen gesungen (Ligeti 1968/1996, T. 39–80). Musikalisch-imitatorisch wäre es bei insgesamt 16 verfügbaren Gesangsstimmen ob des Inhalts – mit deinen Heiligen – grundsätzlich naheliegend, für die Textausdeutung alle Stimmen als Repräsentantinnen für die Vielzahl an Heiligen heranzuziehen. Genau dies geschieht hier aber nicht. Diese Beobachtung könnte in die Nähe Negativer Theologie – als einer Verneinung der Erwartungshaltung hinsichtlich der Textausdeutung qua kompositorischer Möglichkeiten – gerückt werden. Fraglich und diskussionsbedürftig ist hierbei allerdings, ob die auf Gott und Christus bezogenen Deutungshorizonte Negativer Theologie auf Heilige überhaupt angewendet werden können, da sich deren Verhältnis zu Gottes Schöpfung anders gestaltet.

An der Mittelachse des Werks erklingen mit der Phrase *Requiem aeternam dona eis* erstmals alle 16 Stimmen gleichzeitig (Ligeti 1968/1996, T. 61).³³⁹ Die hier angesprochene ewige Ruhe, um die Gott für die Verstorbenen gebeten wird, erklingt qua 16 zusammenklingender Stimmen (Ligeti 1968/1996, T. 61–79) alles andere als ruhig. Eine solche Verkehrung des faktischen Wortsinns kann als verklanglichte Negative Theologie aufgefasst werden: Es geht hierbei eben nicht um die Menschen bekannte und von ihnen erfassbare, alltägliche Ruhe, sondern um die gottgeschenkte, ewige Ruhe in der Zuversicht, diese von Gott für Verstorbene erbitten zu dürfen. Allerdings gilt es auch hier kritisch anzufragen, ob in dieser Bitte das Negationsmoment im Sinne der Verborgtheit Gottes³⁴⁰ im negativtheologischen Sinne gegeben ist oder der Fokus nicht doch mehr auf Seiten der Fürbittenden, also der Menschen liegt und damit beispielsweise ein pastoraltheologischer Deutungshorizont angemessener sein könnte.

³³⁸ Benk 2008, S. 9.

³³⁹ Siehe auch Op de Coul 1974, S. 63–64.

³⁴⁰ Stolina 2000, S. 180.

All die negativtheologischen Gesichtspunkte der Textvertonung gipfeln in die letzten sieben Takte des Werks: In diesen klingt keine Sprache mehr und auch keine notierte Musik – es finden sich in allen Stimmen Generalpausen. Das *Lux aeterna* endet im verbalen wie auch musikalischen Schweigen. Sprache reicht nicht mehr, um das, was singend gesagt werden soll, hörbar auszudrücken. Das von Gott erhoffte bzw. geschenkte ewige Licht, die ewige Ruhe, die Zuversicht auf Gottes Güte und Barmherzigkeit angesichts des Todes und über diesen hinaus kann nicht (adäquat) in Worte gefasst werden, nicht einmal dann, wenn diese mittels Musik transzendiert werden. In der Abwesenheit von Sprache, im Nachklang des zuvor singend Gesprochenen bietet die notierte und damit gewissermaßen festgehaltene Stille dem Unsagbaren Raum.

Das *Lux aeterna* von Ligeti bietet vielfältige Möglichkeiten an negativtheologischen Zugängen, welche Perspektiven zu den Tiefendimensionen des vertonten Fürbittgebets eröffnen können. Meinrad Walter äußert sich dazu wie folgt: „Was einzig bleibt, ist eine Sprache, die ihre eigene Unangemessenheit selbst zum theologischen bzw. komponierten Thema macht. Und genau das hat Ligeti getan, indem er die Grenzen der Wortgebundenheit in der Zeitkunst Musik subtil auslotet.“³⁴¹ Zudem versucht Walter, Missverständnisse rund um den Begriff der Negativen Theologie anhand dieser Vertonung aufzulösen und das theologische Potenzial dahinter zu verdeutlichen: „György Ligeti negiert [...] die komponierten Worte keineswegs. Er nähert sich seinem Thema ‚affirmativ‘. Was er verhindert, ist die oberflächlich-falsche Verständlichkeit. Was er damit gewinnt, ist die Chance eines tieferen Verstehens, das den Oberton des Geheimnisvollen bewahrt.“³⁴²

Neben dem vertonten Fürbittgebet beinhaltet die Partitur auch verbale Anweisungen u.a. zur Aussprache des vertonten Textes (Ligeti 1968/1996, u.a. T. 1–2, 33–34), also de facto eine sprachliche Metaebene, welche nur in der Analyse oder bei der Ausführung ersichtlich ist. So wird wiederholt darauf hingewiesen, die Endkonsonanten *s* (Abbildung 2; Ligeti 1968/1996, u.a. T. 33–36) und *t* nicht auszusprechen (Ligeti 1968/1996, u.a. T. 36, 100, 111).

³⁴¹ Walter 2011, S. 234.

³⁴² Walter 2022, S. 84.

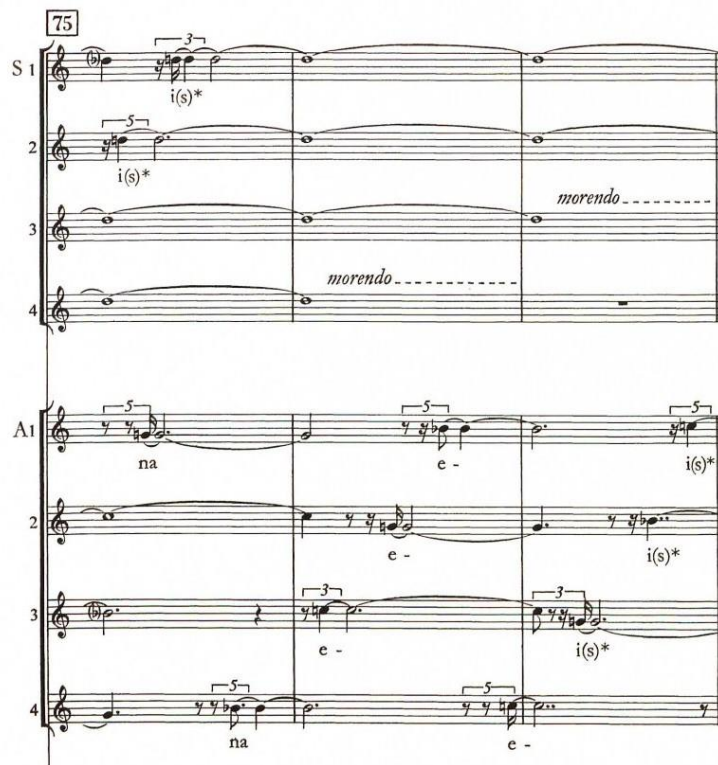


Abbildung 2: György Ligeti, *Lux aeterna* (T. 75–77, Ausschnitt), © Litolf / Peters EP 5934.

Zudem sollen zumeist mit Konsonanten, aber auch manche mit Vokalen beginnende Worte sehr weich bzw. unmerklich angesetzt werden (Ligeti 1968/1996, u.a. T. 1, 22–23, 25, 39). „Der Konsonant nähert sich dem Wesen eines Vokals, [...] [v]on dem vorgegebenen Text bleibt nur die Vokalstruktur übrig.“³⁴³ Insgesamt geht es bei der Aussprache also oftmals um „[d]as konsequente Vermeiden scharfer Konturen“³⁴⁴ und damit um die Unverständlichkeit des eigentlichen Textes. Diese wiederum berührt das Zentrum Negativer Theologie: Die Tiefendimensionen von Gottes Wirken bleiben sprachlich durch diese Aufführungshinweise gewissermaßen garantiert unfassbar und unverständlich, der „heilvolle[...] Abstand [der Menschen] zu Gott“³⁴⁵ wird auf diese Weise bewahrt.

3.1.3 Eschatologie: Unendlich zeitlose Zeit

Der Begriff *Ewigkeit* ist im Communio-Text der Totenmesse ein zentraler Terminus: Es wird um das ewige Licht sowie um die Gemeinschaft mit den Heiligen in *Ewigkeit* gebeten und die Güte Gottes möge ebenfalls auf ewig bestehen.³⁴⁶ In György Ligetis *Lux aeterna* wird dem Spannungsfeld von „der Zeitkunst Musik“³⁴⁷ und jener sich der Wahrnehmung entziehenden,

³⁴³ Op de Coul 1974, S. 61.

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Stolina 2000, S. 180.

³⁴⁶ Nohl 2006, S. 122–123.

³⁴⁷ Walter 2011, S. 83.

die Dimension der Zeit übersteigenden Ewigkeit mit musikalischen Parametern und Konzepten begegnet. Zunächst einmal sprechen sämtliche Aspekte der Partitur für einen klaren, fassbaren und rationalen Umgang mit Zeit: Die Komposition hat einen eindeutig notierten Anfang sowie ein ebensolches Ende (Ligeti 1968/1996, T. 1, 126). Das Tempo ist mit 56 Schlägen pro Minute messbar angeführt³⁴⁸ und ergibt für das Werk eine Aufführungsdauer von ca. 9 min.³⁴⁹ „Als in sich geschlossene Komposition hat *Lux aeterna* selbstverständlich einen Anfang und ein Ende,“³⁵⁰ wie Ligeti selbst über sein Werk sagt.³⁵¹

Zugleich scheint gerade der Aspekt der Ewigkeit bzw. deren klangliche Umsetzung eine zentrale Motivation für die Vertonung gewesen zu sein: „Die in musikalische Vorstellung übersetzte Idee des ‚ewigen Lichts‘ spielt bereits im ‚Introitus‘ des *Requiem*s eine zentrale Rolle. Diese Vorstellung wollte ich in einer neuen Komposition weiterentwickeln.“³⁵² Der Gedanke, die zeitlich fassbare Musik als Medium für die Vermittlung von ewigem Licht heranzuziehen, mag etwas in Johanna Rahners Verständnis zutiefst Eschatologisches reflektieren: Das unvorstellbare, von Gott bzw. Christus geschenkte Licht, welches für die Verstorbenen ewig leuchten möge, wird bereits jetzt in der Gegenwart hör- und damit wahrnehmbar. In diesem Sinne kann das klingende *Lux aeterna* als Gewissheit der bereits in der – hörbaren – Gegenwart anbrechenden Erfüllung durch Christus gedeutet werden und zugleich „einen angemessenen Grund meiner Hoffnung geben.“³⁵³

Ligeti befasst sich in seinem Werk offenbar intensiv mit der Frage, wie die Überwindung der zeitlichen Endlichkeit musikalisch umgesetzt werden könnte. Er umschreibt sein Werk mit Blick auf die Aushebelung typischer – und physikalisch fassbarer – Zeitkonzepte wie folgt:

Evoziert wird die Vorstellung von Unendlichkeit, erweckt wird der Eindruck, daß die Musik bereits da war, als wir sie noch nicht hörten, und immer fortdauern wird, auch wenn wir sie nicht mehr hören. Als ob ein Fenster geöffnet und wieder geschlossen würde: Die Landschaft, die im offenen Fenster erscheint, bleibt auch bei geschlossenem Fenster unverändert, sie war jedoch nur eine Zeitlang sichtbar. So sind Anfang und Ende der Komposition lediglich virtuelle Grenzen einer an sich unendlichen Musik und die musikalischen Vorgänge und Veränderungen nur imaginäre Aspekte des Unveränderlichen: Die immer gegenwärtige, in sich unbewegte Landschaft ist gewissermaßen nicht sofort in ihrer Gesamtheit erfaßbar, vielmehr entdeckt man darin immer neue Regionen, die freilich schon da

³⁴⁸ Ligeti 1968/1996, S. 2.

³⁴⁹ Ebd., S. 19.

³⁵⁰ Ligeti 2007, S. 233.

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Ebd., S. 237.

³⁵³ Rahner 2010, S. 26.

waren, als man sie noch nicht wahrnahm. Nicht die Landschaft, sondern die Wahrnehmung verändert sich.³⁵⁴

Eschatologisch interessant scheint hier u.a. der Begriff *Unendlichkeit*: Ligeti spricht nicht von *Ewigkeit*,³⁵⁵ der allgemein gebräuchlichen Übersetzung von *aeterna*,³⁵⁶ sondern verwendet im Kontext des liturgischen Fürbittgebets für Verstorbene den Kontrapunkt von Endlichkeit, Un-Endlichkeit – ein Terminus, der etwas Un-Fassbares bzw. Un-Definierbares zu benennen versucht und damit lexikalisch klar in Dimensionen Negativer Theologie hineinragt. Tobias Hermanutz sieht nun diese Unendlichkeit negativtheologisch in Form eines „Gefühls von Zeitlosigkeit [...] durch die Negation traditioneller musikalischer Formschemata [evoziert]“³⁵⁷. Ob diese subjektive Zeitlosigkeit allerdings tatsächlich als „Negation von Zeit“³⁵⁸ treffsicher umschrieben ist oder hier eine zu einseitige Sicht auf die Vielfalt von Negativer Theologie³⁵⁹ vorliegt, bleibt zu hinterfragen. Ligeti bezieht die Unendlichkeit allerdings nicht erkennbar auf den Tod, sondern auf die Musik, die so wirken soll, als wäre sie seit immer da und würde es auch immer bleiben – und das, obwohl es sich hierbei um eine zeitgebundene Kunstform handelt.³⁶⁰ Der Eindruck von Unendlichkeit entstehe zuallererst durch den Umstand, dass „[d]ie Hörer [...] Anfang und Ende nicht ‚markieren‘ können.“³⁶¹ Das Werk beginnt in der Mittellage der Frauenstimmen unisono auf f[♯] im pianissimo, noch dazu soll sehr weich (Ligeti 1968/1996, T. 1) und „wie aus der Ferne“³⁶² eingesetzt werden (Ligeti 1968/1996, T. 1). Wann genau zu singen begonnen wird, ist für Hörende somit kaum auszumachen. Der notierte Schluss ist für Rezipierende noch schwerer nachzuvollziehen: Nach einer mehrtaktigen Unisono-Passage der Altstimmen, welche morendo bis hin zum niente auszuführen ist (Ligeti 1968/1996, T. 115–119) und hier das hörbare Ende anzunehmen sein würde, sind die letzten sieben Takte mit *Chor tacet* überschrieben und mit Generalpausen versehen (Ligeti 1968/1996, T. 120–126). Schon durch das von einem dreifachen piano (Ligeti 1968/1996, T. 110) ausgehende morendo, welches in einem klanglichen niente enden soll (Ligeti 1968/1996, T. 119), ist nicht genau auszumachen, wann das Werk tatsächlich aufhört. Die reinen Pausentakte verstärken dieses verschleierte Ende

³⁵⁴ Ligeti 2007, S. 233.

³⁵⁵ Hermanutz deutet die Begriffe *Unendlichkeit* und *Ewigkeit* in Anlehnung an Nikolaus von Kues als Themen der Negativen Theologie (Hermanutz 2015, S. 175) und nicht als Denkhorizonte der Eschatologie. Aus diesem Grund sei hier auf Hermanutz' negativtheologische Deutungen der in Ligetis *Lux aeterna* vertonten Zeitdimensionen verwiesen (ebd., v.a. S. 165–180).

³⁵⁶ Nohl 2006, S. 122.

³⁵⁷ Hermanutz 2015, S. 168.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Krahe 1976, S. 363. Benk 2008, S. 167. Hochstaffl 1998, Sp. 723.

³⁶⁰ Ligeti 2007, S. 233.

³⁶¹ Walter 2011, S. 231. Walter sieht diesen Aspekt wie alle weiteren von ihm angeführten Deutungen im Horizont Negativer Theologie verortet (ebd., S. 227–228).

³⁶² Ligeti 1968/1996, S. 2.

noch zusätzlich. Dass *morendo* mit *sterbend* übersetzt wird, hier also gewissermaßen der Übergang von der irdischen in die überirdische Welt musikalisch nachgezeichnet werden könnte, fordert eschatologische Überlegungen nahezu heraus: Der Tod hebt irdische Zeitverhältnisse aus. Verstorbene treten in eine Art von Zwischenzeitlichkeit, Zeitlosigkeit bzw. Über-Zeitlichkeit ein. Diese wird seitens der Theologie oftmals mit den Begriffen *Ewigkeit* bzw. *Unendlichkeit* zu umschreiben versucht und gilt als „Attribut[...] des Göttlichen“³⁶³. Eschatologisch kann hierbei die Hoffnung herausgehört werden, dass Gott u.a. mit Gisbert Greshake gesprochen nicht zuletzt durch die Auferstehung Jesu Christi stets – im Sinne von ewig – bei den Menschen ist³⁶⁴ und zwar nicht nur im irdischen Leben, sondern auch im und besonders nach dem Tod.

Innerhalb des Werks wird die angestrebte „Vorstellung von Unendlichkeit“³⁶⁵ v.a. durch die unkonventionelle Verwendung der musikalischen Parameter Metrum und Harmonie zu erreichen versucht. Hierbei scheinen (mitteleuropäische) Hörgewohnheiten in gewisser Weise ausgehebelt und eschatologische Fragestellungen zum Verhältnis von Tod und Zeitlichkeit angeregt zu werden: „[D]ie gesamte zeitliche Gestaltung [...] beruht auf der ‚Verschleierung‘ von Zeit-Punkten zugunsten eines fließenden Klangbandes“³⁶⁶. Das Werk steht zwar im 4/4-Takt (Ligeti 1968/1996, T. 1), die Zählzeiten bzw. Taktschwerpunkte – und damit eine rhythmische bzw. zeitliche Orientierung – sind im bis zu 16stimmigen, polyphonen Satz allerdings nicht auszumachen, weil „[f]ast alle Einsätze [...] auf rhythmischen Zwischenwerten von Achteltrioleten und -quintolen [erfolgen]“³⁶⁷ und damit „kein Hintergrundgerüst musikalischer Schwerpunkte [existiert]“³⁶⁸. Selbst die einzigen beiden homophonen Stellen – sie vertonen jeweils das Wort *Domine* – sind durch das jeweilige Einsetzen auf einer unbetonten Zwischenzählzeit und nachfolgende Synkopierungen (Ligeti 1968/1996, T. 37–41, 87–92) der metrischen Nachvollziehbarkeit enthoben. „[D]as akustische Auflösungsvermögen des Ohres wird ‚überlistet‘.“³⁶⁹ Meinrad Walter meint in Anlehnung an Ligetis oben angeführte Werkbeschreibung,³⁷⁰ diese Art zu komponieren „soll musikalisch-symbolisch erlebbar [machen], dass in der alltäglichen Zeit so etwas wie ein Fenster zur Ewigkeit aufgeht.“³⁷¹ Auch Jörg Nonnweiler sieht eschatologische Bezugspunkte in dieser Vertonung, ohne sie allerdings als solche zu benennen: „Die

³⁶³ Hermanutz 2015, S. 165.

³⁶⁴ Greshake 1983, S. 25.

³⁶⁵ Ligeti 2007, S. 233. Auch Ligetis Orgelwerke können zum Nachdenken über zeitliche Dimensionen anregen. Martin Herchenröder sieht in *Coulée* beispielsweise eine Verklanglichung „[g]efrorene[r] Zeit“ (Ders.: „Gefrorene Zeit“ – „Coulée“, in: *Das Orgelforum* 2&3 (1999), S. 104–125 [Herchenröder 1999], S. 104).

³⁶⁶ Walter 2011, S. 235.

³⁶⁷ Schubert 2016, S. 162.

³⁶⁸ Hermanutz 2015, S. 169.

³⁶⁹ Walter 2011, S. 235.

³⁷⁰ Ligeti 2007, S. 233.

³⁷¹ Walter 2011, S. 235.

Theologie, die aus diesem Werk spricht, ist wie die Zeitgestaltung jenseits der menschlichen Quadratur. Der in die irdische Dreidimensionalität gezwungene Gottesbegriff wird in die die menschliche Vernunft übersteigende Unendlichkeit transportiert.³⁷² Eschatologisch gedeutet kann die Vertonung also dazu einladen, Fragen rund um den Tod und dessen Un-Zeitlichkeit im Hier und Jetzt, in dem das Werk erklingt, zu stellen: Wie könnte sich Unendlichkeit bzw. Ewigkeit für die Verstorbenen, aber auch für mich in Zukunft anfühlen? Tröstet es mich, bereits gegenwärtig eine Idee der Zeit-losigkeit zu hören? Hier dürfte Karl Rahners zentraler Gedanke, Eschatologie betreffe nicht nur den Zustand nach dem Tod, sondern genauso die gegenwärtigen Glaubenserfahrungen des Menschen,³⁷³ eine verklanglichte Ausdrucksweise gefunden haben. Anders formuliert geht es darum, aus der eigenen Vergangenheit in der Gegenwart mit Christus einen hoffnungsvollen Blick in die Zukunft zu hören. An diese Sichtweise lässt sich Ligetis Umschreibung der verklanglichten Unendlichkeit anknüpfen: An dem Fenster, welches gegenwärtig den Klang hereinlasse, sei dieser bereits in der Vergangenheit vorbeigezogen und werde dies – so die Gewissheit – auch in Zukunft tun.³⁷⁴ Die Zeitebenen laufen hintereinander ab, ohne Zeit könnte es die angestrebte Unendlichkeit nicht geben. In Ligetis Vertonung kann also das von Richard Swinburne vertretene Modell, welchem zufolge Ewigkeit ein unendlicher Zeitfluss sei und es ohne Zeit keine Ewigkeit geben könne,³⁷⁵ ausgemacht werden.

Der Faktor Zeit wird gleich zu Beginn der Vertonung mit dem Aspekt der Textausdeutung verknüpft: Die ersten beiden Worte *Lux aeterna* nehmen ganze „35 Takte in Anspruch.“³⁷⁶ Mit Blick auf die 126 Takte umfassende Vertonung (Ligeti 1968/1996, T. 126) sowie den insgesamt vorliegenden Textumfang (Ligeti 1968/1996, T. 1–126) ist dies musikanalytisch betrachtet vergleichsweise umfangreich. Die Dauer von 35 Takten ergibt sich durch die Verbindung von Textwiederholungen (wie bereits erwähnt, wird *Lux* zunächst dreimal und *lux aeterna* siebenmal gesungen) und verschieden langen Tondauern, wobei v.a. letztere zu unterschiedlichen Überlagerungen der Silben führen. Dass das ewige Licht derart lange, also gewissermaßen *ewig* erklingt, mag im wahrsten Sinne des Wortes einleuchtend sein. Die hier besungene Ewigkeit ist mit Blick auf Swinburnes Modell ein ewiger Zeitfluss, der von Gott strukturiert und auf diese Weise – mit Konstantin Reymaier gesprochen – „Zeit von *anderer* Qualität“³⁷⁷ zu vermitteln scheint.

³⁷² Nonnweiler 2016, S. 68.

³⁷³ Essen 2016, S. 26.

³⁷⁴ Ligeti 2007, S. 233.

³⁷⁵ Mühling 2022, S. 119–120.

³⁷⁶ Op de Coul 1974, S. 62.

³⁷⁷ Reymaier 2005, S. 92.

Bei den ebenfalls inhaltlich eng mit Aspekten von Zeit und Ewigkeit verbundenen Worten *Requiem aeternam* spielt in der Textausdeutung vor allem die Kompositionsstruktur eine zentrale Rolle: An dieser Stelle, welche genau die „Mitte des Werkes“³⁷⁸ ist, erklingen erstmals alle 16 Stimmen zugleich (Abbildung 3). Während die Frauenstimmen sich textlich mit der ewigen Ruhe befassen, singen die Männerstimmen mit *quia pius es* von der Güte und Barmherzigkeit Gottes (Ligeti 1968/1996, T. 61–79). Just zu dem Zeitpunkt, an welchem das Thema der ewigen Ruhe eingebracht wird, erklingen erstmals alle verfügbaren Stimmen, es startet also eine kollektive musikalische Interaktion. Diese ergibt sich zwar aus dem spiegelsymmetrischen Bauplan der Vertonung,³⁷⁹ zeigt aber theologisch betrachtet mindestens zwei eschatologisch deutbare Zugänge auf: Erstens betrifft die ewige Ruhe früher oder später jeden Menschen, dadurch sind alle Sänger*innen eingebunden und damit stellvertretend alle Menschen dazu eingeladen, sich der eigenen Endlichkeit zu stellen. Zweitens zeigt die Verbindung mit den Worten *pius es* deutlich auf, dass auf diese ewige Ruhe durch die Güte und Barmherzigkeit Gottes vertraut werden darf – und zwar in der Gemeinschaft, in der Communio, in Christus. Dass der Text des *Lux aeterna* seinen liturgischen Ort in der Communio der Totenmesse hat,³⁸⁰ verdeutlicht diesen Zusammenhang einmal mehr. Dieses Vertrauen mag in der unausweichlichen Tatsache des Todes jene christliche Hoffnung auf die Auferstehung stiften, welche u.a. Greshake³⁸¹ als Kern der Eschatologie sieht.

³⁷⁸ Op de Coul 1974, S. 64.

³⁷⁹ Ebd., S. 63–64.

³⁸⁰ *Graduale Triplex* 1998, S. 676.

³⁸¹ Greshake 1983, S. 25.

9

Sopr. 1 - 4:
 stets sehr weich einsetzen
E all entries very gentle
pp sempre

Re -

Re -

Re -

Re -

Alt 1 - 4:
 stets sehr weich einsetzen
 all entries very gentle
pp sempre

Re -

Re -

Re -

Re -

Baß 1 - 4:
 stets sehr weich einsetzen
 all entries very gentle
(pp sempre)

qui -

qui -

qui -

qui -

qui -

qui -

Abbildung 3: György Ligeti, *Lux aeterna* (T. 61), © Litolf / Peters EP 5934.

Insgesamt beruht das Werk auf dem Kompositionsprinzip des Kanon,³⁸² welches in engster Verbindung mit Zeit und Ewigkeit steht. Ein Kanon zeichnet sich dadurch aus, durch in mehreren Stimmen erklingender Wiederholung des musikalischen Materials grundsätzlich endlos fortlaufen zu können.³⁸³ Dadurch ergibt sich eine Art musikalisches Perpetuum mobile, das theoretisch ewig fortführbar wäre. Kanones wurden v.a. in der Renaissance dazu genutzt,

³⁸² Hermanutz 2015, S. 72.

³⁸³ Alexander Rausch: Art. „Kanon (Canon)“, in: *Österreichisches Musiklexikon Online*, <<https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d3b3>> [Rausch, „Kanon“], letzter Zugriff: 09.03.2024.

geheime Botschaften bzw. Rätsel weiterzutragen. Im ausgehenden 15. Jahrhundert definierten einige Musiktheoretiker (u.a. Tinctoris und B. Ramis de Pareia) den Begriff *Canon* gar „as ‚a rule showing the composer’s intention behind a certain obscurity‘“³⁸⁴. Auf Basis dieses frühneuzeitlichen Verständnisses des Kanon-Begriffs liegt die theologische Schlussfolgerung nahe, dass in Ligetis Werk eine Annäherung an das Geheimnis der gottgewirkten Ewigkeit verklunglicht erscheinen könnte. Die Vertonung beinhaltet vier unterschiedlich lange Kanones, denen jeweils ein Textabschnitt (*Lux aeterna luceat eis; Cum sanctis tuis in aeternum quia pius es; Requiem aeternam dona eis; Et lux perpetua luceat eis*) zugeordnet ist.³⁸⁵ Trotz dieser strengsten aller polyphonen Satztechniken³⁸⁶ erschließen sich die Kanones – u.a. durch deren rhythmische Komplexität³⁸⁷ – nicht durch das Hören, sondern einzig durch die Betrachtung des Notentextes bzw. in der musiktheoretischen Analyse (Abbildung 4).³⁸⁸ Außerdem setzen die verschiedenen Stimmen zwar kanonisch ein, aber „anders als beim traditionellen Kanon [gibt es] keine Wiederholung des Gesamtgebildes [pro Stimme, Anm. B. G.]“³⁸⁹, wodurch die Idee des Kanon zusätzlich verborgen scheint. Hier lässt sich Karl Rahners Gedanke, „[d]as Eschatologische [sei] in seiner Offenbarung gerade da als das Geheimnis“³⁹⁰, verorten.

³⁸⁴ Katelijne Schiltz: *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, Cambridge: Cambridge University Press 2015 [Schiltz 2015], S. 40.

³⁸⁵ Hermanutz 2015, S. 72–73.

³⁸⁶ Rausch, „Kanon“, letzter Zugriff: 09.03.2024.

³⁸⁷ Benjamin R. Levy: „‘Rules as Strict as Palestrina’s’: The Regulation of Pitch and Rhythm in Ligeti’s *Requiem* and *Lux aeterna*“, in: *Twentieth-Century Music* 10/2 (2013), S. 203–230 [Levy 2013], S. 215–216.

³⁸⁸ Ligeti 2007, S. 234.

³⁸⁹ Hartmut Möller: „KZ – Atomtod – Ewiges Licht. Das Angesicht des Todes in Musik der Gegenwart“, in: Becker, Hansjakob / Einig, Bernhard / Ullrich, Peter-Otto (Hrsg.), *Im Angesicht des Todes. Ein interdisziplinäres Kompendium I*, St. Ottilien: EOS 1987 (Pietas Liturgica 3), S. 453–485 [Möller 1987], S. 471.

³⁹⁰ Rahner 2005, S. 495.

Alt 1-4:
 90 H sehr weich einsetzen / enter very gently
p sempre

et lux per - pe - tu - a
 et lux per - pe - tu - a
 et lux per - pe - tu - a
 et lux per - pe - tu - a
 ne
 ne
 ne
 ne
morendo
morendo
morendo

Abbildung 4: György Ligeti, *Lux aeterna* (T. 90–93), © Litolf/Peters EP 5934.

Zwei dieser Kanones – jene der Textteile *Cum sanctis tuis* und *Requiem aeternam* – überlappen sich zeitweise, weswegen Benjamin R. Levy diese als *Kanon 2a* und *2b* bezeichnet und somit insgesamt drei Kanones analysiert.³⁹¹ Zwei Kanones, die als Kompositionsprinzip schon einzeln für sich stehend endlos fortgeführt werden könnten, werden durch ihre Übereinanderlagerung gewissermaßen doppelt endlos, also der irdischen Zeitauffassung doppelt enthoben. Spätestens in dieser Aushebelung von nachvollziehbaren Zeitverhältnissen öffnet sich ein durchaus eschatologisch deutbares „Fenster zur Ewigkeit.“³⁹²

Eine ganz eigene zeitliche Dimension eröffnet Ligeti durch eine laut Eigenaussage auf den Rhythmus bezogene, weitere „Art ‚Geheimkonstruktion‘“, die den Taleabbildungen der isorhythmischen Motette ähnelt³⁹³: Unter dem Begriff *Isorhythmik* wird ein vom 13.–15. Jahrhundert vielfach verwendetes Kompositionsprinzip verstanden, welches durch „mehrfache Wiederholung eines bestimmten rhythmischen Modells mit wechselnder Diastematik (Melodie) innerhalb einer Komposition“³⁹⁴ gekennzeichnet ist.³⁹⁵ Ligeti bringt hiermit also bewusst eine historische Dimension ein, die (musik-)historische Grenzen zu hinterfragen, wenn nicht sogar zu überwinden sucht. Ein altes Kompositionsprinzip erklingt in angepasster Form im Hier und Jetzt. Dieser epochenübergreifende Zugang macht die Vertonung zu etwas nicht nur

³⁹¹ Levy 2013, S. 214.

³⁹² Walter 2011, S. 235.

³⁹³ Ligeti 2007, S. 234.

³⁹⁴ Rudolf Flotzinger: Art. „Isorhythmik“, in: *Österreichisches Musiklexikon Online*, <<https://dx.doi.org/10.1553/0x0002710d>> [Flotzinger, „Isorhythmik“], letzter Zugriff: 09.03.2024.

³⁹⁵ Ebd.

theologisch, sondern auch musikgeschichtlich Überzeitlichem im Sinne von Boethius‘ Auffassung der „Ewigkeit als vollständige[r] Gleichzeitigkeit“³⁹⁶.

Auch die Ebene der Harmonie entzieht sich einer möglichen irdisch-zeitlichen Orientierung. Ligeti selbst spricht von „einer quasi-diatonischen Harmonik[, die] weder tonal noch atonal [ist und] sich von jeglicher traditionellen Harmonik [unterscheidet], obwohl Spuren der Tradition in ihr aufscheinen.“³⁹⁷ Anders als in der mitteleuropäisch geläufigen Verwendung von Akkorden, die in einem harmonischen Muster sukzessive nacheinander folgend ablaufen und damit für Hörende in ihrer zeitlichen Abfolge weitgehend vorherseh- bzw. nachvollziehbar sind, kommt es in vorliegender Vertonung zu klanglich graduellen Transformationsprozessen: Innerhalb einer harmonischen Fläche erscheint zunächst ein diesem Klangbereich fremder Ton, dann ein zweiter und dritter etc., „bis die Töne der früheren Fläche völlig verschwunden sind und die neue Harmonie rein dasteht.“³⁹⁸ Zusammen mit dem Prinzip der klassischen Harmoniefolgen wird durch deren Umdeutung zugleich das Prinzip zeitlicher Wahrnehmung verwischt. Dennoch erklingt die Musik in der Zeit,³⁹⁹ wodurch sich eine gewisse Art der Gleichzeitigkeit von klingender Musik und zeit-losen Harmonieabläufen ergibt, welche die Art der Zeitwahrnehmung transzendiert – und damit eschatologisch deutbar macht.⁴⁰⁰ Ewigkeit kann hier in Anlehnung an Johannes Duns Scotus „als partielle Gleichzeitigkeit“⁴⁰¹, in welcher „Vergangenheit und Gegenwart [...] gleichzeitig vorliegen, die Zukunft [allerdings] eine Vielzahl von Möglichkeiten“⁴⁰² offenhalte, aufgefasst werden: Gott erscheint als Begleiter der klingenden Gegenwart, in welcher die harmonische Vergangenheit in eine potenziell offene – weil stufenweise sich verändernde – harmonische Zukunft im Sinne des noch zu Erklingenden führt. Ligeti versucht, diese Vorgänge in folgender Analogie zu veranschaulichen:

Auf einer unbewegten Wasserfläche sieht man ein Bild, das sich widerspiegelt, dann kräuselt sich das Wasser, das Bild wird verzerrt und verschwindet, und ganz allmählich, während das Wasser sich wieder glättet, erscheint ein neues, ein anderes Bild. Statt

³⁹⁶ Mühling 2022, S. 110.

³⁹⁷ Ligeti 2007, S. 234.

³⁹⁸ Ebd.

³⁹⁹ Walter 2011, S. 234.

⁴⁰⁰ Ligeti fordert mit diesen harmonischen Transformationsverläufen bis zu einem gewissen Grad die von Helmut Lachenmann als für die Neue Musik zentral erachtete „Unterscheidung zwischen Klang als Zustand einerseits und Klang als Prozeß andererseits, anders gesagt: Klang als beliebig langer, in ihrer Dauer von außen her zu begrenzender Gleichzeitigkeit, und Klang als zeitlich aus sich selbst heraus begrenztem charakteristischen Verlauf“ (Helmut Lachenmann: *Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2004 [Lachenmann 2004], S. 1) heraus.

⁴⁰¹ Mühling 2022, S. 117.

⁴⁰² Ebd.

harmonischer Fortschreitung gibt es also in *Lux aeterna* eine allmähliche harmonische Transformation oder, anders ausgedrückt, ein Hinüberwachsen von einer Harmonie zur anderen.⁴⁰³

In diesen Erläuterungen zur harmonischen Gestaltung des *Lux aeterna* schwingt die Dimension der Zeit durchwegs mit: Die eben beschriebene Wasserfläche kann sich nur in der Zeit verändern und wieder beruhigen, bleibt aber trotzdem – wie Gott – physisch nicht greifbar und damit einer konkreten Fassbarkeit entzogen. Ähnliches gilt auch für eine weitere Metapher, die Ligeti zur Erklärung seiner harmonischen Transformationsprozesse gebraucht:

Vergleichen könnte man diesen Vorgang etwa mit einem Bühnenbild, das zunächst deutlich in allen Einzelheiten zu sehen ist. Dann steigt Nebel auf und die Konturen des Bildes verschwimmen, bis es schließlich unsichtbar geworden ist. Nachher verflüchtigt sich der Nebel, neue Konturen tauchen auf, zuerst nur andeutungsweise, dann immer prägnanter, bis mit völligem Verschwinden des Nebels ein neues Bild sichtbar wird.⁴⁰⁴

In dieser Analogie lässt sich der Hoffnungscharakter christlicher Eschatologie erkennen: Der Tod ist eine gewohnte Strukturen durchbrechende Kraft, die in einen undurchdringlichen Nebel der Verzweiflung führen mag, aber durch die Hoffnung auf das ewige Licht, die ewige Ruhe bei Gott und damit die Auferstehung zu einem neuen Bild führt, welches jegliche Verzweiflung über die Endlichkeit des Lebens hinter sich lassen kann. Das Bühnenbild des irdischen Lebens führt aus diesem Blickwinkel über einen nebulösen, also undurchschaubaren Transformationsprozess mit, bei und durch Gott zum neuen Bühnenbild des ewigen Lebens.

3.2 Aktuelle Zugänge: Vertonungen des 21. Jahrhunderts

3.2.1 Franz M. Herzog (2006)

3.2.1.1 Entstehungskontext

Das *Lux aeterna* von Franz M. Herzog für gemischten achtstimmigen Chor a cappella (SATB divisi,⁴⁰⁵ also SSAATTBB) ist „ein Auftragswerk für den 44. Internationalen Chorwettbewerb in Spittal a. d. Drau“⁴⁰⁶, welches im Zeitraum von „Juli bis Dezember 2006“⁴⁰⁷ entstand.⁴⁰⁸ Die Besetzung wurde von den Auftraggebenden vorgegeben,⁴⁰⁹ Herzog konnte diese also nicht selbst wählen. Der Komposition vorausgegangen ist offenbar eine schon lange (Herzog nennt

⁴⁰³ Ligeti 2007, S. 234.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 238.

⁴⁰⁵ Franz M. Herzog: *Lux aeterna SATB divisi a cappella*, Rum / Innsbruck: Helbling o. J. [2007] [Herzog [2007]], S. 4.

⁴⁰⁶ Franz M. Herzog: *Fragebogen: Zeitgenössische ‚Lux aeterna‘-Vertonungen a cappella*, erstellt von Bettina Graf, schriftlich beantwortet am 07.02.2023 [Herzog, Fragebogen 2023], S. 1.

⁴⁰⁷ Ebd.

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 2.

sie *immer*) währende Faszination für den Text des Communio-Gesangs, „da es doch [darin] um die unabänderliche Bestimmung unseres Lebens geht. Um die Ewigkeit, das Ruhen.“⁴¹⁰ Dies mag erklären, weshalb Herzog die Wahl seiner kompositorischen Mittel als „sehr auf den Text/Inhalt bezogen“⁴¹¹ charakterisiert.⁴¹² Im Vorwort der Veröffentlichung des Werks wird zwar darauf hingewiesen, dass es „durch eine überaus expressive, spannungsreiche Musiksprache gekennzeichnet ist [...] mit seiner plastischen inhaltlichen Ausdeutung“⁴¹³, konkrete theologische Bezugnahmen werden aber nicht direkt genannt. Die Vertonung sei zudem laut Verlag „[a]ls eindrucksvolles Konzertstück“⁴¹⁴ und damit nicht primär für liturgische Aufführungen gedacht.

3.2.1.2 Negative Theologie: (Un-) Fassbarer Wortklang

Franz M. Herzog beginnt sein *Lux aeterna* nicht wie György Ligeti mit eben diesen die Communio der Totenmesse eröffnenden Worten, sondern mit dem Text der Antiphon des Introitus,⁴¹⁵ also mit *Requiem aeternam*.⁴¹⁶ Dies mag nicht zuletzt auf die Selbstaussage des Komponisten, am Text hätte ihn seit jeher der Aspekt der Ewigkeit bzw. des Ruhens fasziniert, zurückzuführen sein.⁴¹⁷ Einleitend steht also textlich und damit auch inhaltlich-theologisch gleich die ewige Ruhe im Fokus – das titelgebende ewige Licht wird vorerst nicht verbal erwähnt und bleibt somit negativtheologisch im sprachlich Verborgenen.⁴¹⁸ Durch den Kontext bzw. den Titel des Werks schwingt das *Lux aeterna* aber dennoch mit, sodass dieses als „Zuwendung und Mitteilung Gottes in seiner Verborgtheit“⁴¹⁹ trotz der verbalen Vorenthaltung präsent scheint.

Das Wort *Requiem* eröffnet nun in beiden Sopranstimmen die Vertonung (Herzog [2007], T. 1–4). Welch zentralen Stellenwert der Aspekt der Ruhe hat, zeigt die Anzahl an Repetitionen dieses Wortes sowie ein Vergleich mit dem gesamten Textumfang der Sopranstimmen:

S1: Requiem, Requiem, Requiem, Requiem, Requiem, Requiem, Requiem, Requiem, Requiem, Requiem, Requiem, Requiem, Requiem, Requiem. || [*Lux, lux aeterna.*] || In aeternum, in aeternum, in aeternum, in aeternum, dona eis, Domine. Dona, dona eis, dona eis, Domine. Requiem aeternam, dona eis, Domine. Lux, [sic]

⁴¹⁰ Ebd., S. 1.

⁴¹¹ Ebd., S. 2.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Herzog [2007], S. 3.

⁴¹⁴ Ebd.

⁴¹⁵ *Graduale Triplex* 1998, S. 669.

⁴¹⁶ Herzog [2007], T. 1 (nachfolgend wird der Kurzbeleg zu den Taktzahlen in Klammern im Fließtext – ausgenommen davon sind längere Zitate des vertonten Textes – angegeben).

⁴¹⁷ Herzog, Fragebogen 2023, S. 1.

⁴¹⁸ Stolina 2000, S. 180.

⁴¹⁹ Ebd.

S2: Requiem, Requiem, Requiem, Requiem, Requiem, Requiem, Requiem, Requiem, Requiem, Requiem, Requiem, Requiem, Requiem. || Aeterna, aeterna, aeterna, aeterna, aeterna, aeterna, aeterna, aeterna. || In aeternum, in aeternum, in aeternum, in aeternum, in aeternum, in aeternum, in aeternum. Dona, dona eis, dona eis, Domine. Requiem aeternam, dona eis, Domine. Lux, lux, lux, lux aeterna, lux.⁴²⁰

Bei den Altstimmen handelt es sich um jene Stimmgruppe, die zuletzt – also nach den Sopran- und Männerstimmen – einsetzt und quantitativ betrachtet durch die Worte *aeterna*, *in aeternum* und *aeternam* (Herzog [2007], T. 34–64) auf die Dimensionen der Ewigkeit fokussiert. Der 1. Alt setzt mit der Bitte *Dona eis, Domine* ein, wobei erst in der Zusammenschau mit den anderen Stimmen und deren Texten hervorgeht, worum überhaupt gebeten wird (Herzog [2007], T. 11–14).

A1: || Dona eis, Domine. Dona eis, Domine, Domine. || Aeterna, aeterna, aeterna, aeterna, aeterna, aeterna, aeterna, aeterna, aeterna, aeterna, aeterna, aeterna. in [sic] aeternum, in aeternum, in aeternum. || In aeternum, in aeternum, in aeternum. Domine. Requiem aeternam, dona eis, Domine. Lux, lux.

A2: || Lux, lux, lux, lux, lux. In aeternum, in aeternum, in aeternum. || Dona eis [sic] Domine. Dona, dona eis, dona eis, Domine. Requiem aeternam, dona eis, Domine. Lux, lux, lux, lux aeterna, lux.⁴²¹

Die Männerstimmen spannen den inhaltlichen Bogen in je unterschiedlicher Gewichtung über die Textteile rund um die ewige Ruhe, das Licht (ohne dies mit dem Adjektiv *ewig* zu verbinden) und die Bitte an Gott um erstgenannte (Herzog [2007], T. 28–36, 44–59). Während eben diese Bitte zuletzt dieselbe sprachliche Intensität wie in den Frauenstimmen hat (Herzog [2007], T. 56–59), ist jene um das ewige Licht einzig im 1. Tenor einmalig mit *et lux perpetua luceat eis* vertreten (Herzog [2007], T. 60–61).

T1: || Requiem aeternam, Requiem aeternam, Requiem aeternam, Requiem aeternam, Requiem aeternam, aeternam, aeternam, aeternam. Lux, lux, lux, lux, lux. || Dona eis, Domine. Dona eis, Domine. Dona, dona eis, dona eis, Domine. Requiem aeternam, dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. Lux.

T2: || Requiem aeternam, Requiem aeternam, Requiem aeternam, Requiem aeternam, Requiem aeternam, aeternam, aeternam, aeternam. Lux, lux, lux, lux, lux. || Dona eis, Domine. Dona eis, Domine. || Dona, dona eis, dona eis, Domine. Requiem aeternam, dona eis, Domine. Lux, lux, lux.

⁴²⁰ Herzog [2007], T. 1–64. Bei den in eckigen Klammern stehenden, kursiv geschriebenen Worten im 1. Sopran handelt es sich um einen Soloabschnitt (Anm. B. G.).

⁴²¹ Ebd.

B1/2: || Requiem aeternam, Requiem aeternam, Requiem aeternam. || *Requiem aeternam, dona eis, Domine. Lux, lux, lux. Dona eis, Domine. || Dona eis, Domine. Dona, dona eis, dona eis, Domine. Requiem aeternam dona eis, Domine. Lux, lux, lux.*⁴²²

Insgesamt lässt sich festhalten, dass jede Stimmlage eigene theologisch-textliche Schwerpunkte umkreist. Ähnlich wie in der Vertonung von Ligeti singt keine der Stimmgruppen den vertonten Text vollständig, es bedarf des ganzen Chors, um die Fürbitte in ihrer Fülle vorzubringen. Darin kann eine subtil verschlüsselte Botschaft im Sinne Negativer Theologie gesehen werden: Die Gnade und Güte Gottes angesichts des Todes und der Hoffnung auf ewiges Licht und Leben in Gemeinschaft in einem Atemzug zu singen, überschreitet qua der Unaussprechlichkeit der Inhalte die Möglichkeiten einer*s Einzelnen. Auch die Vermittlungsinstanz der Musik reicht hierfür nicht aus, all dies als individuelle Stimme alleine zu fassen. Erst im Zusammenklang der Vielstimmigkeit – in der *Communio* – zeigen sich Kraft und Umfang der Fürbitte in ihrer vollen Stärke. Dieses Miteinander bewahrt also „den heilvollen Abstand [der Menschen bzw. Singenden] zu Gott“⁴²³.

In Herzogs *Lux aeterna* zeigt sich ein sprachlicher Aspekt, welches bis dato in dieser Quantität noch nicht vorgekommen ist: das (Ver-) Schweigen im Sinne des Nicht-Sagens. Sämtliche in der *Communio* der Totenmesse vorgesehene Textteile kommen schlichtweg nicht vor, sie werden verschwiegen. Hierbei handelt es sich um die nicht vertonten Phrasen *cum sanctis tuis* und *quia pius es* (Herzog [2007], T. 1–64). Die Bitten, nach dem Tod in Gemeinschaft mit den Heiligen sein sowie auf die Güte Gottes bauen zu dürfen, sind zentrale christliche Hoffungsanker. Genau diese Worte in der Vertonung nicht – etwa durch Silbenwiederholungen oder extrem wortdehnende Satzweisen, wenn schon die Worte selbst vermieden werden sollten – einzubringen, sondern gänzlich zu verschweigen, mag auf die Unfassbarkeit und damit auf die Unsagbarkeit von deren theologischen Aussagen verweisen. Das Aussparen der Worte über die Güte und Barmherzigkeit Gottes kann demnach auf das den Menschen Übersteigende, nicht in Worte Fassbare zurückgeführt werden. Anstatt etwas theologisch derart Zentrales zu versprachlichen im Bewusstsein, dies eigentlich nicht zu können, wird es schlichtweg verschwiegen und bleibt damit ungesagt – die wohl extremste Art des Distanzwahrens zwischen Gott und Mensch.⁴²⁴ Herzog selbst nennt keinen direkten Grund für die selektive Auswahl des Textes. Hierbei könnte seine Faszination für die Aspekte des Ruhens und der Ewigkeit⁴²⁵ und ein dadurch bedingter Fokus auf die Phrasen rund um diese Inhalte, aber auch der Kontext des

⁴²² Ebd. Die kursiv gesetzten Worte stehen zwischen Wiederholungszeichen (Herzog [2007], T. 28–29).

⁴²³ Stolina 2000, S. 180.

⁴²⁴ Ebd.

⁴²⁵ Herzog, Fragebogen 2023, S. 1–2.

Kompositionsauftrags⁴²⁶ abseits einer angestrebten liturgischen Aufführungspraxis⁴²⁷ eine Rolle gespielt haben. Das Auslassen der erbetenen Gemeinschaft mit allen Heiligen muss allerdings nicht unbedingt nur mit der nicht rational und damit nicht in Worte fassbaren Gewissheit dieser Art von transzendierter Communion in Zusammenhang stehen, sondern kann auch als ökumenischer Anknüpfungspunkt gelesen werden: Durch das Nicht-Nennen der Heiligen öffnet sich die Option einer theologischen (und auch musikpraktischen) Kontaktaufnahme mit evangelischen Konfessionen. Angesichts des Todes trennende Inhalte vonseiten der katholischen Theologie auszulassen und den Fokus auf christliche Gemeinsamkeiten zu legen, mag ein Weg des Hoffnungsstiftens über konfessionelle Grenzen hinweg sein. Ob es sich bei dieser Interpretation des Verschweigens allerdings noch um Negative Theologie im eigentlichen Sinne handelt, bleibt fraglich.

Ansätze Negativer Theologie mit alleinigem Blick auf den vorhandenen Wortlaut und dessen sprachliche Verundeutlichungen zu finden, ist im Vergleich zur Vertonung von Ligeti, in welcher der Text v.a. durch Zerteilung und Wiederholung von Silben ohne Zusammenschau mit den Noten ob der Sprachverfremdung bereits negativtheologische Bezüge aufweist,⁴²⁸ schwierig. Anders als Ligeti wiederholt Herzog nicht einzelne Silben, sondern ganze Wörter, welche als solche verständlich bleiben, sich aber ob der assoziativen Repetitionen durchaus auch grammatischen Regeln entziehen und dadurch auf andere Ebenen der Textrezeption führen. Aus dieser Perspektive betrachtet sind die vertonten Worte in ihrer lexikalischen Vollständigkeit im Horizont Negativer Theologie zu verorten, so die Wortwiederholungen als Sprechweise der *via affirmationis*, also einer beständigen Bejahung im Sinne einer Bestärkung dessen, was zu sagen versucht wird, aufgefasst werden.

Weitet sich der Blick auf die Vertonung des Textes, ergeben sich direktere negativtheologische Bezüge: Musikalisch-imitatorisch wäre bei dem das Werk eröffnenden, mehrfach wiederholten Wort *Requiem* zu erwarten, dass dieses mittels langer Töne und damit ruhig, eher konsonant harmonisiert und wohl in mittlerer Tonlage erklinge. Im Gegensatz dazu beginnt die Vertonung mit den Sopranstimmen „[c]hromatisch und dissonant, schmerzvoll.“⁴²⁹ Zusammen mit synkopierten Einsätzen entsteht kein dem Wortlaut folgender, also ruhiger, sondern ein aufgeregter, unruhiger, wenn nicht gar aufgebrachter Eindruck in einem eher hohen Klangregister (Herzog [2007], T. 1–25), der sich beinahe über die Hälfte der Komposition erstreckt. Ruhe klingt

⁴²⁶ Ebd., S. 1.

⁴²⁷ Herzog [2007], S. 3.

⁴²⁸ Siehe auch Walter 2011, S. 232–233. Siehe auch Op de Coul 1974, S. 60. Siehe auch Hermanutz 2025, u.a. S. 172. Siehe auch Ligeti 1969/1996, T. 1–114.

⁴²⁹ Herzog, Fragebogen 2023, S. 1.

eindeutig anders. Doch ewige Ruhe ist eben anders, sie widersetzt sich im wörtlichen Sinne der menschlichen Wahrnehmung und kann daher so gesehen in ihrer Fülle gar nicht mimetisch – auch nicht unter Hinzuziehung von Musik – wiedergegeben werden. Die Art der Vertonung unterstreicht in diesem Fall einerseits die theologische Überlegung, dass ewige Ruhe als solche nicht ausgedrückt werden kann, durch eine musikalische Verkehrung des erwarteten Wortsinns – und streift damit in der Unbegreiflichkeit dessen, was ausgedrückt werden soll, mit Karl Rahner gesprochen⁴³⁰ negativtheologische Aspekte. Andererseits löst der Gedanke an ewige Ruhe, an den Tod, trotz christlicher Zuversicht ganz gewiss auch Trauer, Schmerz und Unbehagen aus – allesamt Emotionen, die eher mit Unruhe und Klage verbunden sind. Die Worte *Requiem aeternam* nun derart aufgebracht (Abbildung 5) zu vertonen, knüpft klar an die Erfahrungen und damit Lebenswelten von Trauernden an. So gesehen handelt es sich hierbei um negativtheologisch deutbare Gleichnisse im Sinne Jesu: Die Aufregtheit der Musik transportiert die Situation der Menschen angesichts der Konfrontation mit dem Tod, während das Wirken Christi letztlich in der die Vertonung beendenden Gabe des ewigen Lichts (Herzog [2007], T. 62–64) ersichtlich wird. Dieser auch Gleichnisse leitende Erkenntnisprozess, auf Christus vertrauen zu können, spiegelt sich nun musikalisch im sich immer mehr einen Weg zur Beruhigung bahnenden Klanggeschehen wider, welches diesen Schmerz im mittels langen Notenwerten vertonten *lux* (Herzog [2007], T. 60–64) letztendlich zu lindern scheint. Während die Textteile, die sich mit den Aspekten von Ruhe und Ewigkeit befassen, rhythmisch durchwegs von Synkopierungen und damit Unruhe gekennzeichnet und durch vergleichsweise kurze Notenwerte (vorwiegend Viertel- und Achtelnoten) vertont sind (Herzog [2007], T. 1–27, 44–59), beruhigt das Wort *lux* rhythmisch betrachtet durch längere – jeweils mindestens eine punktierte halbe Note – Tondauern sowie die Dynamikangabe *piano* und relativ tiefe Klangregister das musikalische Geschehen (Herzog [2007], T. 29–43, 60–64). Die Konfrontation mit der ewigen Ruhe wird durch das ewige Licht gewissermaßen beruhigt. Inwieweit diese Auslegung lebensweltlich tragfähig sein könnte, müsste pastoraltheologisch untersucht werden.

⁴³⁰ Rahner 2004, S. 30.

Abbildung 5: Franz M. Herzog, *Lux aeterna* (T 5–6), © Helbling, mit freundlicher Genehmigung.

Das Wort *lux* wird erstmals von den Tenorstimmen gesungen (Herzog [2007], T. 29). Bei einer Gesamtlänge von 64 Takten (Herzog [2007], T. 64) handelt es sich bei Takt 29 also in etwa um die Mitte der Vertonung, ab welcher nun das vom Wortlaut der Fürbitte her betrachtete, erste Hoffnungsmoment – das Licht, noch dazu das ewige – in sprachliche Erscheinung tritt (Herzog [2007], T. 29–64). Das *lux aeterna* mit all seinem Trost, seiner Zuversicht und Geborgenheit wird also gewissermaßen zugunsten der ewigen Ruhe vorerst vorenthalten. Die Vertonung des Wortes *lux* erscheint dann – ähnlich wie bei Ligeti – nicht in einer dem Wortlaut im alltäglichen Sinne folgend hohen Tonlage, sondern vergleichsweise tief und dünn besetzt. Zugleich erklingt im Bass die Bitte *Requiem aeternam, dona eis, Domine*. Nach und nach setzen daraufhin auch die Frauenstimmen mit dem mehrfach wiederholten Wort *aeternam* ein (Herzog [2007], T. 28–36). Negativtheologisch legen diese Beobachtungen nun zwei Deutungen nahe: Erstens die bereits von Ligeti her bekannte Umkehrung einer musikalisch-mimetischen Erwartung hinsichtlich des Wortsinns von *lux*, wobei die tiefe Satzweise musikalisch darauf hinweisen dürfte, dass es sich beim ewigen Licht eben nicht um Licht im alltäglichen Wortsinn handelt und so auf die notwendige Differenz zwischen Schöpfer und Schöpfung,⁴³¹ zwischen irdischem und himmlischem Licht aufmerksam gemacht werden kann. Zweitens bleibt dieses *lux* ganze 28 Takte dahingehend im Verborgenen, dass es erst ungefähr in der Mitte der Komposition gesungen (Herzog [2007], T. 1–29) und damit hörbar wird. Das Licht als Symbol der christlichen Hoffnung bleibt also in Anlehnung an Andreas Benk zunächst im Kontext der Vertonung – das Wort

⁴³¹ Striet 2008, S. 22.

lux ist ein Teil des Werktitels – gewissermaßen verhüllt und offenbart⁴³² sich erst nach und nach. Mit Eckhard Nordhofen gesprochen könnte diese Gleichzeitigkeit von *noch nicht gesagt* und *schon mitgehört* auch als „*Simultaneität von Präsenz und Vorenthaltung*“⁴³³ umschrieben werden.

Anders als bei Ligeti gibt es in der Vertonung von Herzog ein fix vorgeschriebenes Solo im 1. Sopran (Abbildung 6), welches erstmals die Worte *Lux aeterna* innerhalb einer Stimme und direkt aufeinanderfolgend zum Klingen bringt (Herzog [2007], T. 1–42). Während Dynamik (*piano*) und Notenwerte (mindestens halbe Noten) wie die chorischen *lux*-Stellen gestaltet sind, ist das Klangregister mit einem Ambitus von h‘ bis a‘‘ vergleichsweise hoch (Herzog [2007], T. 39–42). Die Einzelstimme überstrahlt den Chor klanglich somit erkennbar. Herzog spricht davon, dass es sich hierbei um „ein ‚leuchtendes‘ Sopran-Solo“⁴³⁴ handle.⁴³⁵ Die christliche Hoffnungsdimension des ewigen Lichts wird aus der Perspektive Negativer Theologie gewissermaßen im Sinne der *via eminentiae* mittels eines steigernden Vergleichs⁴³⁶ – das *Lux aeterna* ist gemeinsam (chorisch) tief und steigert sich alleine (solistisch) höher hinauf – verklanglicht. Dieses Solo kann weiterführend gedacht als Bitte einer Person im Zusammenklang mit dem Chor als Stellvertreter der Kirche, Gemeinde bzw. der Glaubenden aufgefasst werden. Da das Wort *lux* in der Vertonung mit Ausnahme der Solostelle vergleichsweise tief und chorisch erklingt, erscheint der Solo-Einwurf aber auch als Suche des Individuums nach dem ewigen Licht – eine Suche, die auf Erden ob der negativtheologisch zu wahren Differenz zwischen Gott und Mensch⁴³⁷ nicht enden und daher neben den Tiefen eben auch in unendliche (Ton-) Höhen führen kann.

⁴³² Benk 2008, S. 27–28.

⁴³³ Nordhofen 2022, S. 127.

⁴³⁴ Herzog, Fragebogen 2023, S. 1.

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Hochstaffl 1998, Sp. 723.

⁴³⁷ Stolina 2000, S. 180.

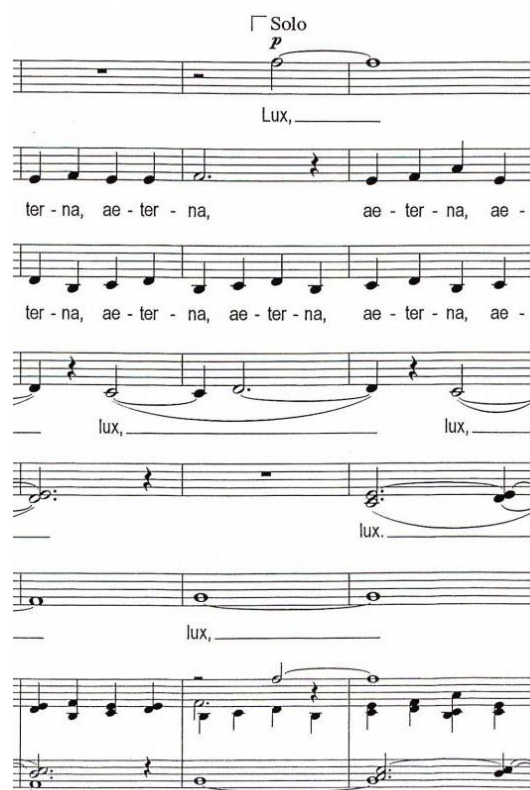


Abbildung 6: Franz M. Herzog, *Lux aeterna* (T 38–40), © Helbling, mit freundlicher Genehmigung.

3.2.1.3 Eschatologie: Zeit, die Zeiten verbindet

Ausschlaggebend für das Interesse von Franz M. Herzog am Wortlaut des *Lux aeterna* dürfte seiner Aussage folgend ein zutiefst eschatologischer Grundgedanke sein: „Der Text hat mich schon immer fasziniert, da es doch um die unabänderliche Bestimmung unseres Lebens geht. Um die Ewigkeit, das Ruhen.“⁴³⁸ Der Tod als sicheres und zugleich unfassbares Hoffungsmoment in Ewigkeit, welches durch Gottes Wirken Ruhe verspricht, steht demnach im Hintergrund der Überlegungen zur Art der Vertonung. Dies mag – wie bereits erwähnt – begründen, weshalb das Werk nicht mit den Worten *Lux aeterna*, sondern mit *Requiem aeternam* beginnt. Diese Worte werden zu Beginn im $\frac{3}{4}$ -Takt und mittels metrischer und synkopischer Einsätze, welche eine fortlaufende Achtelkette ergeben (siehe Abbildung 5), im mezzoforte bei 88 Schlägen pro Minute vertont (Herzog [2007], T. 1–6).

Insgesamt entsteht also ein durchaus unruhiger Charakter. Der Anfang der Vertonung hat dadurch wenig mit der friedvollen Vorstellung der christlichen Totenruhe zu tun, welche bei den Worten *Requiem aeternam* zu erwarten wäre, sondern bezieht sich gewissermaßen auf die oftmals aufwühlende Trauererfahrung der Fürbittenden, wie auch Herzog anzudeuten scheint: „Wie ‚Glockenschläge‘ (Totenglocke) [...] eröffnen die Sopranstimmen. Chromatisch und

⁴³⁸ Herzog, Fragebogen 2023, S. 1.

dissonant, schmerzvoll. Die Männerstimmen schreiten mit dunklen Akkorden stetig voran, wie bei einem Kondukt.⁴³⁹ Diese mit Totenglocken assoziierten Glockenschläge finden sich in der Charakterangabe *quasi come campanelli*, welche über den Sopranstimmen steht und durch Akzente auf jeder zu singenden Note zusätzlich verdeutlicht wird, wieder (Herzog [2007], T. 1–3). Der Rhythmus dieser gut ein Drittel des Werks umfassenden (Toten-) Glockentakte (Herzog [2007], T. 1–25) wirkt durch die Zweistimmigkeit im Sopran klanglich anders als im Schriftbild: Während die Synkopierungen des 1. Sopran mit Blick auf die Notation deutlich erkennbar sind und durch diese Umgehung der Taktschläge ein musikalischer Verweis auf die ewige Ruhe als andere – im wahrsten Sinne des Wortes ver-rückte – Qualität von Zeit⁴⁴⁰ vorzuliegen scheint, ergibt sich im Zusammenklang mit dem 2. Sopran der Eindruck, als würden chromatische Achtelketten durchlaufen (siehe Abbildung 5). Zeit wird qua kompositorischer Mittel somit durch das Verschleiern der Taktschläge bei gleichzeitigem Außerkraftsetzen der Synkopen anders strukturiert. Metrisch bleibt dadurch – im Gegensatz zur Vertonung von György Ligeti – weitgehend nachvollziehbar, wie das Werk abläuft; ein Aspekt, der nicht zuletzt auch durch die Wahl des $\frac{3}{4}$ -Taktes begünstigt erscheint. Zugleich deutet der unruhige Charakter des Anfangs auf Aspekte von Unsicherheit bis hin zu Verzweiflung der Fürbittenden hin, welcher in Anlehnung an Hans Urs von Balthasar „um eine unverstellte *Wahrnehmung des Todes* bemüht“⁴⁴¹ zu sein scheint. Die hinzukommenden Männerstimmen bringen mit demselben Text durch tiefe Register, homophone Einsätze und harmonisch deutbare Akkorde (Herzog, T. 5–10) einen charakteristischen Kontrapunkt zu den Sopranstimmen im Sinne einer Beruhigung. Die Sicht auf ewige Ruhe ist eben nichts Eindeutiges, gerade dann, wenn es einen vielstimmigen Zugang – nicht nur chorisches, sondern auch auf fürbittende Christ*innen bezogen – dazu gibt.

Aus dem 1. Alt dringt in diese aufgebrachte und zugleich nach Ruhe strebende Situation die Bitte *Dona eis, Domine* im forte, also laut und durch die Rhythmisierung mittels überwiegend punktierter Viertelnoten (Herzog [2007], T. 11–19) eindringlich und bestimmt. Die Melodie führt hierbei in einem Bogen zunächst nach oben und dann mit dem Wort *Domine* nach unten (Herzog [2007], T. 11–19). Der Inhalt der Fürbitte wird somit mimetisch zu Gott gen Himmel gerichtet, die Adressierung an Gott bzw. Jesus selbst deutet hingegen auf die Erde und damit zu den Fürbittenden. Dies verdeutlicht, dass das, worum hier gebeten wird, zwar auf die Zukunft (der Verstorbenen) bei Gott fokussiert, aber ebenso in der Gegenwart eine deutliche Relevanz für die Lebenden in und auf der Welt hat, denn Karl Rahner zufolge seien eschatologische

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Reymaier 2005, S. 91–92.

⁴⁴¹ Tück 2005, S. 121.

Aussagen eines Menschen nur „aus und an seiner heilsgeschichtlichen Erfahrung in seiner Gegenwart ab[zu]les[en]“⁴⁴² und Johanna Rahner versteht unter eschatologischer Vollendung eine bereits in der Gegenwart anbrechende Erfüllung durch Christus.⁴⁴³ Text und Musik können in diesem Fall also dazu einladen, die Bedeutung der Fürbitte für und im Hier und Jetzt zu reflektieren. Dass die Worte *Dona* und *Domine* mit Akzenten versehen sind (Herzog [2007], T. 11, 13, 15, 17–19), mit welchen „das sehnsuchtsvoll-flehende Thema“⁴⁴⁴ verstärkt wird und die Sopranstimmen parallel dazu nach wie vor *quasi come companelli* singen (Herzog [2007], T. 1–19), mag den eben angedeuteten theologischen Zugang unterstreichen. Mit dem Alt wird die Bitte um ewige Ruhe von einer mittleren Stimme vorgebracht, die als Sinnbild für die Mitte der Menschen und den christlichen Mittelpunkt der eschatologischen Botschaft gesehen werden kann. Die rhythmische wie auch dynamische Vehemenz, mit welcher die Fürbitte vorgebracht wird, mag in der sie umgebenden Aufgeregtheit auch als Bitte zu verstehen sein, das, worum gebeten wird, möge sich unbedingt erfüllen. Offenbar wirkt diese Bitte, denn der musikalische Charakter verändert sich nach und nach: „Langsam verklingt dieser spannungsgeladene Teil.“⁴⁴⁵

Ab Takt 28 beginnt ein ruhiger, mit einer Metronomzahl von 62 deutlich langsamerer und hinsichtlich des Chorsatzes tieferer Abschnitt im 4/4-Takt (Herzog [2007], T. 28–42). Dieser startet mit einer Art Rezitationsgesang im Bass, welcher die bislang gesungenen Worte *Requiem aeternam, dona eis, Domine* nun ohne rhythmische Notation und mit Wiederholung auf einem Orgelpunkt auf E im piano (im ersten Takt im mezzoforte) zu singen hat (Herzog [2007], T. 28–36, Abbildung 7). Die Bitte um ewige Ruhe übersteigt aus theologischer Perspektive sämtliche wahrnehmbare Dimensionen von Raum und Zeit, ist aber zugleich basierend auf der Auferstehung Christi zentraler Glaubens- und Hoffnungshorizont im Christentum.⁴⁴⁶ Musikalisch geschieht eine Annäherung an dieses eschatologische Spannungsfeld nun dadurch, dass die rhythmische Gestalt nicht festgelegt und somit in deren konkreter Umsetzung den Ausführenden überlassen wird. Durch die tiefe Lage des Rezitationstons ist es zudem schwerer möglich, den Text zu verstehen. Ein solches Textverständnis ist theologisch betrachtet insofern nur begrenzt relevant, weil ja Gott bzw. Jesus, nicht aber ein Mensch adressiert wird. Zugleich bildet der Rezitationston – gemäß der ursprünglichen Funktion eines Orgelpunktes – ein Fundament für das musikalische Geschehen. Hier zeigt sich eine Parallele zum Text: Die Bitte um ewige Ruhe

⁴⁴² Rahner 2005, S. 499.

⁴⁴³ Rahner 2010, S. 26.

⁴⁴⁴ Herzog, Fragebogen 2023, S. 1.

⁴⁴⁵ Ebd.

⁴⁴⁶ Siehe Greshake 1983, S. 25.

bietet nach christlicher Überzeugung eine Grundlage – angedeutet durch das klingende Fundament – für die Hoffnung auf Auferstehung und ewiges Leben.



Abbildung 7: Franz M. Herzog, *Lux aeterna* (T 28–29), © Helbling, mit freundlicher Genehmigung.

Auf den Orgelpunkt aufbauend setzen die Tenorstimmen sowie 4 Takte später der 2. Alt mit dem Wort *Lux* ein. Dieses wird mittels langer Töne (es handelt sich jeweils mindestens um punktierte halbe Noten) in kleinen Intervallen und im piano verklunglicht (Herzog [2007], T. 29–34). Das Licht der Ewigkeit ist nicht hell und grell, sondern dunkel und beruhigend, etwas, das Hoffnung, Wärme, Trost und Zuversicht angesichts des Todes schenken soll. Das im Communio-Text daran anschließende Wort *aeterna* wird vom 1. Alt sowie 2. Sopran gesungen. Jede dieser Stimmen folgt dabei hinsichtlich der Tonfolgen einem Pattern, das sich ständig im gleichen Rhythmus wiederholt (Herzog [2007], T. 34–43) und in seiner Gestalt an das Prinzip der Minimal Music, welche durch „eine stark meditative Musizierhaltung und eine Art Klangkontinuum“⁴⁴⁷ gekennzeichnet ist,⁴⁴⁸ erinnert. Das Pattern verarbeitet die Zahlen 4 und 3, wodurch – so diese als Symbole des Irdischen sowie der Dreifaltigkeit und damit des Göttlichen bzw. Himmlischen aufgefasst werden – das Allumfassende der Ewigkeit einen Ausdruck finden könnte: Im 4/4-Takt wird in Viertelnoten ein dreitöniges Motiv beständig wiederholt, welches

⁴⁴⁷ Ulrich Michels: *dtv-Atlas Musik. Band 2. Musikgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart*, München / Kassel u.a.: Deutscher Taschenbuch Verlag / Bärenreiter 2011 [Michels 2011], S. 525.

⁴⁴⁸ Ebd.

ein dreisilbiges Wort – *ae-ter-na* – vertont. Durch die Verschiedenheit von Taktart und Motivlänge bzw. Silbenanzahl verschiebt sich der Wortbeginn nun bei jeder Wiederholung auf eine andere Zählzeit (Herzog [2007], T. 34–43). Dieses Klanggeschehen kann die zeitliche Orientierung beim Zuhören durchaus herausfordern und die hier besungene Ewigkeit in Anlehnung an Johannes Duns Scotus „als partielle Gleichzeitigkeit“⁴⁴⁹ aufgefasst werden, in welcher „die göttliche Ewigkeit die jeweilige Gegenwart der Zeit [begleitet]“⁴⁵⁰. In dieses musikalische Geflecht hinein erklingt „ein [hohes und] ‚leuchtendes‘ Sopran-Solo“⁴⁵¹, welches die Worte *Lux aeterna* erstmals in einer Stimme zusammen, im piano und in langen Notenwerten gesetzt umfasst (Herzog [2007], T. 39–43). Während in tiefer Lage nach wie vor *Lux* und *aeterna* in den verschiedenen Stimmlagen gesungen werden, bringt nun eine Solostimme beide Worte Tonhöhe und Metrik betreffend musikalisch sowie hinsichtlich der Besetzung kontrastierend zum Klingen. Das ewige Licht überstrahlt den übrigen Chorsatz (siehe Abbildung 6). Neben musikästhetischen Überlegungen zur Art der Gestaltung dieser Solostelle können auch theologische Aspekte angedacht werden: Die Worte *Lux aeterna* auf eine einzige Art zu vertonen, kann ihnen ob des eschatologischen Gehalts nicht gerecht werden, erst eine gewisse musikalische Vielfalt scheint die theologische Bandbreite des ewigen Lichts fassen zu können. Während die Männerstimmen sowie der 2. Alt das Wort *Lux* polyphon zum Klingen bringen, widmen sich der 1. Alt sowie der 2. Sopran mittels zweier rhythmisch homophoner Pattern der Ausdeutung des Wortes *aeterna* – und dann kommt ein deutlich höheres Sopransolo hinzu, welches beide Worte zusammenfassend darbringt. All diese musikalisch-textlichen Verflechtungen finden innerhalb von elf Takten statt (Herzog [2007], T. 33–43). Die Vielfalt des ewigen Lichts klanglich in kurzer Zeit auszudrücken, mag als Verdichtung jeglicher Zeitvorstellungen in das Hier und Jetzt im Sinne einer am Boethius angelehnten Gleichzeitigkeit aller Zeitdimensionen⁴⁵² aufgefasst werden können. Das *Lux aeterna* ist eschatologisch betrachtet eben kein Thema, welches qua Konnotation mit dem Tod in weiter (und gefürchteter) Zukunft liegt, sondern eine Gewissheit, die durch Christi Auferstehung in den Worten Gisbert Greshakes „jetzt schon in uns als Kraft des Geistes [wirkt]“⁴⁵³.

⁴⁴⁹ Mühling 2022, S. 117.

⁴⁵⁰ Ebd.

⁴⁵¹ Herzog, Fragebogen 2023, S. 1.

⁴⁵² Mühling 2022, S. 110.

⁴⁵³ Greshake 1983, S. 25.

Nach diesem trotz der Gleichzeitigkeit vieler musikalischer Gestaltungsmittel ruhigen und fließenden Abschnitt folgt der schnellste Teil der Vertonung mit einer Metronomzahl von 92 (Herzog [2007], T. 44). Kompositorisch wird hier der erste Teil aufgegriffen: Die Sopran- und diesmal auch Altstimmen singen wiederum in kleinen Intervallen und durch synkopierte Viertelnoten entsteht der Höreindruck von durchlaufenden Achtelketten, allerdings sind hier nun die Worte *in aeternum* (Herzog [2007], T. 44–52) und nicht Repetitionen des bereits analysierten Worts *Requiem* (Herzog [2007], T. 1–27) vertont. Diese kompositorische Parallele mag durch Herzogs Faszination für die Aspekte der Ewigkeit und des Ruhens⁴⁵⁴ im hier vertonten Fürbittgebet bedingt sein und auch eschatologisch macht es durchaus Sinn, *Requiem* und *in aeternum* klanglich verbunden zu wissen. Dass zweiterer Abschnitt qua der Verdoppelung der singenden Stimmen (Alte und Soprane) eine Intensivierung der Aussage *in aeternum* anstrebt, scheint naheliegend. Auch die Bitte *Dona eis, Domine* wird nun nicht mehr von einer Stimme (Herzog [2007], T. 11–19), sondern in Summe von allen Stimmgruppen – Bass, Tenor, Alt und Sopran – dargebracht. Ausgehend von der Tiefe der Bässe (Herzog [2007], T. 44–47) steigt die Fürbitte klanglich immer höher hinauf (Herzog [2007], T. 47–52) und wird somit intensiviert und immer dringlicher, während sie zugleich durch das Zusammenführen der Irdisches und Göttliches und damit das Allumfassende symbolisierenden Zahlen 4 und 3 – im 4/4-Takt wird der Text überwiegend mittels eines Viertonmotivs in Form von punktierten Viertelnoten, welche rhythmisch betrachtet drei Achtelnoten beinhalten, vertont – bewirkt. Werden die Stimmgruppen als Gesamtheit der christlichen Vielstimmigkeit aufgefasst, so zeigt sich, dass die erhoffte ewige Ruhe ein dringliches Anliegen zu sein scheint und hier im Sinne Karl Rahners „eine [verklanglichte] anthropologische Vermittlung eschatologischer Aussagen“⁴⁵⁵ vorliegen könnte. Mit Takt 53 ändert sich der Charakter für kurze Zeit abrupt: Mit Ausnahme des 1. Alt, welcher Liegetöne singt, wird die eben genannte Bitte nun langsamer, homophon, im piano und vom gleichen Ton ausgehend nochmals sprachlich durch Wortwiederholungen und musikalisch durch weitgehend in Form einer Tonleiter mit einigen Tonrepetitionen nach oben führenden Melodie (Herzog [2007], T. 53–57) intensivierend vorgebracht. Die von Herzog angestrebte musikalische Suche nach ewiger Ruhe zeigt sich also augenscheinlich in der Art der Vertonung der an Gott gerichteten Bitte und verdeutlicht, dass ein rein verbales Äußern eine solche Intensität wohl nicht erreichen kann.

In diese mit einem crescendo endende Fürbitte hinein folgt nun nach einem einen Takt währenden Taktwechsel in den $\frac{3}{4}$ -Takt, welcher das Geschehen kurz zu unterbrechen bzw. neu zu

⁴⁵⁴ Herzog, Fragebogen 2023, S. 1.

⁴⁵⁵ Essen 2016, S. 26.

ordnen scheint, durch alle Stimmen der Ruf *Requiem aeternam, dona eis, Domine* (Herzog [2007], T. 56–59) mittels der mehr oder weniger bereits bei *aeterna* erläuterten Pattern-Technik. Musikalisch wird also wiederum versucht, einen Eindruck der Ewigkeit durch das Verschleiern der Zählzeiten zu evozieren. Diese Passage ist in allen Stimmen vergleichsweise hoch gesetzt und umfasst gerade einmal vier Takte. Forte als Dynamik unterstreicht die Dringlichkeit der gesungenen Worte einmal mehr. Jede Stimme bringt die Fürbitte genau einmal vor (Herzog [2007], T. 56–59). Eschatologisch mag dies als Hoffnung dessen verstanden werden können, dass Gott in Anlehnung an Hans Urs von Balthasar jeden Ruf – auch jenen des Verlorensten⁴⁵⁶ – in seiner Einmaligkeit hört und erhört, wenn auch nicht sofort. Die Bitte schließt mit einem *decrescendo* (Herzog [2007], T. 59) und führt in den finalen Abschnitt über.

Diese letzten 5 Takten befassen sich mit dem ewigen Licht. In überwiegend ganzen Notenwerten, die ob ihrer vergleichsweise extremen Längen ganz offensichtlich einen Eindruck der Ewigkeit erwecken wollen, erklingt im *lento* und *piano* das Wort *Lux* mittels mehrerer Cluster (Herzog [2007], T. 60–64). Klangästhetisch leuchtet dieses Licht zwar, nur auf diffuse Weise, da eine Orientierung entlang von Harmonien *de facto* nicht möglich ist. In diese Klangflächen hinein singt der 1. Tenor im *mezzopiano* und unter der Charakterangabe *libero*, also in einem freien, deklamatorischen Duktus, die Bitte *et lux perpetua luceat eis* in Achtelnoten (Herzog [2007], T. 60–61). Insgesamt beruhigt sich das musikalische Geschehen deutlich, das angestrebte Ziel des Werks, die ewige Ruhe,⁴⁵⁷ scheint durch das bzw. im ewigen Licht erreicht. Rückblickend wird spätestens jetzt klar, dass sich die kompositorische Faktur jeweils rund um das Wort *Lux* beruhigt, es also tatsächlich das Licht braucht, um zur Ruhe zu kommen. Somit wird das ewige Licht zu einem beruhigenden Hoffnungsanker. Bemerkenswert ist, dass das Wort *luceat* durch eine in Sekunden absteigende Achteltriöle verklanglicht wird (Herzog [2007], T. 61). Dies ist die einzige Triöle im gesamten Werk und regt daher besonders zu theologischen Überlegungen an: Wird die Triöle als Sinnbild des dreifaltigen Gottes betrachtet – ein Schlag in drei Teilen als musikalische Entsprechung des einen Gott in drei Personen –, kann die Zusammenschau mit dem Text sowie der Melodiebewegung dahingehend aufgefasst werden, dass Gott von oben, sprich vom Himmel kommend zu den Menschen leuchtet. Einerseits strahlt dieses verklanglichte Licht also bei den Verstorbenen, andererseits zu jenen, die für letztere Fürbitte leisten und durch das Licht als Hoffnungsanker Trost finden wollen. Wird dieses Licht mit Christus in Verbindung gebracht, der neutestamentlich von sich sagt, „Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, wird nicht in der Finsternis umhergehen, sondern wird das

⁴⁵⁶ Tück 2005, S. 127.

⁴⁵⁷ Herzog, Fragebogen 2023, S. 1.

Licht des Lebens haben“ (Joh 8,12), kann diese Art der Vertonung im Sinne Johanna Rahners als in der Gegenwart anbrechende Erfüllung des Lebens durch Christus⁴⁵⁸ aufgefasst werden. Die Komposition verklingt mit dem Ruf *Lux aeterna*, welcher vom 2. Sopran sowie 2. Alt im pianissimo in einer Art Nachhall jener Kompositionsweise (kleine Intervalle, Viertelnoten und eine synkopierte Stimme, sodass sich Achtelketten ergeben) dargebracht wird (Abbildung 8), wie sie bereits von den Textteilen *Requiem* (Herzog [2007], T. 1–26) und *in aeternum* (Herzog [2007], T. 44–52) bekannt ist. Hier wird der eschatologische Zusammenhang zwischen Ruhe, Ewigkeit und Licht auf satztechnischer Ebene offensichtlich.

The image displays a musical score for the piece 'Lux aeterna' by Franz M. Herzog. It consists of nine staves. The first eight staves are vocal parts, each marked with a *ppp* (pianissimo) dynamic. The lyrics 'lux, lux aeterna, lux.' are written below the notes. The notation features small intervals, quarter notes, and a syncopated voice, creating a chain of eighth notes. The final staff is a piano accompaniment, also marked *ppp*, featuring a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Abbildung 8: Franz M. Herzog, *Lux aeterna* (T 62–64), © Helbling, mit freundlicher Genehmigung.

⁴⁵⁸ Rahner 2010, S. 26.

Bei einer Aufführungsdauer von ca. 3:10⁴⁵⁹ ist die musikalische Suche nach der ewigen Ruhe kompositorisch engmaschig und – nicht nur mit Blick auf theologisch-hermeneutische Deutungswege – intensiv gestaltet. Die Vertonung scheint nahezu legen, dass die Suche nach der ewigen Ruhe unendlich eng mit dem Hoffnungsanker des ewigen Lichts in Zusammenhang steht.

3.2.2 Johann Simon Kreuzpointner (2022)

3.2.2.1 Entstehungskontext

Das *Lux aeterna* von Johann Simon Kreuzpointner für dreistimmigen Frauenchor wurde am 25. August 2022 begonnen und am 7. September 2022⁴⁶⁰ in Wien fertiggestellt.⁴⁶¹ „Unmittelbarer Anlass zu vorliegender Komposition war der Umstand, dass mi[r] Bettina Graf vom Thema ihrer Ma[...]sterarbeit berichtete.“⁴⁶² Bei diesem Werk handelt es sich nicht um die erste musikalische Annäherung Kreuzpointners an das ewige Licht: Bereits 2018 setzte er sich durch das „Orgelstück ‚lux perpetua‘ mit einer ähnlichen Thematik auseinander[...]“⁴⁶³. Sein „Bild vom ‚ewigen Licht‘ als etwas hellstrahlendes und zartes [habe ihn] zur Besetzung für dreistimmigen Frauenchor [geführt].“⁴⁶⁴ Die Vertonung ist James E. Moore⁴⁶⁵ gewidmet, von dessen Tod Kreuzpointner „[a]m 27. September [2022], zwei Tage nach Beginn der Arbeit“⁴⁶⁶, erfuhr.⁴⁶⁷ Das Werk ist – im Unterschied zu den Kompositionen von György Ligeti und Franz M. Herzog – primär für den liturgischen Rahmen angedacht. Dieser Umstand prägt die kompositorischen Mittel: So wurde bewusst auf Schreien, Kreischen oder Flüstern als Ausdrucksmittel verzichtet⁴⁶⁸ und dafür auf die „Möglichkeiten der vokalen Polyphonie“⁴⁶⁹ zurückgegriffen.⁴⁷⁰

⁴⁵⁹ Herzog [2007], S. 11.

⁴⁶⁰ Johann Simon Kreuzpointner: *Fragebogen: Zeitgenössische ‚Lux aeterna‘-Vertonungen a cappella*, erstellt von Bettina Graf, schriftlich beantwortet am 12.12.2022 [Kreuzpointner, Fragebogen 2022], S. 1.

⁴⁶¹ Johann Simon Kreuzpointner: *Lux aeterna*, Wien: o. V. 2022 [Kreuzpointner 2022], S. 3.

⁴⁶² Kreuzpointner, Fragebogen 2022, S. 1.

⁴⁶³ Ebd.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 2.

⁴⁶⁵ Siehe Bettina Graf: Art. „Moore, James Edward“, in: *Österreichisches Musiklexikon Online*, <<https://dx.doi.org/10.1553/0x003e55fd>> [Graf, „Moore, James“], letzter Zugriff: 31.10.2023.

⁴⁶⁶ Kreuzpointner, Fragebogen 2022, S. 1.

⁴⁶⁷ Ebd.

⁴⁶⁸ Ebd.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 2.

⁴⁷⁰ Ebd.

3.2.2.2 Negative Theologie: Unfassbare Klarheit der Sprache

Johann Simon Kreuzpointner hält sich – im Unterschied zu György Ligeti – in seiner Vertonung vollständig an die liturgische Textvorlage des *Lux aeterna* samt der Abfolge von Antiphon und Vers.⁴⁷¹ Dies ist wohl darauf zurückzuführen, dass er – wie bereits erwähnt – „in erster Linie von einer Aufführung im Rahmen der Liturgie aus[geht]“⁴⁷²:

Lux aeterna luceat eis, Domine: *

Cum Sanctis tuis in aeternum: quia pius es.

℣ Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis.

℟ Cum Sanctis tuis in aeternum: quia pius es.⁴⁷³

Anders als bei Ligeti werden die Worte stets vollständig und nicht in Silben zerteilt vertont. Noch dazu singen alle drei Frauenstimmen jeweils den gesamten Text des Fürbittgebets. Durch eine weitgehend syllabische Vertonung der einzelnen Silben sowie eine gemäßigt polyphone Satzweise mit etlichen homophonen Passagen bleibt der Text im Grunde verständlich.⁴⁷⁴ Kreuzpointner weist zudem darauf hin, dass „Unisono-Passagen [...] darüber hinaus eine Nähe zur Gregorianik [schaffen]. Damit komme ich auch der Forderung nach Textverständlichkeit in der Liturgie nach.“⁴⁷⁵ Ein Zugang zu Negativer Theologie mittels Verundeutlichung des Textes auf sprachlicher und in weiterer Folge auch kompositorischer Ebene wie bei Ligeti ist hier also aufgrund des angestrebten Rezeptionskontextes und der diesem folgenden Satzweise nicht möglich. Allerdings kann mit Blick auf das Affirmationsmoment Negativer Theologie, welches sich in der „Zuwendung und Mitteilung Gottes in seiner Verborgenheit“⁴⁷⁶ zeigt, gerade auch in der sprachlichen Klarheit etwas Verborgenes liegen, vor allem dann, wenn es sich um einen Text mit transzendtem Inhalt handelt. Erscheinen die Worte nun sprachlich verständlich vertont, bedeutet dies nicht, dass sie auch inhaltlich voll und ganz verständlich werden – und bewahren aus dieser Perspektive die negativtheologisch notwendige Differenz zwischen Mensch und Gott.⁴⁷⁷

Auffallend ist, dass auch in dieser Vertonung das Wort *Lux* bei dessen erster Nennung zunächst nicht hoch, sondern in einer moderaten Mittellage erklingt (Kreuzpointner 2022, T. 1). Damit wird einmal mehr klar, dass es sich um ein anderes, besonderes Licht handelt, da die

⁴⁷¹ Siehe *Gotteslob* 2013, Nr. 514.

⁴⁷² Kreuzpointner, Fragebogen 2022, S. 1.

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ Kreuzpointner 2022, T. 1–67 (nachfolgend wird der Kurzbeleg zu den Taktzahlen in Klammern im Fließtext angegeben).

⁴⁷⁵ Kreuzpointner, Fragebogen 2022, S. 2.

⁴⁷⁶ Stolina 2000, S. 180.

⁴⁷⁷ Striet 2008, S. 22.

musikalisch-mimetische Erwartungshaltung nach hohen Frequenzen nicht eingehalten wird. Diese Verklanglichung ist eben kein pejoratives Negieren von irdischem Licht, sondern ein musikalischer Hinweis auf die Andersartigkeit des *Lux*. Wenn die klangliche Vorstellung von irdischem Licht mit der Schöpfung und die Verklanglichung des unvorstellbaren *Lux aeterna* mit dem Schöpfer verglichen wird, zeigt sich wiederum eine musikalisch umgesetzte Distanzwahrung zwischen Mensch und Gott.⁴⁷⁸ In eine ähnliche Richtung weist die kompositorische Ausdeutung der Worte *Requiem aeternam*: Diese ewige Ruhe steigert sich hinsichtlich Dynamik und Besetzung hin zu einem forte (Kreuzpointner 2022, T. 29–39), also dem klanglichen Gegenteil von irdischer Ruhe – um die es hier aber eben auch nicht geht.

Wird die Ebene der melodischen Gestaltung betrachtet, weitet sich der Deutungshorizont: Angesichts des Todes wären Seufzermotive als Ausdruck der Klage, der Verzweiflung und des Leids naheliegend. Kreuzpointners Intention folgend, den tröstenden Aspekt ewigen Lichts durch die Vertonung fluten zu lassen, wird ein solches Motiv „(Halbton abwärts) gleich zu Beginn umgedreht in gis–a.“⁴⁷⁹ Negative (emotionale) Aspekte des Todes werden also von Vor herein zu etwas musikalisch Aufsteigendem und damit im übertragenen Sinne Positivem, Hoffnungsvollem umgekehrt. Dasselbe Motiv findet sich neben dem Wort *Lux* bei den nachfolgend unterstrichenen Wörtern bzw. Silben, *aeternam*, und *et lux* sowie transponiert ebenfalls bei *aeternam* sowie *Domine* und *perpetua* (Kreuzpointner 2022, T. 1, 4, 33, 35, 38, 41, 42, 44, 45, 47, 48). Diese Art der Umkehrung einer Klage in etwas Positives, Freudiges kann nicht nur musikalisch, sondern auch theologisch als eine Art Leitmotiv der Vertonung gesehen werden und zeigt deutlich auf, dass Negative Theologie in ihrem Umgehen eindeutiger Aussagen zu unsagbarem Transzendenten⁴⁸⁰ eben nicht auf etwas Pejoratives abzielt. Zugleich wird auf kompositorischer Ebene nicht ignoriert, dass es sich beim Thema Tod auch um etwas Schmerzvolles handelt: Dem Wort *aeternam* wird zum umgekehrten Seufzermotiv (gis–a bzw. his–cis) im Sopran, welches in dieser Gestalt gewissermaßen ein Hoffnungsmotiv ist, durch die anderen beiden Stimmen ein Kontrapunkt mit echten Seufzermotiven (f–e und d–cis sowie a–gis und fis–eis) gesetzt (Kreuzpointner 2022, T. 33, 38). Dasselbe Prinzip zeigt sich beim Wort *Domine* (Kreuzpointner 2022, T. 35, 36, 41). Dies kann als ehrliche Klage und zugleich zuversichtliche Zuflucht der Fürbittenden zum dreifaltigen Gott – symbolisiert durch die drei verschiedenen Tonhöhen des Motivs in den drei Stimm lagen – gedeutet werden. In dieser Gleichzeitigkeit von Klage und Hoffnung mag ein Funken der von Eckhard Nordhofen umschriebenen

⁴⁷⁸ Stolina 2000, S. 180.

⁴⁷⁹ Kreuzpointner, Fragebogen 2022, S. 1.

⁴⁸⁰ Hochstaffl 1998, Sp. 723.

„Simultaneität von Präsenz und Vorenthaltung“⁴⁸¹ der christlichen Zuversicht auf die gottgegebene ewige Ruhe glühen.

Mit Blick auf die Textausdeutung bei beiden Aspekten der Ewigkeit – hinsichtlich *lux* und *requiem* – lassen sich auch auf harmonischer Ebene aufschlussreiche Berührungspunkte mit Negativer Theologie ausmachen: Geht es um das ewige Licht, wird dies mittels eines übermäßigen Akkordes zum Ausdruck gebracht. Dieser findet sich bei den nachfolgend unterstrichenen Silben *Lux aeterna* sowie *et lux perpetua* (Kreuzpointner 2022, T. 2, 5, 45, 47, 48). Die Unfassbarkeit ewigen Lichts verlangt offenbar nach einem harmonischen Zugang, der die sprachliche Dimension durch eine klangliche weitet. Kreuzpointner sieht in jenem Akkord überhaupt den „Grundgedanke[n] meiner Komposition“⁴⁸². Bei diesem handelt es sich gewissermaßen um eine negativtheologisch deutbare Verhüllung und Verweigerung⁴⁸³ dessen, was gerade erklingt, da der Akkord theoretisch auf verschiedene Arten aufgelöst werden könnte. Im (hörbaren) Moment ist also nicht klar, wie das, was gerade geschieht, einzuordnen oder weiterzuführen sei. „Gegenpol dazu ist der verminderte Akkord auf ‚Requiem ae-ter-nam‘“⁴⁸⁴ sowie *Domine* (Kreuzpointner 2022, T. 33, 35, 38, 41). Die Unvorstellbarkeit der von Gott gegebenen ewigen Ruhe wird hier mit einem Spannungsakkord vertont, der sich in diesem Moment ebenso wie der übermäßige Akkord im Kontext des ewigen Lichts jeglicher harmonischer Orientierung entzieht. Das Prinzip, Ewigkeit (harmonisch) im Moment des jeweils betreffenden Wortes nicht fassen zu können, eint die übermäßigen bzw. verminderten Akkorde und führt so in die laut Karl Rahner theologisch grundlegende Unbegreiflichkeit Gottes.⁴⁸⁵ Die beiden eben beschriebenen Harmonien werden jeweils mittels Akzentzeichen deutlich hervorgehoben.⁴⁸⁶ Einzig bei *Lux aeterna* steht kein solches Zeichen, sondern ein crescendo zu und ein decrescendo von der zu akzentuierenden Silbe (Kreuzpointner 2022, T. 1–6). Dies mag – egal, ob vonseiten des Komponisten bewusst oder unbewusst so gestaltet⁴⁸⁷ – einmal mehr verdeutlichen, dass es sich bei jenem *Lux* um ein besonderes Licht handelt.

Kreuzpointner sieht zudem vor allem die Harmonie als eine Art musikalische Sprache, wenn er sein Werk auf Nachfrage in den Kontext zu jenem von Ligeti setzt: „Mein Stück arbeitet, im Gegensatz zur Vertonung von Ligeti, mit klaren tonalen Harmonieabläufen und melodischen

⁴⁸¹ Nordhofen 2022, S. 127.

⁴⁸² Kreuzpointner, Fragebogen 2022, S. 2.

⁴⁸³ Benk 2008, S. 27–28.

⁴⁸⁴ Kreuzpointner, Fragebogen 2022, S. 2.

⁴⁸⁵ Rahner 2004, S. 30.

⁴⁸⁶ Kreuzpointner, Fragebogen 2022, S. 2.

⁴⁸⁷ Ebd.

Strukturen. Ich möchte die Begriffe ‚moderner‘ oder ‚tonaler‘ vermeiden und stattdessen sagen ‚es spricht eine andere Sprache‘.⁴⁸⁸ Hier lässt sich eine Parallele zu den neutestamentlichen Gleichnissen Jesu finden: Wenn in diesen das, was Jesus sagen möchte, in Umschreibungen verborgen wird, könnte nun das, was der Komponist ausdrücken möchte, in den Harmonien musikalisch anklingen. Dies lässt sich an die u.a. von Philipp Harnoncourt verbalisierte Funktionsweise von Musik im Kontext von Glaube und Gottesdienst, welche darin bestehe, dort, „[w]o Worte also zwangsläufig versagen müssen, wo aber dennoch nicht geschwiegen werden kann“,⁴⁸⁹ Musik als Äußerungsoption heranzuziehen,⁴⁹⁰ anknüpfen. Die Ebene der Harmonie stellt also einen weiteren Zugang dar, sich Gottes Transzendenz anzunähern.

Die Worte *Domine* und *aeternum* enden mit mehrtönigen Klängen, die sich ob der reinen Quinten einer tonalen Zuordnung in Dur oder Moll entziehen (Kreuzpointner 2022, T. 11, 24). Gott und Ewigkeit sind Begriffe, die ob ihres Transzendenzbezugs in unendliche Weiten weisen. Eine Einengung in eines der beiden Tongeschlechter scheint hierzu nicht zu passen. Stattdessen abseits des Dur-Moll-Gefüges schwebende Klänge zu wählen, fokussiert auf das inhaltliche Schweben dieser beiden Worte, welches für die negativtheologisch zentrale Wahrung von deren transzendenten Inhalten⁴⁹¹ unumgänglich scheint.

Die hier behandelte Vertonung des *Lux aeterna* eröffnet aufgrund der verfügbaren Quellen einen weiteren Zugang zu Negativer Theologie – jenen des Entstehungsprozesses. Grundsätzlich ist es ja in allen Kunstformen wie auch der Wissenschaft üblich, ein Werk mehrfach zu überarbeiten und (zwischenzeitlich) möglicherweise sogar zu verwerfen. Dieser Aspekt des kompositorischen Schaffens bekommt aber gerade im Kontext der Vertonung von in Sprache gefassten, letztlich aber verbal unbeschreibbaren Inhalten eine besondere Gewichtung: Jede neue Idee, jedes Verwerfen eines Einfalls kann im Sinne des Findens und Verneinens des letztlich doch nicht Gefundenen – weil nicht Findbaren – als negativtheologischer Prozess des Suchens nach einer möglichst stimmigen Annäherung an das Verborgene und Unbegreifliche⁴⁹² aufgefasst werden. Wird im Verwerfen nun ein Negationsmoment⁴⁹³ verortet, zeigt sich deutlich, dass es sich hierbei um ein Verneinen zugunsten einer *neuen* Idee – und damit nicht um ein pejoratives Element im eigentlichen Sinne – handelt. Kreuzpointner beschreibt seinen Kompositionsvorgang grundsätzlich als ein Herantasten an das sich entwickelnde Werk:

⁴⁸⁸ Ebd.

⁴⁸⁹ Harnoncourt 1974, S. 267–268.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 268.

⁴⁹¹ Stolina 2000, S. 180.

⁴⁹² Rahner 2004, S. 30.

⁴⁹³ Stolina 2000, S. 180.

Meine bevorzugte Arbeitsweise schaut so aus, dass ich Ideen, Motive und harmonisches Material zunächst sammle, um diese dann am Klavier auszuformulieren. Danach fertige ich eine handschriftliche Reinschrift an und spiele bzw. singe das Stück mehrmals durch. Bin ich irgendwo mit dem Ergebnis unzufrieden, mache ich Korrekturen und fertige wieder eine handschriftliche Reinschrift an. Dieser Prozeß kann sich mehrmals wiederholen, bis ich mit dem neuen Stück einverstanden bin und das Ganze in den Computer übertrage.⁴⁹⁴

Diese Vorgänge können bei der hier behandelten Vertonung nun durch ein Skizzenblatt,⁴⁹⁵ eine daraus folgende Reinschrift⁴⁹⁶ sowie das mittels digitalem Notensatz⁴⁹⁷ final vorliegende Werk überblicksartig nachvollzogen werden. Das Skizzenblatt zeigt, dass die Grundidee einer dreistimmigen Vertonung für Frauenchor,⁴⁹⁸ bedingt durch Kreuzpointners „Bild vom ‚ewigen Licht‘ als etwas hellstrahlende[m] und zarte[m]“⁴⁹⁹, schon zu Beginn des Schaffensprozesses fixiert wurde. Ebenso dürfte die harmonische Umsetzung der Worte *Lux aeterna* (Abbildung 9) früh festgelegt worden sein, wohingegen der rhythmische Zugang erkennbare Modifikationen und die Textverteilung mit Blick auf die Reinschrift (Abbildung 10) und die endgültige Fassung noch eine minimale Veränderung im Alt erfuhr (Kreuzpointner 2022, T. 1–3).⁵⁰⁰

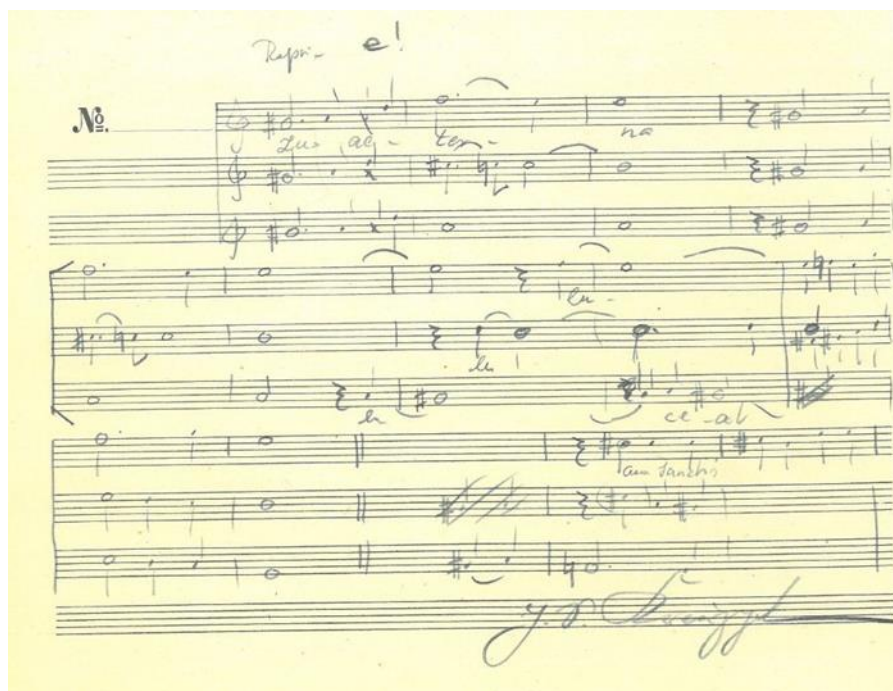


Abbildung 9: Johann Simon Kreuzpointner, *Lux aeterna* (Skizzenblatt), © Ders.

⁴⁹⁴ Kreuzpointner, Fragebogen 2022, S. 2.

⁴⁹⁵ Johann Simon Kreuzpointner: *Skizzenblatt zu ‚Lux aeterna‘*, Bleistift auf Notenpapier, 14x17cm, 2022 [Kreuzpointner, Skizzenblatt 2022], 1r.

⁴⁹⁶ Johann Simon Kreuzpointner: *Reinschrift zu ‚Lux aeterna‘*, Bleistift auf Notenpapier, 29,5x42cm, 2022 [Kreuzpointner, Reinschrift 2022], 1r.

⁴⁹⁷ Kreuzpointner 2022.

⁴⁹⁸ Kreuzpointner, Skizzenblatt 2022, 1r.

⁴⁹⁹ Kreuzpointner, Fragebogen 2022, S. 2.

⁵⁰⁰ Kreuzpointner, Skizzenblatt 2022, 1r.



Abbildung 10: Johann Simon Kreuzpointner, *Lux aeterna* (Reinschrift, Ausschnitt A), © Ders.

Die Takte 12 bis 13, welche den Text *Cum Sanctis tuis* vertonen, gehen hingegen beinahe gänzlich auf ihre Ursprungsideen zurück (Abbildung 9, Kreuzpointner 2022, T. 12–13). Das Skizzenblatt eröffnet an dieser Stelle nach dem Doppelstrich – übrigens auch bei der Silbe *ae-* von *aeterna* – zudem eine weitere, ebenso negativtheologisch deutbare Dimension des Verwerfens und Neu-Suchens: Das Belassen des Verneinens einer Stufe des Annäherungsprozesses an einen sprachlich unfassbaren Inhalt in Form von nach wie vor sichtbaren Streichungen, welche auch in der Reinschrift vorkommen.⁵⁰¹ Durch die Sichtbarkeit der verneinten bei gleichzeitiger Sichtbarkeit der stattdessen entwickelten musikalischen Idee wird einmal mehr angedeutet, dass die Suche nach einer Ausdrucksform bzw. Annäherung an die Aussage des *Lux aeterna* und damit letztlich an das Geheimnis Gottes ein ob der zu wahrenen Verschiedenheit zwischen Gott und Mensch⁵⁰² beständiger und stets neu zu entdeckender Prozess bleibt.

3.2.2.3 Eschatologie: *Trost in der Zeit*

Anders als bei György Ligeti sind die Zeitabläufe in Johann Simon Kreuzpointners *Lux aeterna* nachvollziehbar gestaltet. Dies liegt global betrachtet daran, dass das gesamte, in einem 2/2-Takt stehende Werk durch eine enge Verzahnung von homophonen und polyphonen Passagen geprägt ist (Kreuzpointner 2022, u.a. T. 1–3, 32–33), wobei v.a. erstere durch ihr Wahren der Taktschwerpunkte eine metrische Orientierung weitgehend ermöglichen. Die auf diese Art verklanglichte Fürbitte verweist zwar ausgehend vom Text und der phasenweisen Polyphonie auf einen zeitlichen Horizont fernab irdischer Wahrnehmungsoptionen, wird aber eben hier auf Erden geäußert – einem Aspekt, dem durch die kompositorische Umsetzung in Form von nachvollziehbaren Zeitabläufen zu Bewusstsein verholfen wird. Fürbitte – nicht nur angesichts des letztlich ewigen im Sinne von zeit-losen Tod – kann eben nur *in der Zeit* geleistet werden. Diesem Spannungsfeld in und mit der zeitgebundenen Kunstform der (Vokal-) Musik zu begegnen, mag dessen Un-Fassbarkeit ein Stück weit zugänglicher machen und dabei Johanna

⁵⁰¹ Ebd.; Kreuzpointner, Reinschrift 2022, 1r.

⁵⁰² Stolina 2000, S. 180.

Rahners Sichtweise von Eschatologie als Vollendung einer in der – zeitlich fassbaren – Gegenwart durch Christus anbrechenden Erfüllung⁵⁰³ verdeutlichen.

Trotz der Nachvollziehbarkeit zeitlicher Abläufe in der Vertonung wird mittels der Textausdeutung zweifellos darauf verwiesen, dass es sich bei den Worten *aeterna*, *aeternum*, *aeternam* sowie *perpetua* um Aspekte von Zeit handelt, die ob ihres Transzendenzbezugs nicht in ein klares Metrum – als Sinnbild für fassbare und damit irdische Zeitabläufe – passen. All diese Worte erklingen in polyphoner Satzweise (Kreuzpointner 2022, T. 1–6, 15, 18–24, 32–33, 37–38, 44–49, 55–61), also in einer Art von metrischer Entrückung. Eine Ausnahme bilden die Takte 29 und 30, in welchen ob der Einstimmigkeit beim Wort *aeternam* keine Polyphonie vorliegt (Kreuzpointner 2022, T. 29–30). Werden diese polyphonen Passagen nun als Verklangerlichung der göttlichen Ewigkeit und die homophonen Abschnitte als Zeit in der Gegenwart aufgefasst, handelt es sich hier um einen klanglichen Ausdruck von „Ewigkeit als partielle[r] Gleichzeitigkeit“⁵⁰⁴ im Sinne von Johannes Duns Scotus.⁵⁰⁵ Die Frage, wie all diese Aspekte von Ewigkeit musikalisch in der Zeit gefasst werden könnten, hat ihrerseits offenbar mehr Arbeitszeit als die Vertonung anderer Textteile in Anspruch genommen: Mit Blick auf die Reinschrift zeigt sich, dass die Takte 21–23, welche die mittlere Silbe des Wortes *aeternum* vertonen, hinsichtlich der harmonischen und metrischen Gestaltung, also auch des zeitlichen Ablaufs, zunächst anders konzipiert waren, gestrichen wurden und letztlich der unter den gestrichenen Takten skizzierte Verlauf (Abbildung 11) in den digitalen Notensatz übernommen wurde (Kreuzpointner 2022, T. 21–23).⁵⁰⁶ Die kompositorische Antwort auf die Frage, wie Ewigkeit musikalisch einer Annäherung entsprechend gefasst werden kann, wird in vorliegender Vertonung also nicht nur in einer polyphonen Ausdeutung des Wortes gegeben, sondern auch durch den mehr Zeit in Anspruch nehmenden Schaffensprozess selbst.

⁵⁰³ Rahner 2010, S. 26.

⁵⁰⁴ Mühling 2022, S. 117.

⁵⁰⁵ Ebd.

⁵⁰⁶ Kreuzpointner, Reinschrift 2022, 1r.

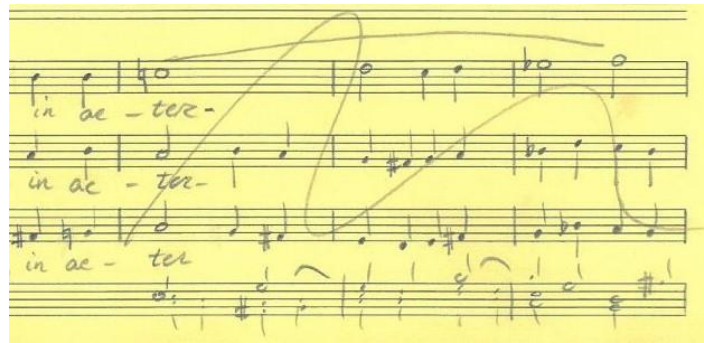


Abbildung 11: Johann Simon Kreuzpointner, *Lux aeterna* (Reinschrift, Ausschnitt B), © Ders.

Ähnliches kann bei der Vertonung der Worte *et lux perpetua* in den Takten 46–49 beobachtet werden: Die Reinschrift zeigt eine Fassung, in welcher zwar Harmonie und Notenwerte schon ihre spätere Gestalt haben, der gesamte dreistimmige Satz aber vorerst einen Schlag später erscheint. Die Veränderung des Metrums wird mittels durch offensichtlich später gesetzter Taktstriche bereits in der Reinschrift festgehalten. Diese unterscheiden sich dadurch, im Gegensatz zu den anderen Taktstrichen die Notenzeilen zu verbinden und dabei nicht gerade gezogen zu sein (Abbildung 12). Die ursprüngliche rhythmische Idee zur Umsetzung der Bitte um das *lux perpetua* wird zeitlich ver-rückt und weist damit darauf hin, dass dieses *für immer* in einer Schweben – versinnbildlicht durch das zeitliche Hin- und Herschwanen des dreistimmigen Satzes im Laufe des Kompositionsprozesses – ist und bleibt. Wird diese Schweben mit dem Aspekt des Geheimnishaften in Verbindung gebracht, lässt sich hier Karl Rahners These, wonach „das verkündigte [in diesem Fall also das verklanglichte, Anm. B. G.] Eschatologische [...] das Verborgenbleibende und umgekehrt“⁵⁰⁷ sei und „[d]as Eschatologische [...] in seiner Offenbarung gerade da [ist] als das Geheimnis“⁵⁰⁸, verorten.

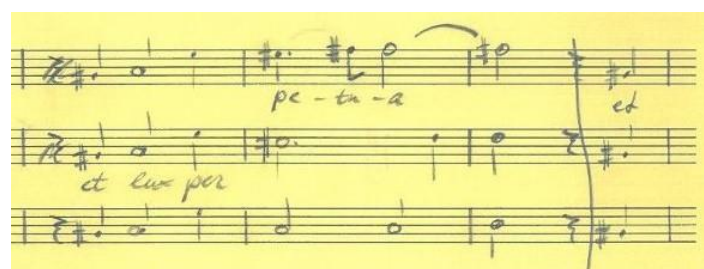


Abbildung 12: Johann Simon Kreuzpointner, *Lux aeterna* (Reinschrift, Ausschnitt C), © Ders.

⁵⁰⁷ Rahner 2005, S. 495.

⁵⁰⁸ Ebd.

Diese eben beschriebene zeitliche Verrückung des Satzes um einen Schlag von (und bereits in) der Reinschrift hin zum finalen Notensatz bewirkt eine eschatologisch deutbare Veränderung: Der bereits zuvor einmal auf dem ersten Schlag verortete, übermäßige Akkord kann nun ein zweites Mal auf dieser Hauptzählzeit erklingen, ehe er sich beim dritten Mal auf den zweiten Schlag verschiebt (Abbildung 13, Kreuzpointner 2022, T. 45–48).⁵⁰⁹ Durch das zweimalige Erklingen auf dem Taktschwerpunkt entsteht damit in der finalen Version eine metrische Orientierung, die dann beim nächsten Vorkommen durch die verschobene Zählzeit kurzzeitig ins Wanken gerät. Die Vertonung des Wortes *perpetua* verweist damit eindeutig auf Zeithorizonte jenseits des Erwartbaren.

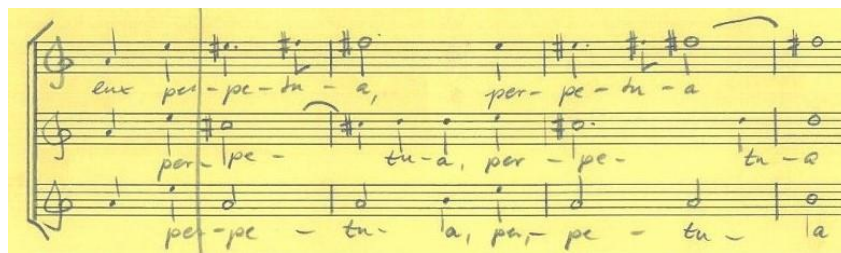


Abbildung 13: Johann Simon Kreuzpointner, *Lux aeterna* (Reinschrift, Ausschnitt D), © Ders.

Verminderte wie auch übermäßige Akkorde verlangen im Kontext tonaler Harmonieabläufe nach einer Auflösung, da sie Spannung erzeugen. Diese Spannungsakkorde können beim Hören angesichts des im Hintergrund der Vertonung stehenden Themas des Todes durch das kurzzeitige Außerkraftsetzen der zeitlichen Orientierung eine gewisse Schwere oder auch Unsicherheit auslösen, sodass die in der Zeit fließende Vokalmusik im Moment anders wahrgenommen wird. In der Wirkung dieser übermäßigen Akkorde lässt sich nun eine der grundlegenden eschatologischen Überlegungen von Han Urs von Balthasars – die Notwendigkeit „eine[r] unverstellte[n] *Wahrnehmung des Todes*“⁵¹⁰ – verorten. Mittels verschiedener Wege der Auflösung⁵¹¹ findet nun diese die rationale Zeitwahrnehmung gewissermaßen übersteigende Spannung wieder in unterschiedliche „klare[...] tonale[...] Harmonieabläufe[...]“⁵¹² zurück. Während der übermäßige Akkord bei *et lux perpetua* zunächst zweimal in die Akkordfolge D-Dur–h-Moll führt, wird der vom Hauptschlag verschobene dritte übermäßige Akkord anders, und zwar nach fis-Moll, aufgelöst (Kreuzpointner 2022, T. 45–48). Ein Blick zu den Charakteristiken einzelner Tonarten in der barocken Affektentheorie scheint hierbei eschatologisch aufschlussreich zu

⁵⁰⁹ Kreuzpointner, Reinschrift 2022, 1r.

⁵¹⁰ Tück 2005, S. 121.

⁵¹¹ Kreuzpointner, Fragebogen 2022, S. 2.

⁵¹² Ebd.

sein: Während D-Dur mit Heiterkeit, Fröhlichkeit und Sieg assoziiert wird⁵¹³ und damit die Hoffnung bzw. Zuversicht, dass das ewige Licht das Leben nach dem Tod erhellen mag, zum Ausdruck bringt, werden h-Moll und fis-Moll überwiegend mit Trauer konnotiert.⁵¹⁴ Zwar leuchtet harmonisch betrachtet rund um das *lux perpetua* das Vertrauen in ein Weiter-Leben bei Gott durch, doch der Aspekt der Traurigkeit von jenen, die auf Erden für dieses transzendente Leben bitten, wird ebenso miteinbezogen. Die zwei verminderten Akkorde bei *Requiem aeternam dona eis, Domine* lösen sich zuerst zweimal nach A-Dur, dann zweimal nach Cis-Dur auf, beim Wort *Domine* jeweils mit Sextvorhalt (Kreuzpointner 2022, T. 33, 35, 38, 41), also einer Intensivierung der Auflösung. Dieser Vorhalt kann als Verstärkung der Bitte von Trauernden angesichts des Todes an Gott aufgefasst werden, da „die kleine Sext Traurigkeit und Schmerz ausdrückt“⁵¹⁵ und oftmals mit der „musikalisch-rhetorischen Figur *exclamatio*“⁵¹⁶ in Verbindung stehe.⁵¹⁷ A-Dur ist der Affektentheorie folgend eine Tonart „im Spannungsfeld zwischen strahlend / fröhlich und klagend / traurig“⁵¹⁸, wobei insgesamt der freudige Charakter überwiege.⁵¹⁹ Cis-Dur hingegen gilt u.a. als „Ausdruck des Mitgefühls“⁵²⁰. Die Bitte um ewige Ruhe wird mit Blick auf die Bedeutung der Tonarten also von grundsätzlich positiven Emotionen begleitet, ohne die von Hans Urs von Balthasar als zentral erachtete Dramatik des Todes⁵²¹ zu verdrängen. Ähnliches lässt sich zur harmonischen Auflösung bei *Lux aeterna* feststellen: Der übermäßige Akkord wandelt sich hier zweimal nach a-Moll (Kreuzpointner 2022, T. 2–3, 5–6). Diese Tonart umfasst der Affektenlehre folgend ein überaus breites Spektrum an menschlichen Empfindungen: Während sie einerseits „als ruhig und friedlich“⁵²² und den „sanften Gefühlen der Zärtlichkeit, Traurigkeit und Naivität“⁵²³ entsprechen aufgefasst wird, gilt sie andererseits als „extrem schwermütig[...] und trostlos[...]“⁵²⁴. Die Harmonien spiegeln also viele emotionale Zustände, mit welchen Menschen angesichts des Todes im Hier und Jetzt konfrontiert sein können. Dieser Blickwinkel verklanglicht demnach gewissermaßen Karl Rahners These, welcher zufolge eschatologische Aussagen nur „aus und an seiner [des Menschen, Anm.

⁵¹³ Dagmar Glüxam: „Aus der Seele muß man spielen...“. *Über die Affektentheorie in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkung auf die Interpretation*, Wien: Hollitzer 2020 [Glüxam 2020], S. 329.

⁵¹⁴ Ebd., S. 334–335.

⁵¹⁵ Ebd., S. 386.

⁵¹⁶ Ebd.

⁵¹⁷ Ebd.

⁵¹⁸ Ebd., S. 330.

⁵¹⁹ Ebd., S. 330–331.

⁵²⁰ Ebd., S. 339.

⁵²¹ Tück 2005, S. 121.

⁵²² Glüxam 2020, S. 333.

⁵²³ Ebd.

⁵²⁴ Ebd.

B. G.] heilsgeschichtlichen Erfahrung in seiner *Gegenwart* ablesbar“⁵²⁵ seien.⁵²⁶ Dass sich beide eben genannten a-Moll-Akkorde in harmonisch mehrdeutig auslegbare Klänge weiterentwickeln (Kreuzpointner 2022, T. 2–3, 5–6), mag diesen Aspekt an vielfältigen und damit individuellen Empfindungsebenen zusätzlich unterstreichen.

Die vertonte Fürbitte wird an den im christlichen Verständnis dreifaltigen Gott gerichtet. Eine musikalische Spurensuche zeigt, dass sich diese Dreieinheit sinnbildlich in verschiedensten kompositorischen Zugängen finden lässt: Zunächst einmal fällt die Besetzung für dreistimmigen Frauenchor auf (Kreuzpointner 2022, T. 1–68). Drei Stimmlagen klingen als Einheit zusammen. Diese Einheit braucht jede einzelne Stimmlage, fiele eine weg, würde die Komposition eine gänzlich andere bzw. tonal-harmonisch im Grunde nicht schlüssig sein. Auch die ungefähre Aufführungsdauer von ca. drei Minuten kann als musikalischer Hinweis auf die Trinität gesehen werden. Letztlich lässt sich der genaue Zeitrahmen der Rezeption allerdings nicht festlegen, da das Tempo des Werks ausschließlich durch die Charakterangabe *tranquillo* (Kreuzpointner 2022, T. 1) und nicht durch eine konkrete Metronomzahl angegeben wird. Hier mag sich das von Richard Swinburne vertretene und wiederholt in der Bibel vorkommende „Verständnis der Ewigkeit als unendlichem Fluss der Zeit“⁵²⁷ wiederfinden, da die Zeitdauer eben nicht festgelegt, sondern den Empfindungen der Ausführenden folgend fließend ist. Mit Blick auf das Wort-Ton-Verhältnis fallen zudem zwei Stellen mit dreifacher Vertonung eines Textteiles auf: Erstens die Bitte *Requiem aeternam*, zweitens jene nach dem *perpetua* des Lichtes. Die erstgenannten Worte erklingen zunächst einstimmig im Alt, werden bei der zweiten Nennung um den Mezzosopran ergänzt (wobei hier nur *Requiem* gesungen wird) und beim dritten Ruf kommt der Sopran zum Geschehen hinzu (Kreuzpointner 2022, T. 29–33). Erst in der Dreistimmigkeit (bzw. Dreieinigkeit) kann demnach die ewige Ruhe gefunden und in weiterer Folge die Bitte *dona eis, Domine* (Kreuzpointner 2022, T. 34–35) ausformuliert werden, es braucht also im übertragenen Sinn den Zusammenklang von allen drei Stimmen und damit deren *Communio* bzw. die Adressierung an alle göttlichen Personen. Dass Überlegungen zur Dreiheit möglicherweise sogar im Kompositionsprozess eine Rolle gespielt haben könnten, legt die Streichung eines vierten Requiem-Rufs in der Reinschrift nahe (Abbildung 14).

⁵²⁵ Rahner 2005, S. 499.

⁵²⁶ Ebd.

⁵²⁷ Mühling 2022, S. 119.

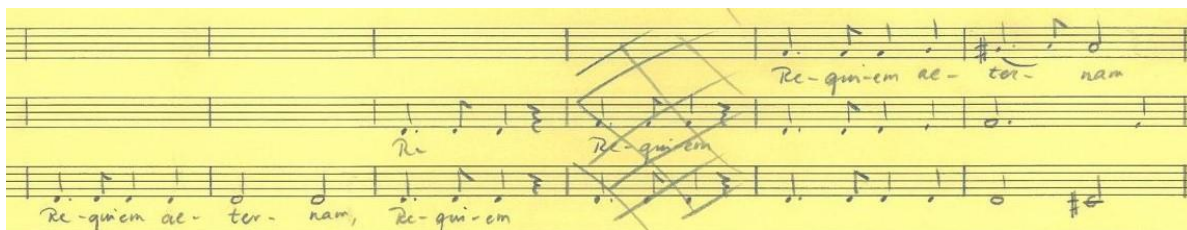


Abbildung 14: Johann Simon Kreuzpointner, *Lux aeterna* (Reinschrift, Ausschnitt E), © Ders.

Ähnlich dem dreimaligen *Requiem* wird auch *perpetua* dreifach vertont, allerdings durchwegs dreistimmig (Kreuzpointner 2022, T. 44–49). Dies mag in dieser de facto rhetorischen Bestärkung durch die Doppelung des Dreifachen (drei dreistimmige Rufe) die Gewissheit, dass die erbetene Vollendung durch Christus bereits in der Gegenwart anbricht⁵²⁸ und mit Gisbert Greshake gesprochen die Auferstehung durch Gott „mit Jesus [...] als sicheres Hoffungsziel bevor[steht],“⁵²⁹ verdeutlichen.

Während in eben behandelten Stellen musikalische Bezüge zur *Dreieinigkeit* eröffnet werden, fokussiert der zweimal vertonte Zuversichtsruf *quia pius es* (wobei *pius es*, also das Vertrauen auf die Güte und Barmherzigkeit Gottes, insgesamt dreimal erklingt) in mehrerlei Hinsicht auf den Aspekt der *Dreieinigkeit*: Ein Blick in die Reinschrift zeigt, dass diese dreistimmige Unisono-Passage (Kreuzpointner 2022, T. 25–28, 62–68) ursprünglich jeweils als vom Mezzosopran einstimmig gesungene Phrase konzipiert war (Abbildung 15, Abbildung 16). Mögen zwar wohl aufführungspraktische (bessere Hörbarkeit) bzw. klangästhetische (größere Bandbreite an Obertönen qua verschiedener Stimmlagen) Überlegungen im Hintergrund der dreifachen Besetzung gestanden sein, lässt sich letztere auch mit Eschatologiebezug deuten: Wird der Chor als Sinnbild der Gläubigen verstanden, besteht in der Vielfalt der Menschen in Form verschiedener Stimmlagen in der Fürbitte und im Vertrauen auf die Barmherzigkeit und Güte Gottes angesichts der Auseinandersetzung mit dem letztlich alle betreffenden Tod Einigkeit – verdeutlicht durch die Einstimmigkeit. Es wird also aus der Gegenwart des Singens heraus in musikalisch größtmöglicher Einigkeit für die Zukunft der Verstorbenen gebetet und damit die Forderung von Karl Rahner vertont, dass es „im christlichen Glaubensverständnis und seiner Aussage eine Eschatologie geben [muss], die wirklich das *Zukünftige*, das in einem ganz gewöhnlichen, empirischen Sinn zeitlich noch Ausständige meint.“⁵³⁰

⁵²⁸ Rahner 2010, S. 26.

⁵²⁹ Greshake 1983, S. 25.

⁵³⁰ Rahner 2005, S. 491.

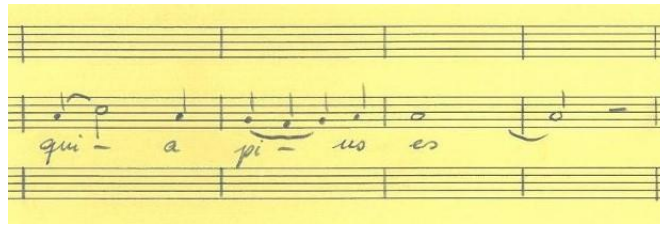


Abbildung 15: Johann Simon Kreuzpointner, *Lux aeterna* (Reinschrift, Ausschnitt F), © Ders.

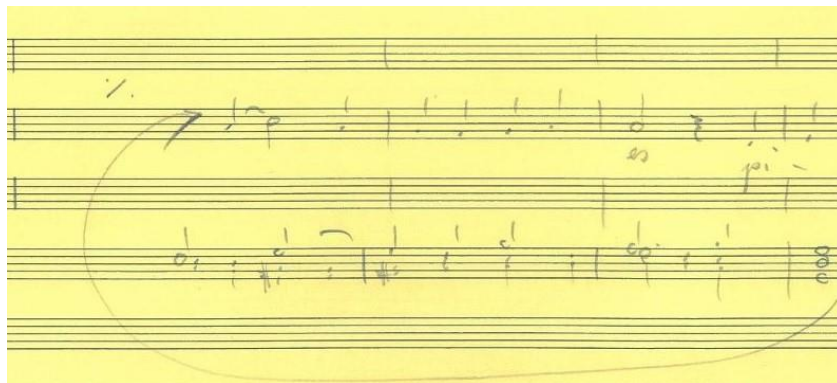


Abbildung 16: Johann Simon Kreuzpointner, *Lux aeterna* (Reinschrift, Ausschnitt G), © Ders.

Kreuzpointners Antwort auf die Frage, welche theologischen Überlegungen im Zuge des Kompositionsprozesses eine Rolle gespielt haben, zeigt eine genuin eschatologische Intention des Komponisten mit deutlich christologischem Bezug:

Requiem aeternam ist mit d1 die tiefste Stelle des Stückes⁵³¹ und soll das Ruhen im Grab bezeichnen, und bildhaft endet das Stück auf a (für Auferstehung)[.] Das ‚pius es‘ greift das d (Requiem) nochmals auf und verdichtet das Spannungsfeld d – a[.]⁵³²

Die österliche Gewissheit, mit und durch Christus von der Grabesruhe in die gen Himmel gerichtete Auferstehung – beides musikalisch-mimetisch angedeutet – begleitet zu werden, wird qua Vokalmusik klanglich im Hier und Jetzt vergegenwärtigt. Zentral scheint hierbei der Aspekt der Zeitkunst Musik: Die Vertonung transportiert eine zukunftsorientierte Botschaft in der Gegenwart, welche die klanglich unterstützte Kraft haben kann, dem Tod durch die Dimension der Auferstehung bereits im Jetzt mit christlicher Zuversicht entgegenzublicken. Letztere wird durch das oben genannte Quint-Spannungsfeld als Sinnbild der Güte Gottes, welche die unüberbrückbar scheinenden Dimensionen zwischen Grab und Himmel am Ende der Vertonung verbindet bzw. andeutungsweise gar überwindet, verdichtet. Es wirkt, als schaffe

⁵³¹ Gemeint ist mit dieser Aussage, dass es sich um die tiefste Einstiegsstelle einer Stimme handelt. Der tiefste Ton ist das h, welches im Alt in den Takten 15 und 20 jeweils im Verlauf einer Phrase vorkommt (Kreuzpointner 2022, T. 15, 20).

⁵³² Kreuzpointner, Fragebogen 2022, S. 1.

Kreuzpointner mit seinem für liturgische Kontexte gedachten⁵³³ *Lux aeterna* eine klangliche Antwort auf die zentrale Forderung des Zweiten Vatikanischen Konzils nach Begräbnissen, die „deutlicher den österlichen Sinn des christlichen Todes ausdrücken [sollen]“ (SC 81).

Ein weiterer zeitgemäßer Zugang zur Eschatologie kann über die Äußerung Kreuzpointners, wonach „[d]er Begriff ‚ewiges Licht‘ [...] für [ihn] etwas unendlich Tröstendes [hat]“⁵³⁴, gefunden werden. Eschatologie verliert damit eindeutig den ihr durch die traditionelle Auffassung als „Lehre v. den Letzten Dingen“⁵³⁵ lange innewohnenden „Charakter einer Drohbotschaft“⁵³⁶ und wird so gewissermaßen zu einer *Theologie des Trostes* im Hier und Jetzt für die Zukunft. Kreuzpointner zufolge bestimmt ein darauf bauender „Glaube an ein ewiges Leben [...] auch den positiven Charakter meiner Vertonung.“⁵³⁷ Es scheint naheliegend, dass in dieser Grundhaltung die verklanglichte Bitte um ewiges Licht, ewige Ruhe und damit ewiges Leben für den Widmungsträger James E. Moore⁵³⁸ mitschwingt.

3.2.3 Ausblick: Weitere Vertonungen des 21. Jahrhunderts

Das *Lux aeterna* von Brian A. Schmidt aus dem Jahr 2005 für gemischten Chor SATB⁵³⁹ ist einer den Noten vorangestellten Einführung des Komponisten zufolge zutiefst als christliche Fürbitte zu verstehen, denn die Musik solle „the solemn and prayerful nature of the text“⁵⁴⁰ betonen.⁵⁴¹ Eben genannte Adjektive – prayerful, solemn – finden sich zudem als einleitende Charakterangaben der Vertonung.⁵⁴² Seinen Zugang zum Text umschreibt der Komponist im Grunde eschatologisch: „It first moved me when I began to understand the sincerity of our wish that God might shed eternal light upon the loved ones who pass on before us.“⁵⁴³ Konkreter Anlass für die Vertonung dürfte die Auseinandersetzung mit dem Tod von Schmidts Großmutter gewesen sein, der das Werk auch gewidmet ist: „This particular setting is dedicated to my grandmother [...], who has continually inspired me to spread God’s light through the gift of music. May God’s eternal light shine upon her forever.“⁵⁴⁴ Diese positive, hoffnungsvolle Grundhaltung spiegelt sich in der Komposition durch deren Haupttonart D-Dur⁵⁴⁵ wider,

⁵³³ Ebd.

⁵³⁴ Ebd.

⁵³⁵ Söding 1995, Sp. 859.

⁵³⁶ Rahner 2010, S. 27.

⁵³⁷ Kreuzpointner, Fragebogen 2022, S. 1.

⁵³⁸ Ebd.

⁵³⁹ Brian A. Schmidt: *Lux Aeterna SATB, Unaccompanied*, o. O.: Walton Music 2005 [Schmidt 2005], S. 3.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 2.

⁵⁴¹ Ebd.

⁵⁴² Ebd., S. 3.

⁵⁴³ Ebd., S. 2.

⁵⁴⁴ Ebd.

⁵⁴⁵ Schmidt 2005, T. 1, 43 (nachfolgend wird der Kurzbeleg zu den Taktzahlen in Klammern im Fließtext angegeben).

welche der barocken Affektenlehre folgend u.a. für Fröhlichkeit, Aufmunterung und Freude steht.⁵⁴⁶ Die einleitenden Aufführungshinweise von Schmidt, die sich am Aufbau des Werks, der dem Textverlauf des Communio-Gesangs der Totenmesse folgt, orientieren, sind durchwegs als theologischer Kommentar zu lesen. So betont der Komponist, dass der u.a. qua langer, gleichmäßiger Notenwerte (Schmidt 2005, T. 1–11) fließende Charakter der Vertonung mit der Bitte an Gott, den Seelen (der Verstorbenen, Anm. B. G.), das ewige Licht zu senden, beginnt.⁵⁴⁷ Die Textverständlichkeit ist durch eine überwiegend homophone und syllabische Satzweise gegeben (Schmidt 2005, T. 1–43). Ein negativtheologischer Aspekt leitet die Vertonung gewissermaßen ein: Während die Frauenstimmen mit den lateinischen Worten *Lux aeterna Domine* singen, halten die Männerstimmen vorerst die Silbe *Loo* aus (Schmidt 2005, T. 1–3). Das, was verbal erbeten werden möchte, entzieht sich zunächst dem Formulierbaren und bleibt somit zumindest in den ersten Takten (Schmidt 2005, T. 1–3) teilweise im Verborgenen.⁵⁴⁸ Die Schönheit ewigen Lebens beim Wort *aeternum* sieht der Komponist mittels Stimmteilungen in den Frauenstimmen ausgedeutet,⁵⁴⁹ welche farbenreichere Harmonisierungen zulassen (Schmidt 2005, T. 25–26). Nicht zuletzt mit dieser positiven Deutung der Ewigkeit zeigt Schmidt in seinem *Lux aeterna* auf, wie trostreich die Verklänglichung der Fürbitte an Verstorbene sein kann und lädt gewissermaßen dazu ein, angesichts des Schmerzes, den der Tod Anderer mit sich bringt, auf Gott zu vertrauen und das Hoffnungsziel der Auferstehung durch Christus⁵⁵⁰ im Blick bzw. im Ohr zu behalten.

Martin Neumanns *Lux aeterna* aus dem Jahr 2006 für vierstimmigen Männerchor (TTBB) wurde ohne Widmung komponiert. Grundsätzlich ist die Vertonung wiederum homophon und syllabisch gehalten,⁵⁵¹ einzig die Worte *Cum sanctis tuis in aeternum* sind fugiert (Neumann 2006, T. 38–43, 47–54). Diese Eigenständigkeit der Stimmen kann als Hinweis auf die Individualität der Menschen – vordergründig die Heiligen, aber mit Paulus gesprochen (u.a. Kol 1,22, 1 Petr 1,15) auch die Verstorbenen und Fürbittenden betreffend – verstanden werden. Mit Blick auf negativtheologische Bezugspunkte zeigt sich bei den Worten *lux aeterna* im Laufe des Werks hinsichtlich der Größe des Ambitus‘ eine Parallele zur Vertonung von György Ligeti: Bei Neumann wird der Wortteil *-terna* dreimal (ein Hinweis auf die Dreifaltigkeit Gottes darf hier angenommen werden) mit einem Akkord im Tonumfang vom tiefen F im Bass bis hin zum

⁵⁴⁶ Glüxam 2020, S. 329–330.

⁵⁴⁷ Schmidt 2005, S. 2.

⁵⁴⁸ Stolina 2000, S. 180.

⁵⁴⁹ Schmidt 2005, S. 2.

⁵⁵⁰ Greshake 1983, S. 25.

⁵⁵¹ Martin Neumann: *Lux aeterna*, o. O.: Choral Public Domain Library 2006 [Neumann 2006], T. 1–115 (nachfolgend wird der Kurzbeleg zu den Taktzahlen in Klammern im Fließtext angegeben).

b“ im Tenor verklanglicht (Neumann 2006, T. 27, 99, 101). Das ewige Licht ist eben kein Licht, das ausschließlich hell, sondern (auch klanglich) allumfassend – also rational gewissermaßen unfassbar – leuchtet. Wird diese Unbegreiflichkeit nun im Sinne Karl Rahners mit der Unbegreiflichkeit Gottes⁵⁵² in Verbindung gebracht, zeigt sich hier ein zentrales negativtheologisches Moment. Im Grenzbereich zwischen Negativer Theologie und Eschatologie ist die über mehrere Takte liegende Silbe *ah* in den Bassstimmen zu verorten. Parallel dazu bitten die Tenöre um die *Requiem aeternam* (Neumann 2006, T. 59–63). Einerseits verschlägt es dem halben Chor ob der letztlich unfassbaren Bitte die (lexikalisch sinnvolle) Sprache, was als Negation des Verbalen⁵⁵³ aufgefasst werden kann, andererseits verschleiert die liegende Silbe das Metrum und damit die Zeitwahrnehmung, welche so in Richtung Ewigkeit weist. Eschatologisch deutbar ist zudem die zweite Vertonung der Worte *quia pius es*. Diese Stelle ist in ihrer musikalischen Grundstruktur (Abbildung 17) weitgehend ein Zitat der entsprechenden Passage aus dem *Requiem* von Wolfgang Amadeus Mozart⁵⁵⁴ und schafft damit einen Berührungspunkt mit der Epoche der Klassik.

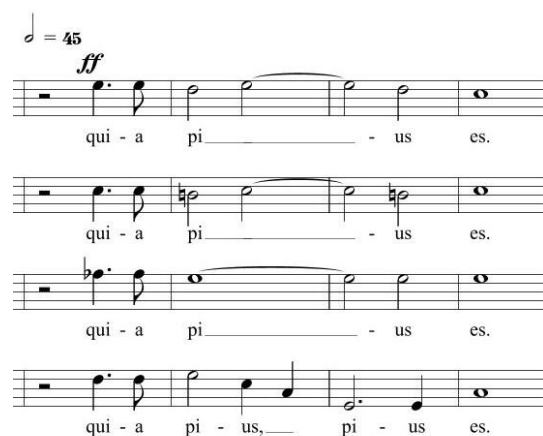


Abbildung 17: Martin Neumann, *Lux aeterna* (T. 55–58), © Choral Public Domain Library.

Dieser musikhistorische Bezug kann eschatologisch darauf hinweisen, dass die Fürbitte für Verstorbene nicht nur Menschen im Hier und Jetzt betrifft, sondern seit jeher Thema war und dass die Frage nach der ewigen Ruhe im Tod nicht nur die Gegenwart bzw. die unbestimmbare Zukunft, sondern ebenso die Vergangenheit – repräsentiert durch eben genanntes Zitat aus einer vergangenen Epoche – betrifft. Ewigkeit ist aus dieser Perspektive im Sinne Boethius‘ als eine

⁵⁵² Rahner 2004, S. 30.

⁵⁵³ Stolina 2000, S. 180.

⁵⁵⁴ Wolfgang Amadeus Mozart: *Requiem für Soli, Chor und Orchester* KV 626 / *SmWV 105*, Neuausgabe nach den Quellen von David Black, Frankfurt u.a.: C. F. Peters 2012 [Mozart / Black 2012], S. 86, T. 131–133.

die verschiedenen Dimensionen von Zeit klanglich vereinende vollständige Gleichzeitigkeit⁵⁵⁵ zu verstehen. Ligeti hat mit seiner Talea-Technik hinsichtlich des Rückgriffs auf eine vergangene Epoche⁵⁵⁶ möglicherweise einen ähnlichen Zugang, allerdings kann seine Bezugnahme de facto nur in der Analyse des Notentextes und nicht – wie bei Neumann – auch im Hören erschlossen werden.

Das *Lux aeterna* von James MacMillan für gemischten Chor SATB aus dem Jahr 2009 ist einer Silberhochzeit und damit wohl lebenden Personen gewidmet.⁵⁵⁷ Dieser Umstand kann als Verdeutlichung der Relevanz von Eschatologie für das Hier und Jetzt im Sinne Karl Rahners verstanden werden: Bereits zu Lebzeiten für das (im Horizont der Ehe) gemeinsame ewige Licht zu bitten, zeigt die damit verbundene „heilsgeschichtliche[...] Erfahrung in [der] Gegenwart“⁵⁵⁸ und verweist in weiterer Folge auf den Hoffnungs- und Trostcharakter dieser Fürbitte. Das Leben soll erfüllt gelebt werden, aber die gottgegebene Gewissheit, auch nach dem Tod in anderer Form erfüllt weiterleben zu dürfen, kann die subjektive Qualität irdischen Leben – hier noch verstärkt durch den Kontext der Ehe – mit Zuversicht stärken. Durch eine weitgehend polyphone Satzweise, in welcher wiederholt Notenwerte synkopisch über die Taktstriche hinweg verbunden sind⁵⁵⁹ und oftmals Achtelnoten durch die Stimmen durchlaufen (MacMillan 2009, T. 10–30), wird die metrische Orientierung weitgehend herausgefordert. In der Zeitkunst Musik schwingt also ein die Zeitwahrnehmung transzendierendes Moment mit, sodass hier in Anlehnung an Johannes Duns Scotus von göttlicher Zeit in der jeweiligen Gegenwart und damit von „Ewigkeit als partieller Gleichzeitigkeit“⁵⁶⁰ gesprochen werden kann. Die Worte *Lux aeterna, luceat, Domine* und *amen* [sic] sind nicht durchwegs, aber wiederholt mittels überbundenen oder rhythmisierten Triolen vertont (MacMillan 2009, T. 1–6, 12, 15, 42), wodurch die Gestalt der jeweiligen Triole hörend nur indirekt auszumachen ist. Dies weist negativtheologisch auf eine nahezu doppelte Verborgenheit⁵⁶¹ hin: Der Bezug zum dreifaltigen Gott, der das ewige Licht schenkt, findet sich nicht nur in der Grundidee der Dreiteilung eines Notenwertes, sondern verbirgt sich noch zusätzlich in der rhythmischen Verborgenheit der Triolen.

⁵⁵⁵ Mühling 2022, S. 110.

⁵⁵⁶ Ligeti 2007, S. 234.

⁵⁵⁷ James MacMillan: *Lux Aeterna für SATB a cappella from The Strathclyde Motets. Communion motet from the Requiem Mass*, London: Boosey & Hawkes 2009 [MacMillan 2009], S. 1.

⁵⁵⁸ Rahner 2005, S. 499.

⁵⁵⁹ MacMillan 2009, u.a. T. 1–8, 50–51 (nachfolgend wird der Kurzbeleg zu den Taktzahlen in Klammern im Fließtext angegeben).

⁵⁶⁰ Mühling 2022, S. 110.

⁵⁶¹ Stolina 2000, S. 180.

Das *Lux aeterna* für Frauenchor SSAA von Michelle Roueché aus dem Jahr 2010 enthält keine Widmung, auch ein konkreter Kompositionsanlass ist nicht bekannt.⁵⁶² In einer kurzen Einführung erläutert die Komponistin einige der Vertonung zugrunde liegende Ideen. So setzt sie das ewige Licht in Verbindung mit dem Leuchten von Sternen: „You will hear the stars illuminating the night sky in this stunning setting of *Lux Aeterna*“⁵⁶³. Obwohl nicht direkt angesprochen, klingt ob des tröstlichen Blicks in den Himmel hier die Dimension der Auferstehung bzw. mit dem Zweiten Vatikanischen Konzil gesprochen „de[r] österliche[...] Sinn des christlichen Todes“ (SC 81) an. Das Wort *Lux* ist nahezu durchwegs polyphon gesetzt⁵⁶⁴ und soll damit wohl das vielfältige Leuchten der Sterne symbolisieren. Die Textstellen *quia pius es*, teilweise *Domine*, einmalig *Lux*, *Requiem aeternam dona eis Domine* sowie *luceat eis* sind hingegen homophon vertont (Roueché 2010, T. 8, 13–16, 20, 24–32, 37–39). Es besteht also zwischenzeitlich die Möglichkeit, sich am Metrum zu orientieren und das Gehörte dadurch eschatologisch im Sinne Johanna Rahners als in der wahrnehmbaren Zeitdimension der Gegenwart anbrechender Vollendung durch Christus aufzufassen.⁵⁶⁵ Das Wort *luceat* ist bis auf eine Ausnahme am Ende des Werks mittels Triolen vertont (Roueché 2010, T. 5–6, 17–18, 37). Dies kann negativtheologisch als Sinnbild des im ewigen Licht verborgenen⁵⁶⁶ dreifaltigen Gott aufgefasst werden. In der weitgehend syllabischen Satzweise, die ein Textverständnis größtenteils ermöglicht (Roueché 2010, T. 1–39), findet sich jedoch eine Stelle, an welcher sich dies gänzlich ändert: „[T]his peace features an aleatoric section to represent all the saints in heaven.“⁵⁶⁷ Die Phrase *Cum sanctis tuis in aeternum* ist mittels einer Melodie vertont, die von den Sängerinnen hinsichtlich des Einsatzzeitpunktes und des Tempos *ad libitum* und in dieser Form 20 bis 30 Sekunden lang ausgeführt werden soll (Roueché 2010, T. 12). Dies könnte darauf hindeuten, dass das ewige Leben in Gemeinschaft mit den Heiligen durch den Tod keinen Verlust der eigenen Persönlichkeit mit sich bringt, sondern die Individualität des Selbst durch Gott bewahrt bleibt und ihren Ausdruck finden darf. Zum viertaktigen Sopransolo, welches auch von einigen wenigen Stimmen gemeinsam gesungen werden kann (Roueché 2010, T. 33–34), führt Roueché eine theologisch zwar allgemein gehaltene, hinsichtlich der Hoffnung auf die Auferstehung u.a. im Sinne von Hans Urs von Balthasar⁵⁶⁸ aber durchaus eschatologisch deutbare Erklärung an: „A soprano

⁵⁶² Michelle Roueché: *Lux Aeterna For Treble Chorus, SSAA, a cappella*, o. O.: Walton Music 2010 [Roueché 2010], S. 2–3.

⁵⁶³ Ebd., S. 2.

⁵⁶⁴ Ebd., T. 1–4, 9–11, 21–23 (nachfolgend wird der Kurzbeleg zu den Taktzahlen in Klammern im Fließtext angegeben).

⁵⁶⁵ Rahner 2010, S. 26.

⁵⁶⁶ Stolina 2000, S. 180.

⁵⁶⁷ Roueché 2010, S. 2.

⁵⁶⁸ Tück 2005, S. 127.

solo at the end features a poignant dissonance to illustrate that light will always overcome the darkness.“⁵⁶⁹ Die Botschaft dahinter dürfte auch abseits des Todes eindeutig sein: Egal, wie finster die Situation scheint, Gott bringt Licht in die Dunkelheit auch des verlorensten Menschen.⁵⁷⁰

Ivo Antogninis *Lux aeterna* für bis zu achtstimmigen gemischten Chor aus dem Jahr 2012 ist den Eltern des Komponisten gewidmet.⁵⁷¹ Durch die polyphone Satzweise⁵⁷² ist das Textverständnis nicht durchwegs gegeben. Der transzendente Inhalt der Worte wird somit zumindest teilweise einer klaren Erfassbarkeit entzogen und verbirgt⁵⁷³ sich negativtheologisch gewissermaßen im Klanggeschehen der Musik. Letztere beschreibt Antognini wie folgt:

In this piece I tried to blend a simple melodic idea that could be a thousand years old – descending and ascending scales – with harmonic textures that are much more complex and modern [...]. There are slight but frequent changes of the tonal center; it never ends at a clear point; this gives the listener a hypnotic effect.⁵⁷⁴

Die dem Werk zugrunde liegende melodische Idee dürfte auf die seit dem Mittelalter praktizierte Gregorianik verweisen, welche durch die harmonischen Möglichkeiten der Gegenwart eschatologisch gewissermaßen in die (musikhistorische) Zeitlosigkeit begleitet wird. Durch das beständige Verschieben der tonalen, also harmonischen Orientierungspunkte entstehe der eben angeführten Äußerung Antogninis zufolge ein hypnotischer Effekt. Dieser könnte die rationalzeitliche Wahrnehmung bis zu einem gewissen Grad relativieren und damit die eschatologische Dimension der Ewigkeit als „Zeit von *anderer* Qualität“⁵⁷⁵ nahebringen. Das Werk endet mit einem auf der D-mixolydischen Tonfolge basierenden Akkord, welchem der Idee des Komponisten folgend ein zutiefst fürbittender, eschatologischer Kontext zugrunde liegt:

[T]he highest note of the male voice (G = Giorgio) and the lowest of the female voice (A = Amelia) symbolize the names of my parents lying next to each other in the middle of this suspended context – the mixolydian mode does not have a tonal stability and this emphasizes the never-ending factor.⁵⁷⁶

Im Schlussakkord, der in den Ohren Antogninis die Dimension der Ewigkeit zum Klingen bringt, liegt also eine verschlüsselte und durch diese Verborgenheit negativtheologisch⁵⁷⁷

⁵⁶⁹ Roueché 2010, S. 2.

⁵⁷⁰ Tück 2005, S. 127.

⁵⁷¹ Ivo Antognini: *Lux Aeterna*, New York: G. Schirmer 2012 [Antognini 2012], S. 2–3.

⁵⁷² Ebd., T. 1–82.

⁵⁷³ Stolina 2000, S. 180.

⁵⁷⁴ Antognini 2012, S. 2.

⁵⁷⁵ Reymaier 2005, S. 91–92.

⁵⁷⁶ Antognini 2012, S. 2.

⁵⁷⁷ Stolina 2000, S. 180.

deutbare Botschaft, für wen die Fürbitte vorgebracht wird. Dieser Zusammenklang kann als in der Zeit klingende und zugleich über sie hinausweisende Engführung von Fürbitte, Negativer Theologie und Eschatologie – wobei letzterer Zugang als hörbare und damit in der Gegenwart anbrechende Vollendung der Erfüllung durch Christus⁵⁷⁸ auffassbar sein kann – verstanden werden.

Beim *Lux aeterna* von Ēriks Ešenvalds für gemischten Chor SSATBarB aus dem Jahr 2017 handelt es sich um einen Kompositionsauftrag der *International Baltic Sea Choir Competition* bzw. von dessen künstlerischem Leiter, dem Dirigenten Jānis Ozols.⁵⁷⁹ Dieses Werk ist moderat polyphon und syllabisch gehalten,⁵⁸⁰ wodurch der Text grundsätzlich verständlich bleibt. Dennoch gibt es auf sprachlicher Ebene einen eindeutigen Bezugspunkt zu Negativer Theologie, der in dieser Form in keinem der bislang beleuchteten Werke vorkommt. Im letzten Teil der Vertonung, welcher zunächst noch die Worte *dona eis requiem* umfasst, steht die Takte 29 bis 36 betreffend folgende Anweisung zur Ausführung: „optional: singers, gradually one by one, change from singing the lyrics to ‚Mm‘.“⁵⁸¹ Das Werk klingt in weiterer Folge auf dieser dann in allen Stimmen vorgeschriebenen Silbe aus (Ešenvalds 2017, T. 36–41). Die Bitte um ewige Ruhe führt also idealerweise graduell in ein wortloses Summen, in welchem die Worte bzw. die von ihnen zu vermitteln versuchten Inhalte nachklingen. Die Worte *verstummen* also nicht, sondern sie *versummen*, sie werden gewissermaßen zu einer Verhüllung und Verweigerung⁵⁸² ihrer selbst. Auch dies ist eine Möglichkeit, den Aspekt der Unsagbarkeit dieser Fürbitte in vokalmusikalische Klänge zu fassen. Zugleich eröffnet der eben behandelte letzte Teil der Vertonung eine eschatologische Perspektive: Solange die Bitte um ewige Ruhe in den sie umschreibenden lateinischen Worten erklingt, ist die Zeit, in der dies geschieht, ob der weitgehenden Nachvollziehbarkeit des hörbaren Textes wahrnehm- und damit einschätzbar. Mit der Verwandlung des Textes in eine Konsonantensilbe wird diese zeitliche Orientierung allerdings ausgehebelt und kann dadurch einen annähernd erfahrbaren Anklang an die erbetene ewige Ruhe vermitteln. Auch hier zeigt sich wiederum die in der – klingenden – Gegenwart mit Blick auf den transzendenten Text anbrechende Vollendung durch Christus.⁵⁸³ Hinsichtlich der Tempogestaltung strahlt das Werk mit Metronomzahlen von 52 bzw. 80 bis 84 Schlägen pro Minute bei moderaten Notenwerten – im langsamen Teil überwiegen Viertel- und Achtelnoten, im

⁵⁷⁸ Rahner 2010, S. 26.

⁵⁷⁹ Ēriks Ešenvalds: *Lux Aeterna for mixed choir (SSATBarB)*, o. O.: Musica Baltica 2017 [Ešenvalds 2017], S. 3.

⁵⁸⁰ Ebd., T. 1–41 (nachfolgend wird der Kurzbeleg zu den Taktzahlen in Klammern im Fließtext angegeben).

⁵⁸¹ Ebd., S. 5.

⁵⁸² Benk 2008, S. 27–28.

⁵⁸³ Rahner 2010, S. 26.

schnelleren Abschnitt Viertel- und halbe Noten (Ešenvalds 2017, T. 1–41) – durch die somit insgesamt ähnlichen Tempi eine Art gleichschwebende Ruhe aus. Eine für den*die Verstorbene*n formulierte bzw. gesungene Fürbitte in Ruhe vorzubringen, mag auch den Fürbittenden die nötige – wenn auch nicht ewige – Ruhe schenken.

Das *Lux aeterna* von Frank Ticheli für gemischten Chor SATB aus dem Jahr 2018 ist „in memory of my grandfather“⁵⁸⁴ einer verstorbenen Person gewidmet. Die Vertonung zeigt sich im Grunde homophon und syllabisch,⁵⁸⁵ das Textverständnis ist damit in hohem Maße gegeben. Dieses wird durch die Silbe *lu*, welche einleitend parallel zur Phrase *Lux aeterna luceat eis Domine* zunächst vom Tenor, dann vom Alt gesungen wird (Ticheli 2018, T. 1–4, 7), nicht beeinträchtigt. Dasselbe gilt für die Silbe *ooh*, welche die Bitte *cum sanctis tuis in aeternum* begleitet (Ticheli 2018, T. 10–13) und für die halbtaktigen Überleitungen der homophon erklingenden Silben *ah* sowie *Oh*, die ihrerseits jeweils zu den Worten *Requiem aeternam* hinführen (Ticheli 2018, T. 19, 23, 54). Alle eben genannten Silben weisen aus negativtheologischer Perspektive während bzw. bereits vor dem Verbalisieren von Teilen der Fürbitte darauf hin, dass sich deren transzendente Inhalte jeglicher eindeutiger Ausdrucksweise entziehen und damit letztlich im Verborgenen⁵⁸⁶ bleiben. Das Wort *luceat* wird in den ersten Takten mittels rhythmisierter Triolen vertont (Ticheli 2018, T. 3, 7). Die Zeitwahrnehmung angesichts des *Lux aeterna* gerät hier zumindest kurzzeitig ins Wanken und verweist so auf dessen Transzendenz. Aus eschatologischer Perspektive fällt hinsichtlich der Zeitgestaltung auch auf, dass das Werk im Grunde auf drei Motiven basiert (Ticheli 2018, T. 1–2, 20–21, 27–32), welche verschiedentlich aneinandergereiht und äußerst geringfügig variiert werden. Zudem finden sich in all diesen Motiven deutlich erkennbare Tonrepetitionen (Ticheli 2018, T. 1–63). All das zusammen evoziert beim Hören durch den meditativen bzw. mystischen Charakter der in der Zeit erklingenden Musik gewissermaßen jene von Richard Swinburne vertretene Vorstellung „der Ewigkeit als unendlichem Fluss der Zeit“⁵⁸⁷ und verweist damit auf eine Auffassung von Ewigkeit als durch Gott strukturierte „Zeit von *anderer* Qualität“⁵⁸⁸.

⁵⁸⁴ Frank Ticheli: *Lux Aeterna SATB Chorus, a cappella*, o. O.: Hinshaw Music / Manhattan Beach Music 2018 [Ticheli 2018], S. 3.

⁵⁸⁵ Ebd., T. 1–63 (nachfolgend wird der Kurzbeleg zu den Taktzahlen in Klammern im Fließtext angegeben).

⁵⁸⁶ Stolina 2000, S. 180.

⁵⁸⁷ Mühling 2022, S. 119.

⁵⁸⁸ Reymaier 2005, S. 91–92.

4 Fazit

Das *Lux aeterna*, der Text des Communio-Gesangs der römisch-katholischen Totenmesse, bietet als Fürbitte hoffnungsvolle Zuversicht angesichts des Todes. Finden sich diese Worte über Jahrhunderte im Kontext vollständiger *Requiem*-Vertonungen, zeigt sich nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil eine Tendenz hin zu eigenständigen a cappella-Vertonungen. Die wohl erste derartige Komposition stammt von György Ligeti aus dem Jahr 1966 und wird in der interdisziplinären musikwissenschaftlich-theologischen Forschung wiederholt unter dem Blickwinkel der Negativen Theologie, nicht aber im Horizont der traditionell eng mit Aspekten des Todes verbundenen Eschatologie gedeutet. Vorliegende Masterarbeit untersucht nun basierend auf Ligetis *Lux aeterna*, ob diese beiden theologischen Zugänge hermeneutisch mit weiteren derartigen Vertonungen in Verbindung gebracht werden können.

Negative Theologie umfasst den theologischen Grundsatz, dass Gott mittels Sprache ob der letztlich unfassbaren Transzendenz nie gänzlich *be-*, sondern auf verschiedene Arten lediglich annähernd *umschrieben* werden kann. Damit wird die unbedingte Differenz zwischen Gott und Mensch bewahrt. Diese lässt sich biblisch – u.a. durch die tautologisch um sich selbst kreisende Offenbarung des Gottesnamens „Ich bin, der ich bin.“ (Ex 3,14) – vielfach nachvollziehen. Aktuell ist der Terminus *Negative Theologie* durch das Adjektiv *negativ*, welches eine pejorative Konnotation und nicht zuletzt eine damit verbundene Reihe von Missverständnissen und kritischen Anfragen mit sich bringt, innerhalb des theologischen Diskurses durchaus umstritten. Zwei primär aus der philosophischen Tradition kommende Begriffe, jene der *apophatischen* sowie der *privativen* Theologie, stünden als Alternativen bereit.

Eschatologie bezeichnet traditionell die Lehre von den letzten Dingen, also jener Zeit bzw. Ewigkeit, die mit dem Tod kommt. Der lange wirkmächtige, sich v.a. aus neuscholastischen Tendenzen speisende Fokus des irdischen Lebens als Bewährungsprobe für das Jenseits war vielfach mit Drohbotschaften und Angst verbunden. Mitte des 20. Jahrhunderts entfaltete sich hingegen eine Bandbreite an eschatologisch hoffnungsvollen Zugängen. So plädiert Karl Rahner im Zuge der anthropologischen Wende in der Theologie mit Blick auf die Eschatologie für einen Zusammenhang von menschlicher Freiheit im Leben und der endgültigen Vollendung im Tod, indem biblisch fundiert die gegenwärtige heilsgeschichtliche Erfahrung der Glaubenden durch Christus und damit ein hoffnungsvoller Blick auf den Tod in den Mittelpunkt gerückt wird. Hans Urs von Balthasar entfaltet seine Gedanken zur Eschatologie dahingehend, dass die schmerzhaften Seiten des Todes unverblümt wahrzunehmen, aber zugleich auf die Hoffnung

zu bauen sei, durch den Kreuzestod Jesu Christi auch als verlorenster Mensch gerettet werden zu können.

Wenn Worte negativtheologisch beim Umschreiben des Geheimnisses Gottes an ihre Grenzen stoßen, kann Vokalmusik helfen, Texte durch Vertonungen so zu transformieren, dass neue Zugänge zu den nun verklanglichten transzendenten Inhalten eröffnet werden – im steten Bewusstsein dessen, auch damit die notwendige Differenz zwischen Gott und Mensch nicht überwinden zu können. Dieses Prinzip der Klangwerdung theologischer bzw. liturgischer Worte ist aus dem Synagogengesang kommend biblisch vielfach überliefert und seit jeher ein zentrales Element des christlichen Gottesdienstes. Neben der Sprache braucht Vokalmusik ebenso die Dimension der Zeit, da es sich bei Musik um eine Kunstform handelt, die sich klingend nur *in* der Zeit entfalten kann. Eschatologie befasst sich mit Blick auf die Unendlichkeit bzw. Ewigkeit des Todes ebenso eng mit Aspekten der Zeit. (Vokal-) Musik kann hinsichtlich dieses Zusammenhangs von Eschatologie und Musik demnach helfen, sich dieser Ewigkeit hörend zu nähern. Zudem wird in Extremsituationen, wie der Tod zweifelsfrei eine ist, biblisch wiederholt hymnische Sprache mit Gesang bzw. Rezitation in Verbindung gebracht. Spätestens hiermit werden die Interferenzen zwischen Eschatologie und Vokalmusik offenbar.

Inwieweit können nun die *Lux aeterna*-Vertonungen von György Ligeti, Franz M. Herzog und Johann Simon Kreuzpointner die Perspektiven auf Negative Theologie und Eschatologie vertiefen bzw. erweitern? Der Text des *Lux aeterna* umschreibt transzendente Inhalte, die negativtheologisch in Gestalt von Sprache nicht endgültig aussagbar sind. Vertonungen dieser Worte können nun deren negativtheologische Aspekte auf unterschiedliche Weise hörbar machen: Einerseits kann der Text in Verbindung mit Musik verundeutlicht werden, indem einzelne Silben oder Wörter repetiert erscheinen, er eine Einbindung in mehr oder weniger komplexe polyphone Satzweisen erfährt oder Konsonanten weggelassen werden. Hier klingt durch das Negieren des Textverständnisses die Verborgtheit des Wirkens Gottes im Negationsmoment an. Andererseits kann der Text aber auch in seiner liturgischen Gestalt und homophon bzw. gemäßigt polyphon vertont erscheinen, wodurch dessen sprachliche Klarheit erhalten bleibt. Da letztere ob der Transzendenz des *Lux aeterna* nicht mit einer inhaltlichen Klarheit gleichzusetzen ist, lässt sich hier das negativtheologische Affirmationsmoment entdecken. Die wohl eindeutigste Form des sprachlichen Verbergens, das (Ver-) Schweigen, zeigt sich in den Kompositionen auf verschiedene Art: Wiederholt singen nicht alle Stimmen den gesamten Text. Sie verschweigen einzelne Wörter oder Phrasen, die erst im Gesamtklang aller Stimmen des Chores – im übertragenen Sinne in der *Communio* – oder zu einem späteren Zeitpunkt als im liturgischen

Wortlaut vorgesehen hörbar werden. Das *Lux aeterna* übersteigt die Äußerungsmöglichkeiten einer einzelnen Person (repräsentiert durch die jeweilige Stimmgruppe), erst im Zusammenwirken aller Stimmen (im Sinne von Christ*innen) erscheint die Fürbitte in ihrer Fülle. Selten werden einzelne Wörter oder ganze Phrasen im gesamten Werk nicht vertont, was auf deren Unsagbarkeit – selbst unter Hinzuziehung von Musik – hinweisen könnte. In allen Kompositionen gibt es Wörter, die hinsichtlich der musikalisch-mimetischen Erwartungshaltung Gegenteil vertont werden. Beispielsweise erklingt das *Lux* tief, *Requiem* wird unruhig gestaltet. Dies verdeutlicht, dass es sich hierbei um ein von Gott gegebenes Licht und eine ebensolche Ruhe, also um menschliche Kategorien übersteigende Dimensionen, handelt. Zudem werden einzelne Wörter oder Silben mittels übermäßiger oder verminderter Akkorde vertont, die sich ob ihrer harmonischen Offenheit einer eindeutigen klanglichen Zuordnung entziehen und so ein Verweis auf die Unbegreiflichkeit Gottes sein können. Letztlich spiegeln sich auch im kompositorischen Schaffensprozess, welcher für gewöhnlich durch wiederholte Veränderungen gekennzeichnet ist, negativtheologische Aspekte eines prozesshaften Kreisens um das Geheimnis Gottes wider. All diese Wort-Ton-Beziehungen tragen dazu bei, die theologisch notwendige Differenz zwischen Gott und Mensch zu verdeutlichen und damit zu bewahren. Zugleich wird offenbar, dass es sich beim Konzept der Negativen Theologie nicht um etwas – wie im aktuellen Diskurs wiederholt vorgeworfen – Pejoratives handelt, sondern um vielgestaltige Ausdrucksformen der Annäherung an das geheimnishafte und damit verborgene Wirken Gottes. Dieses kann durch die Vertonungen des *Lux aeterna* aus neuen Perspektiven erfahren werden.

Mit Blick auf jene die Zeit strukturierenden Gestaltungsweisen der Vertonungen zeigt sich neben der musikalischen Analyse durch Stellungnahmen der Komponisten zu ihren Werken, dass etliche klangliche Aspekte mit den eschatologischen Grundgedanken von Karl Rahner und Hans Urs von Balthasar verwoben werden können: György Ligetis erklärtes Ziel ist es, Unendlichkeit dahingehend zu evozieren, als wäre die Musik schon immer da gewesen und würde dies immer bleiben. Innerhalb seines bis zu 16stimmigen, polyphonen Satzes gelingt es ihm, mittels komplexer, synkopierter Rhythmen und sich sukzessive verändernder Klangflächen, die metrische und damit zeitliche Orientierung außer Kraft zu setzen. Zusammen mit dem das Werk durchziehenden, theoretisch endlos fortführbaren Kanonprinzip, welches v.a. in der Renaissance dazu genutzt wurde, um geheime Botschaften zu übermitteln, kann in Ligetis Anklängen an die Ewigkeit Karl Rahners Gedanke, das Eschatologische offenbare sich gerade in seiner Geheimnistätigkeit, erlauscht werden. Franz M. Herzog stellt die Dimension der *Requiem aeternam* gleich an den Anfang seines Werks, allerdings wird diese durch kurze Notenwerte, kleine Intervalle und Synkopierungen vergleichsweise unruhig vertont. Der Tod löst bei

Menschen zunächst meist eine solche Unruhe aus, wodurch hier der Standpunkt von Hans Urs von Balthasar, den Tod in seiner Schmerzhaftigkeit unverstellt wahrzunehmen, verklänglich erscheint. Beim ersten Vorkommen der Bitte *Dona eis, Domine* wird diese die Zeit gewissermaßen transzendierend synkopiert und weist in ihrer melodischen Gestalt zunächst nach oben (gen Himmel), ehe sie wieder nach unten (auf die Erde) führt; das Fürbittgebet wird also an Gott gerichtet mit dem Anliegen, auch auf Erden zu wirken. Es scheint, als sei dies eine Verklänglichung von Karl Rahners These, dass Menschen eschatologische Aussagen ausschließlich in der gegenwärtigen heilsgeschichtlichen Erfahrung in und durch Christus tätigen könnten. Die am Ende der Vertonung nochmals vorgebrachte Bitte nach der ewigen Ruhe findet sich dann letztlich in allen Stimmen. Dies kann als musikalische Entsprechung der von Hans Urs von Balthasar vorgebrachten hoffnungsvollen Zuversicht, welcher zufolge jedem Menschen durch Christus die Option der Rettung zukommt, aufgefasst werden. Aufgrund der verfügbaren Quellen zu Johann Simon Kreuzpointners Komposition zeigt sich, dass gerade die Vertonung der *aeterna* viel Zeit in Anspruch genommen hat, um ihre zeitgebundene musikalische Umsetzung zu finden. In dieser Suche nach einer klanglichen Entsprechung von Ewigkeit lässt sich Karl Rahners Gedanke, demzufolge das verkündigte Eschatologische und das Verborgengebliebene in gegenseitiger Wechselwirkung stehe, finden. Wiederholt setzt Kreuzpointner Spannungsakkorde ein, die im Moment des Erklingens durch ihre harmonische Offenheit die zeitliche Orientierung kurz außer Kraft setzen und so mit Blick auf Hans Urs von Balthasar eine unverstellte Wahrnehmung des Todes andeuten könnten. Insgesamt zeigt sich, dass solche Vokalmusik in ihrer Gestalt als Zeitkunst eschatologische Zugänge vertiefen kann.

Der Ausblick auf weitere zeitgenössische *Lux aeterna*-Vertonungen regt dazu an, die bisher gefundenen hermeneutischen Zugänge zu Negativer Theologie und Eschatologie intensiver zu untersuchen. Zudem dürfte es aufschlussreich sein, weitere theologische Herangehensweisen, beispielsweise jenen in vorliegender Untersuchung bereits mehrfach angedeuteten christologischen Zugang, oder auch einen soteriologischen zur Erörterung, wie die Vertonung des Textes mit Erlösungsdimensionen in Verbindung stehen könnte, zu wählen. Es konnte verdeutlicht werden, dass ein interdisziplinäres Zusammenwirken von Theologie und Musikwissenschaft Wesentliches zur Entwicklung einer *Theologie der Musik* beitragen kann.

5 Quellenverzeichnis

5.1 Primärquellen

Antognini 2012:

Ivo Antognini: *Lux Aeterna*, New York: G. Schirmer 2012.

Ešenvalds 2017:

Ēriks Ešenvalds: *Lux Aeterna for mixed choir (SSATBarB)*, o. O.: Musica Baltica 2017.

Herzog [2007]:

Franz M. Herzog: *Lux aeterna SATB divisi a cappella*, Rum / Innsbruck: Helbling o. J. [2007].

Herzog, Fragebogen 2023:

Franz M. Herzog: *Fragebogen: Zeitgenössische ‚Lux aeterna‘-Vertonungen a cappella*, erstellt von Bettina Graf, schriftlich beantwortet am 07.02.2023.

Kreuzpointner 2022:

Johann Simon Kreuzpointner: *Lux aeterna*, Wien: o. V. 2022.

Kreuzpointner, Fragebogen 2022:

Johann Simon Kreuzpointner: *Fragebogen: Zeitgenössische ‚Lux aeterna‘-Vertonungen a cappella*, erstellt von Bettina Graf, schriftlich beantwortet am 12.12.2022.

Kreuzpointner, Reinschrift 2022:

Johann Simon Kreuzpointner: *Reinschrift zu ‚Lux aeterna‘*, Bleistift auf Notenpapier, 29,5x42cm, 2022.

Kreuzpointner, Skizzenblatt 2022:

Johann Simon Kreuzpointner: *Skizzenblatt zu ‚Lux aeterna‘*, Bleistift auf Notenpapier, 14x17cm, 2022.

Ligeti 1968/1996:

György Ligeti: *Lux Aeterna für sechzehnstimmigen gemischten Chor a cappella*, Frankfurt u.a.: Henry Litolf's / C. F. Peters (EP 5934) 1968/1996.

MacMillan 2009:

James MacMillan: *Lux Aeterna für SATB a cappella from The Strathclyde Motets. Communion motet from the Requiem Mass*, London: Boosey & Hawkes 2009.

Neumann 2006:

Martin Neumann: *Lux aeterna*, o. O.: Choral Public Domain Library 2006.

Roueché 2010:

Michelle Roueché: *Lux Aeterna For Treble Chorus, SSAA, a cappella*, o. O.: Walton Music 2010.

Schmidt 2005:

Brian A. Schmidt: *Lux Aeterna SATB, Unaccompagnied*, o. O.: Walton Music 2005.

Ticheli 2018:

Frank Ticheli: *Lux Aeterna SATB Chorus, a cappella*, o. O.: Hinshaw Music / Manhattan Beach Music 2018.

5.2 Sekundärliteratur

Baierlein 2005:

Ute Baierlein: *Theologische Zugänge zu Neuer Musik. Ankommen im Unbekannten*, Hamburg: Kovac 2005 (THEOS – Studienreihe Theologische Forschungsergebnisse 66).

Balthasar 2005:

Hans Urs von Balthasar: *Eschatologie in unserer Zeit. Die letzten Dinge des Menschen und das Christentum*, Freiburg im Breisgau: Johannes 2005 (Studienausgabe 6).

Balthasar 1957:

Hans Urs von Balthasar: „Eschatologie“, in: Feiner, Johannes / Trütsch, Josef / Böckle, Franz (Hrsg.), *Fragen der Theologie heute*, Einsiedeln / Zürich / Köln: Benzinger 1957, S. 403–421.

Barenboim 2009:

Daniel Barenboim: *Klang ist Leben. Die Macht der Musik*, München: Pantheon 2009.

Bauer 1984:

Hans-Günther Bauer: *Requiem-Kompositionen in Neuer Musik. Vergleichende Untersuchungen zum Verhältnis von Sprache der Liturgie und Musik*, Dissertation Eberhard-Karls-Universität Tübingen 1984.

Beck 2016:

Katrin Beck: *Neue Musik im kirchlichen Raum der 1960er-Jahre. Clytus Gottwald und die Folgen*, Neumünster: von Bockel 2016.

Begbie 2000:

Jeremy S. Begbie: *Theology, Music and Time*, Cambridge: Cambridge University Press 2000.

Benk 2008:

Andreas Benk: *Gott ist nicht gut und nicht gerecht. Zum Gottesbild der Gegenwart*, Düsseldorf: Patmos 2008.

Bibel 2016/2017:

Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe, Stuttgart: Katholisches Bibelwerk 2016/2017.

Brinkmann 2005:

Reinhold Brinkmann: „Der Autor als sein Exeget. Fragen an Werk und Ästhetik Helmut Lachenmanns“, in: Hiekel, Jörn Peter / Mauser, Siegfried (Hrsg.), *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, Saarbrücken: Pfau 2005, S. 116–127.

CIC 2018:

Codes des kanonischen Rechtes. Lateinisch-deutsche Ausgabe mit Sachverzeichnis, Kevelaer: Butzon & Bercker 2018.

Denzinger / Hünemann 2010:

Heinrich Denzinger: *Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen. Verbessert, erweitert, ins Deutsche übertragen und unter Mitarbeit von Helmut Hoping herausgegeben von Peter Hünemann*, Freiburg im Breisgau: Herder 2010.

Dostal 2010:

Christian Dostal: „Der Gregorianische Choral“, in: Mailänder, Richard / Martini, Britta (Hrsg.), *Basiswissen Kirchenmusik 1. Theologie – Liturgiegesang*, Stuttgart: Carus 2010, S. 67–92.

Essen 2016:

Georg Essen: *Geschichtstheologie und Eschatologie in der Moderne. Eine Grundlegung*, Berlin: Lit 2016 (Lehr- und Studienbücher zur Theologie 6).

Franz 2012:

Ansgar Franz: „Dies irae, dies illa“. Der Zorn, das Gericht und die Gnade“, in: *Liturgie und Kultur* 3 (2012), S. 14–28.

Franz 2016:

Ansgar Franz: „Licht in der Liturgie“, in: *Musik und Kirche* 86 (2016), S. 154–157.

Fritsch 2006:

Harald Fritsch: *Vollendete Selbstmitteilung Gottes an seine Schöpfung. Die Eschatologie Karl Rahners*, Würzburg: Echter 2006.

Fußbroich 2013:

Helmut Fußbroich: *Sachlexikon zur liturgischen Kirchengestaltung*, Stuttgart: Reclam 2013.

Gäb 2019:

Sebastian Gäb: „Die Möglichkeit apophatischer Theologie“, in: Hutter, Axel / Sans, Georg (Hrsg.), *Zeit – Sprache – Gott*, Stuttgart: Kohlhammer 2019 (Münchener philosophische Studien 34), S. 253–268.

Gassmann 2013:

Michael Gassmann (Hrsg.): *Der eine Gott und die Vielfalt der Klänge. Sakrale Musik in den drei monotheistischen Religionen. Vorträge des Symposiums im Rahmen des Musikfeststuttgart 2012*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2013 (Schriftenreihe Internationale Bachakademie Stuttgart 18).

Glüxam 2020:

Dagmar Glüxam: „Aus der Seele muß man spielen...“. *Über die Affektentheorie in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkung auf die Interpretation*, Wien: Hollitzer 2020.

Gotteslob 2013:

Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch. Ausgabe für die (Erz-)Diözesen Österreichs, Stuttgart / Wien: Katholisches Bibelwerk / Wiener Dom-Verlag 2013.

Gottwald 2012:

Clytus Gottwald: „Religion und Neue Musik – eine Mesalliance?“, in: Müller, Wolfgang W. (Hrsg.), *Musikalische und theologische Etüde. Zum Verhältnis von Musik und Theologie*, Zürich: Theologischer Verlag 2012 (Schriften Ökumenisches Institut Luzern 9), S. 127–149.

Gottwald 1971:

Clytus Gottwald: „Lux aeterna. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik György Ligetis. Dieter Schnebel gewidmet“, in: *Musica. Zweimonatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens* 25 (1971), S. 12–17.

Graduale Triplex 1998:

Graduale Triplex seu Graduale Romanum Pauli PP.VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum neumis Laudunensibus (Cod.239) et Sangallensibus (Codicum Sangallensis 359 et Einsidlensis 121) nunc auctum, Solesmes: o. V. 1998.

Gruber 2010:

Franz Gruber: „Der Diskurs der Hoffnung. Zur Hermeneutik eschatologischer Aussagen“, in: Arens, Edmund (Hrsg.), *Zeit denken. Eschatologie im interdisziplinären Diskurs*, Freiburg im Breisgau / Basel / Wien: Herder 2010 (Quaestiones disputatae 234), S. 19–45.

Greshake 1983:

Gisbert Greshake: *Stärker als der Tod. Zukunft, Tod, Auferstehung, Himmel, Hölle, Fegfeuer*, Mainz: Matthias-Grünwald 1983 (Topos-Taschenbücher 50).

Halbmayer / Hoff 2008:

Alois Halbmayer, Gregor Maria Hoff (Hrsg.): *Negative Theologie heute? Zum aktuellen Stellenwert einer umstrittenen Tradition*, Freiburg im Breisgau: Herder 2008 (Quaestiones Disputatae 226).

Halbmayer / Hoff 2008a:

Alois Halbmayer, Gregor Maria Hoff: „Einleitung“, in: Ders. / Ders. (Hrsg.), *Negative Theologie heute? Zum aktuellen Stellenwert einer umstrittenen Tradition*, Freiburg im Breisgau: Herder 2008 (Quaestiones Disputatae 226), S. 9–17.

Harnoncourt 1974:

Philipp Harnoncourt: *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie. Studien zum liturgischen Heiligenkalender und zum Gesang im Gottesdienst unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebiets*, Freiburg im Breisgau: Herder 1974 (Untersuchungen zur Praktischen Theologie 3).

Herchenröder 1999:

Martin Herchenröder: „‘Gefrorene Zeit’ – ‚Coulée‘“, in: *Das Orgelforum* 2&3 (1999), S. 104–125.

Hermanutz 2015:

Tobias Hermanutz: *Avantgardistische Chormusik als komponierte Negative Theologie. György Ligeti: Lux aeterna. Dieter Schnebel: AMN. Helmut Lachenmann: Consolation II. Heinz Holliger: Psalm*, Marburg: Tectum 2015.

Hochstaffl 1993:

Josef Hochstaffl: Art. „Apophatische Theologie“, in: Kasper, Walter (Hrsg.), *Lexikon für Theologie und Kirche. Erster Band. A bis Barcelona*, Freiburg im Breisgau u.a.: Herder 1993, Sp. 848.

Hochstaffl 1998:

Josef Hochstaffl: Art. „Negative Theologie“, in: Kasper, Walter (Hrsg.), *Lexikon für Theologie und Kirche. Siebter Band. Maximilian bis Pazzi*, Freiburg im Breisgau u.a.: Herder 1998, Sp. 723–725.

Hofmann 2004:

Dietmar Hofmann: *Verkündigung des christlichen Glaubens durch geistliche Musik: dargestellt an der Totenliturgie*, Münster: Lit 2004 (Ästhetik – Theologie – Liturgik 23).

Hoping 2021:

Helmut Hoping: „Die Macht der Musik. Zur Frage ihrer metaphysischen und theologischen Dimension“, in: Ders. / Wahle, Stephan / Walter, Meinrad (Hrsg.), *Gottes Klänge. Religion und Sprache in der Musik*, Freiburg im Breisgau: Herder 2021, S. 13–34.

Hoping / Wahle / Walter 2021:

Helmut Hoping, Stephan Wahle, Meinrad Walter (Hrsg.): *Gottes Klänge. Religion und Sprache in der Musik*, Freiburg im Breisgau: Herder 2021.

Hossfeld 2007:

Frank-Lothar Hossfeld: „Musik und Gebet im Alten Testament“, in: Böning, Winfried (Hrsg.), *Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven. Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik*, Stuttgart: Carus / Matthias Grünewald 2007, S. 44–50.

Jankélévitch 2016:

Vladimir Jankélévitch: *Die Musik und das Unaussprechliche*, Berlin: Suhrkamp 2016.

Joppich 2000:

Godehard Joppich: „‘Wer singt, betet doppelt‘. Formen des Gebetes und ihre musikalische Gestalt im Gregorianischen Choral“, in: Willers, Ulrich (Hrsg.), *Beten: Sprache des Glaubens, Seele des Gottesdienstes. Fundamentaltheologische und liturgiewissenschaftliche Aspekte*, Tübingen / Basel: A. Francke 2000 (Pietas Liturgica 15), S. 257–267.

Joppich 2013:

Godehard Joppich: „Ein Beitrag zum Verhältnis Text und Ton im Gregorianischen Choral“, in: *Cantate canticum novum. Gesammelte Studien anlässlich des 80. Geburtstages von Godehard Joppich*, Münsterschwarzach: Vier Türme 2013, S. 163–192.

Kaczynski 1984:

Reiner Kaczynski: „Die Sterbe- und Begräbnisliturgie“, in: Kleinheyer, Bruno / Severus, Emmanuel v. / Ders. (Hrsg.), *Gottesdienst der Kirche. Sakramentliche Feiern II*, Regensburg: Friedrich Pustet 1984 (Handbuch der Liturgiewissenschaft 8), S. 191–232.

Kann 1999:

Christoph Kann: Art. „Privation“, in: Kasper, Walter (Hrsg.), *Lexikon für Theologie und Kirche. Achter Band. Pearson bis Samuel*, Freiburg im Breisgau u.a.: Herder 1999, Sp. 603.

Kehl 1986:

Medard Kehl: *Eschatologie*, Würzburg: Echter 1986.

Klößner 2010:

Stefan Klößner: *Handbuch Gregorianik. Einführung in Geschichte, Theorie und Praxis des Gregorianischen Chorals*, Regensburg: ConBrio 2010.

Krahe 1976:

Maria Judith Krahe: *Von der Wesensart Negativer Theologie. Ein Beitrag zur Erhellung ihrer Struktur*, Dissertation Ludwig-Maximilians-Universität München 1976.

Kreiner 2006:

Armin Kreiner: *Das wahre Antlitz Gottes – oder was wir meinen, wenn wir Gott sagen*, Freiburg im Breisgau: Herder 2006.

Kurzschinkel 1971:

Winfried Kurzschinkel: *Die theologische Bestimmung der Musik. Neuere Beiträge zur Deutung und Wertung des Musizierens im christlichen Leben*, Trier: Paulinus 1971.

Lachenmann 2004:

Helmut Lachenmann: *Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2004.

Larcher 2005:

Gerhard Larcher: „Religion – Utopie – Kunst. Die Stadt im Fokus“, in: Ders. / Woschitz, Karl M. (Hrsg.), *Religion – Utopie – Kunst. Die Stadt im Fokus*, Wien: Lit 2005 (Theologie.Kultur.Ästhetik 1), S. 6–9.

Levy 2013:

Benjamin R. Levy: „‘Rules as Strict as Palestrina’s’: The Regulation of Pitch and Rhythm in Ligeti’s Requiem and Lux aeterna“, in: *Twentieth-Century Music* 10/2 (2013), S. 203–230.

Ligeti 1965:

György Ligeti: *Requiem für Sopran- und Mezzosopran-Solo, zwei gemischte Chöre und Orchester*, Frankfurt / London / New York: Henry Litolf’s / C. F. Peters 1965.

Ligeti 1969:

György Ligeti: „Auf dem Weg zu ‚Lux aeterna‘“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 24/2 (1969), S. 82–88.

Ligeti 1999:

György Ligeti: „György Ligeti“, in: Schultz, Hans Jürgen (Hrsg.), *Mein Judentum*, Zürich / Düsseldorf: Benzinger 1999, S. 209–221.

Ligeti 2007:

György Ligeti: *Gesammelte Schriften. Band 2*, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz u.a.: Schott 2007 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10, 2).

Luge-Winter 2022:

Janine Luge-Winter: *Die Ikone und das Undarstellbare. Ikonentheorien im bildtheoretischen Kontext*, Bielefeld: transcript 2022 (Edition Medienwissenschaft 97).

Michels 2011:

Ulrich Michels: *dtv-Atlas Musik. Band 2. Musikgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart*, München / Kassel u.a.: Deutscher Taschenbuch Verlag / Bärenreiter 2011.

Michels 2013:

Ulrich Michels: *dtv-Atlas Musik. Band 1. Systematischer Teil. Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance*, München / Kassel u.a.: Deutscher Taschenbuch Verlag / Bärenreiter 2013.

Möller 1987:

Hartmut Möller: „KZ – Atomtod – Ewiges Licht. Das Angesicht des Todes in Musik der Gegenwart“, in: Becker, Hansjakob / Einig, Bernhard / Ullrich, Peter-Otto (Hrsg.), *Im Angesicht des Todes. Ein interdisziplinäres Kompendium I*, St. Ottilien: EOS 1987 (Pietas Liturgica 3), S. 453–485.

Mozart / Black 2012:

Wolfgang Amadeus Mozart: *Requiem für Soli, Chor und Orchester KV 626 / SmWV 105*, Neuausgabe nach den Quellen von David Black, Frankfurt u.a.: C. F. Peters 2012.

Mühling 2022:

Markus Mühling: *Grundinformation Eschatologie. Systematische Theologie aus der Perspektive der Hoffnung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2022.

Müller 2012:

Wolfgang W. Müller (Hrsg.): *Musikalische und theologische Etüde. Zum Verhältnis von Musik und Theologie*, Zürich: Theologischer Verlag 2012 (Schriften Ökumenisches Institut Luzern 9).

Nohl 2006:

Paul-Gerhard Nohl: *Lateinische Kirchenmusiktexte. Geschichte – Übersetzung – Kommentar*, Kassel: Bärenreiter 2006.

Nonnweiler 2016:

Jörg Nonnweiler: „KlangZeitRaum – Lux aeterna“, in: Hochschule für Musik Saar (Hrsg.), *György Ligeti. Aspekte seines Werks und seiner Persönlichkeit*, St. Ingbert: Röhrig 2016 (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Saar 7), S. 57–69.

Nordhofen 1993:

Eckhard Nordhofen: *Der Engel der Bestreitung. Über das Verhältnis von Kunst und Negativer Theologie*, Würzburg: Echter 1993.

Nordhofen 2019:

Eckhard Nordhofen: *Corpora. Die anarchische Kraft des Monotheismus*, Freiburg im Breisgau: Herder 2019.

Nordhofen 2022:

Eckhard Nordhofen: *Media divina. Die Medienrevolution des Monotheismus und die Wiederkehr der Bilder*, Freiburg im Breisgau: Herder 2022.

Oelmüller 1999:

Willi Oelmüller: *Negative Theologie heute. Die Lage der Menschen vor Gott*, München: Wilhelm Fink 1999.

Op de Coul 1974:

Paul Op de Coul: „Sprachkomposition bei Ligeti: ‚Lux aeterna‘. Nebst einigen Randbemerkungen zu den Begriffen Sprach- und Lautkomposition“, in: Stephan, Rudolf (Hrsg.), *Über Musik und Sprache. Sieben Versuche zur neueren Vokalmusik*, Mainz: B. Schott's Söhne 1974 (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 14), S. 59–69.

Planyavsky 2010:

Peter Planyavsky: *Katholische Kirchenmusik. Praxis und liturgische Hintergründe*, Innsbruck: Tyrolia 2010.

Rahner 2004:

Karl Rahner: *Unbegreiflichkeit Gottes. Erfahrungen eines katholischen Theologen*, hrsg. von Albert Raffelt, Freiburg im Breisgau: Herder 2004.

Rahner 2005:

Karl Rahner: „Eschatologie. Theologische Prinzipien der Hermeneutik eschatologischer Aussagen“, in: Vorgrimler, Herbert (Hrsg.), *Karl Rahner. Sämtliche Werke. Band 12. Menschsein und Menschwerdung. Studien zur Grundlegung der Dogmatik, zur Christologie, Theologischen Anthropologie und Eschatologie*, Freiburg im Breisgau: Herder 2005, S. 489–510.

Rahner 2010:

Johanna Rahner: „Zur Hermeneutik eschatologischer Aussagen“, in: *Pastoraltheologische Informationen* 30/2 (2010), S. 23–38.

Reymaier 2005:

Konstantin Reymaier: „Eschatologie – Musik – Utopie“, in: Larcher, Gerhard / Woschitz, Karl M. (Hrsg.), *Religion – Utopie – Kunst. Die Stadt im Fokus*, Wien: Lit 2005 (Theologie.Kultur.Ästhetik 1), S. 80–121.

Rilke [1975]:

Rainer Maria Rilke: „An die Musik“, in: *Sämtliche Werke. Band 3. Jugendgedichte. Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn*, Frankfurt: Insel 1975.

Sacrosanctum Concilium [SC]:

„Die Konstitution über die heilige Liturgie ‚Sacrosanctum Concilium‘“, in: Rahner, Karl / Vorgrimler, Herbert (Hrsg.), *Kleines Konzilskompendium. Sämtliche Texte des Zweiten Vatikanischen Konzils. Allgemeine Einleitung – 16 spezielle Einführungen – ausführliches Sachregister*, Freiburg im Breisgau: Herder 2008, S. 51–90.

Sander 1995:

Kai Gallus Sander: Art. „Ewiges Licht“, in: Kasper, Walter (Hrsg.), *Lexikon für Theologie und Kirche. Dritter Band. Dämon bis Fragmentenstreit*, Freiburg im Breisgau / u.a.: Herder 1995, Sp. 1081–1082.

Sandler 2008:

Willibald Sandler: „Die offen zu haltende Mitte. Negative Theologie in dramatischer Polyperspektivität“, in: Alois Halbmayer, Alois / Hoff, Gregor Maria (Hrsg.): *Negative Theologie heute? Zum aktuellen Stellenwert einer umstrittenen Tradition*, Freiburg im Breisgau: Herder 2008 (Quaestiones Disputatae 226), S. 152–170.

Schiltz 2015:

Katelijne Schiltz: *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, Cambridge: Cambridge University Press 2015.

Schipperges 2015:

Thomas Schipperges: *Musik und Bibel. 111 Figuren und Motive, Themen und Texte. Band 2: Neues Testament*, Kassel: Bärenreiter 2015.

Schuberth 2016:

Dietrich Schuberth: „Lux aeterna. ‚Gottes Licht‘ in musikalischen Werken“, in: *Musik und Kirche* 86 (2016), S. 158–163.

Schwanberg 2017:

Johanna Schwanberg (Hrsg.): *Bilder der Sprache und Sprache der Bilder*, Wien: Dom Museum 2017.

Schwöbel 2013:

Christoph Schwöbel: „Glaube und Musik. Gedanken zu einer Theologie der Musik“, in: Gassmann, Michael (Hrsg.), *Der eine Gott und die Vielfalt der Klänge. Sakrale Musik in den drei monotheistischen Religionen. Vorträge des Symposiums im Rahmen des Musikfeststuttgart 2012*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2013 (Schriftenreihe Internationale Bachakademie Stuttgart 18), S. 187–214.

Söding 1995:

Thomas Söding: Art. „Eschatologie. A. Wissenschaftstheoretisch. I. Biblisch“, in: Kasper, Walter (Hrsg.), *Lexikon für Theologie und Kirche. Dritter Band. Dämon bis Fragmentenstreit*, Freiburg im Breisgau u.a.: Herder 1995, Sp. 859.

Söhngen 1967:

Oskar Söhngen: *Theologie der Musik*, Kassel: Johannes Stauda 1967.

Stock 2012:

Alex Stock (Hrsg.): *Lateinische Hymnen*, Berlin: Verlag der Weltreligionen 2012.

Stolina 2000:

Ralf Stolina: *Niemand hat Gott je gesehen. Traktat über negative Theologie*, Berlin / New York: Walter de Gruyter 2000 (Theologische Bibliothek Töpelmann 108).

Stowasser 1971:

Der kleine Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch bearbeitet von Dr. Michael Petschenig, Wien: Hölder-Pichler-Tempsky 1971.

Striet 2008:

Magnus Striet: „Grenzen des Nicht-Sprechens. Annäherungen an die negative Gottesrede“, in: Halbmayr, Alois / Hoff, Gregor Maria (Hrsg.), *Negative Theologie heute? Zum aktuellen Stellenwert einer umstrittenen Tradition*, Freiburg im Breisgau: Herder 2008 (Quaestiones Disputatae 226), S. 20–33.

Tück 2005:

Jan-Heiner Tück: „Nachbetrachtung zu Hans Urs von Balthasars ‚Eschatologie in unserer Zeit‘“, in: Balthasar, Hans Urs von: *Eschatologie in unserer Zeit. Die letzten Dinge des Menschen und das Christentum*, Freiburg im Breisgau: Johannes 2005 (Studienausgabe 6), S. 117–130.

Tück 2009:

Jan-Heiner Tück: „Jesus Christus – Gottes Heil für uns. Eine dogmatische Skizze“, in: Hotze, Gerhard / Nicklas, Tobias / Tomberg, Markus / Ders. (Mitw.), *Jesus begegnen. Zugänge zur Christologie*, Freiburg im Breisgau: Herder 2009 (Theologische Module 3), S. 119–176.

Vechtel 2014:

Klaus Vechtel: *Eschatologie und Freiheit. Zur Frage der postmortalen Vollendung in der Theologie Karl Rahners und Hans Urs von Balthasars*, Innsbruck: Tyrolia 2014 (Innsbrucker theologische Studien 89).

Walter 1991:

Meinrad Walter: „Gotteserfahrung in der Musik? J. S. Bachs musikalische Sprache des Glaubens“, in: *Musik und Kirche* 61 (1991), S. 312–318.

Walter 2011:

Meinrad Walter: „Neue Musik und Negative Theologie. György Ligeti: Lux aeterna (1966)“, in: Korsch, Dietrich / Röhrig, Klaus / Herten, Joachim (Hrsg.), *Das Universum im Ohr. Variationen zu einer theologischen Musikästhetik*, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2011, S. 227–238.

Walter 2022:

Meinrad Walter: „Lux aeterna von György Ligeti. Komponierte Gebete (8)“, in: *Musica Sacra* 2 (2022), S. 82–84.

Welker 2012:

Lorenz Welker: „Gesang und Liturgie – Musik und Religion. Historische und kulturwissenschaftliche Überlegungen“, in: Müller, Wolfgang W. (Hrsg.), *Musikalische und theologische Etüde. Zum Verhältnis von Musik und Theologie*, Zürich: Theologischer Verlag 2012 (Schriften Ökumenisches Institut Luzern 9), S. 11–46.

Westerkamp 2006:

Dirk Westerkamp: *Via negativa. Sprache und Methode der negativen Theologie*, München: Wilhelm Fink 2006.

Wetzel 2009:

Christoph Wetzel: *Der kleine Kirchenführer. Bilder, Räume und Symbole*, Augsburg: Sankt Ulrich 2009.

Wohlmuth 2012:

Josef Wohlmuth: „Musik und Sprache. Hängt die Sakralität der Musik von der Vertonung sakraler Texte ab?“, in: Müller, Wolfgang W. (Hrsg.), *Musikalische und theologische Etüde. Zum Verhältnis von Musik und Theologie*, Zürich: Theologischer Verlag 2012 (Schriften Ökumenisches Institut Luzern 9), S. 151–174.

5. 3 Onlinequellen**Deutscher Musikrat, „Was ist zeitgenössische Musik?“:**

Deutscher Musikrat: „Was ist zeitgenössische Musik?“, in: *Podium Gegenwart Deutscher Musikrat. Infos. Basisinfos*, < <https://www.podium-gegenwart.de/infos/basisinfos/was-ist-zeitgenoessische-musik>>, letzter Zugriff: 29.07.2023.

Dibelius, „Ligeti, György“:

Ulrich Dibelius: Art. „Ligeti, György. Biographie“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/>>, letzter Zugriff: 21.01.2024.

Duden online, „Tautologie“:

Duden online: Art. „Tautologie“, in: *Duden online. Wörterbuch der deutschen Sprache*, <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Tautologie>>, letzter Zugriff: 27.04.2024.

Hilscher, „a cappella“:

Elisabeth Th. Hilscher: Art. „a cappella“, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, <<https://dx.doi.org/10.1553/0x0001f798>>, letzter Zugriff: 29.07.2023.

Rausch, „Kanon“:

Alexander Rausch: Art. „Kanon (Canon)“, in: *Österreichisches Musiklexikon Online*, <<https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d3b3>>, letzter Zugriff: 09.03.2024.

Flotzinger, „Isorhythmik“:

Rudolf Flotzinger: Art. „Isorhythmik“, in: *Österreichisches Musiklexikon Online*, <<https://dx.doi.org/10.1553/0x0002710d>>, letzter Zugriff: 09.03.2024.

Graf, „Moore, James“:

Bettina Graf: Art. „Moore, James Edward“, in: *Österreichisches Musiklexikon Online*, <<https://dx.doi.org/10.1553/0x003e55fd>>, letzter Zugriff: 31.10.2023.

Kunststiftung Baden-Württemberg, „Clytus Gottwald“:

Kunststiftung Baden-Württemberg: „Clytus Gottwald“, in: *Kunststiftung Baden-Württemberg. Preise. Ensle Preis. Preisträger*, <<https://www.kunststiftung.de/ensle-preistraegerportrait/clytus-gottwald.html>>, letzter Zugriff: 21.01.2024.

Schriftleitung / Hüsch, Art. „Musiké – musica – Musik“:

Schriftleitung, Heinrich Hüsch: Art. „Musiké – musica – Musik. Klassifikationen“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47198>>, letzter Zugriff: 30.10.2023.

6 Anhang: *Lux aeterna* von Johann Simon Kreuzpointner (2022)

in memoriam James E. Moore

Lux aeterna

tranquillo Johann Simon Kreuzpointner, 2022

Sopran
pp
Lux æ - ter - na lux æ - ter - na

Mezzosopran
pp
Lux æ - ter - na lux æ - ter - na lu -

Alt
pp
Lux æ - ter - na lux æ - ter - na lu -

7
lu - ce - at e - is, Do - mi - ne:
ce - at e - is, Do - mi - ne:
ce - at e - is, Do - mi - ne: *mp* Cum

13 *mp* *mf*
Cum San - ctis tu - is in æ - ter - num cum San - ctis tu -
mp *mf*
Cum San - ctis tu - is in æ - ter - num cum San - ctis tu - is
mf
San - ctis tu - is in æ - ter - num cum San - ctis tu -

Seite 1

18

is in æ - ter - num in æ - ter -

in æ - ter - num in æ - ter -

is in æ - ter - num in æ - ter -

24 *pp*

num: qui - a pi - us es. _____

pp

num: qui - a pi - us es. _____

pp

num: qui - a pi - us es. _____ *mf* Re - qui - em æ - ter - nam

31 *mf*

mf

Re - qui - em æ - ter - nam do - na e - is, Do - mi - ne:

mf

Re - qui - em Re - qui - em æ - ter - nam do - na e - is, Do - mi - ne:

Re - qui - em Re - qui - em æ - ter - nam do - na e - is, Do - mi - ne Do - mi -

37 *f*

f

Re - qui - em æ - ter - nam Re - qui - em do - na e - is, Do - mi - ne:

f

Re - qui - em æ - ter - nam Re - qui - em do - na e - is, Do - mi - ne Do -

f

ne: æ - ter - nam Re - qui - em do - na e - is, Do - mi - ne:

43 *ff*

et lux per - pe - tu - a et lux per - pe - tu - a per - pe - tu -

ff

mi - ne; et lux per - pe - tu - a et lux per - pe - tu - a per - pe - tu -

ff

et lux per - pe - tu - a et lux per - pe - tu - a per - pe - tu -

49 *f* *mf*

a lu - ce - at e - is. cum San - ctis tu -

f *mf*

a lu - ce - at e - is. cum San - ctis tu - is

f *mf*

a lu - ce - at e - is. Cum San - ctis tu -

55 *mp*

is in æ - ter - num in æ - ter -

mp

in æ - ter - num in æ - ter -

mp

is in æ - ter - num in æ - ter -

61 *pp* *ppp*

num. qui - a pi - us es pi - us es. _____

pp *ppp*

num. qui - a pi - us es pi - us es. _____

pp *ppp*

num. qui - a pi - us es pi - us es. _____

Wien, 7. September 2022

Abstract

Das *Lux aeterna*, der Text des Communio-Gesangs der Totenmesse, verbalisiert christliche Hoffnungsdimensionen angesichts des Todes. Seit dem Zweiten Vatikanischen Konzil werden diese Worte vermehrt als eigenständige a cappella-Werke vertont, wodurch eine Auseinandersetzung mit den Wechselwirkungen von (liturgischem) Text und Musik hermeneutisch aufschlussreich zu sein verspricht. Impulsgebend für diese Forschungsarbeit war die wohl erste derartige Komposition, das *Lux aeterna* von György Ligeti aus dem Jahr 1966, welche bis dato wiederholt mit Aspekten der Negativen Theologie in Verbindung gebracht, nicht aber aus der Perspektive der Eschatologie beleuchtet wurde. Mittels dieser beiden theologischen Zugänge werden neben eben genanntem Werk zwei weitere gleichnamige Vertonungen von Franz M. Herzog (2006) und Johann Simon Kreuzpointner (2022) näher betrachtet. Im Zentrum steht die Frage, inwieweit solche Kompositionen die Perspektiven auf diese theologisch grundlegenden Deutungshorizonte vertiefen bzw. erweitern können. Basierend auf einer Standortbestimmung der Negativen Theologie im gegenwärtigen Diskurs und grundlegenden eschatologischen Gedanken von Karl Rahner und Hans Urs von Balthasar zeigt sich durch theologisch-musikalische Strukturanalogien, dass das Zusammenwirken von den Worten des *Lux aeterna* und (Vokal-) Musik eben genannte theologische Zugänge hermeneutisch bereichern kann. Diese interdisziplinäre Untersuchung von Theologie und Musikwissenschaft ist damit als Beitrag zu einer sich aktuell entfaltenden *Theologie der Musik* zu verstehen.