

und Argentinier vertritt, die kein Credo und keine Rechtssatzung formulierte. Vielmehr standen sie fest zu ihren Kindern, daher also für

sich selbst, in gottgewirktem Widerstand gegen einen Tod, der keine Leichname hinterlassen hat.

¹ Magdalena, in: Cantos de Vida, Amor y Libertad. Madres de Plaza de Mayo (Ediciones la Campana, Buenos Aires 1984) 174–175. — Da eine deutsche Übersetzung die besondere Poesie und Kraft dieses Liedes nicht angemessen wiedergeben kann, haben wir es unseren Lesern zunächst im Urtext dargeboten. Die nebenstehende bewußt auf den Versuch einer Nachdichtung verzichtende Übersetzung will nur eine bescheidene Verständnishilfe sein.

² Eine vollständige historische Analyse liegt nicht in der Absicht dieses Aufsatzes, aber ein umfassender Überblick über die Situation ist zu finden bei Jo Fisher, Mothers of the Disappeared (Boston 1989), vor allem 11–31.

³ E. F. Mignone, Vorwort zu: Marjorie Agosin, with photographs by Alicia d'Amico and Alicia Sanguinetti (New York 1992).

⁴ Vgl. weiter oben (Kasten) das spanische Lied mit Übersetzung.

⁵ Vgl. J. Timerman, Prisoner without a Name, Cell without a Number (Pittsburgh, Pa., 1986).

⁶ Marjorie Agosin, aaO. 1.

⁷ Hebe de Bonafini, zitiert in: Jo Fisher, Mothers of the Disappeared, aaO. (vgl. Anm. 2) 158.

⁸ Ebd.

Aus dem Engl. und Span. übers. von Dr. Ansgar Ahlbrecht

MARY E. HUNT

Katholische feministische Theologin; Mitbegründerin und Mitglied des Leitungsteams der Women's Alliance for Theology, Ethics and Ritual (WATER) in Silver Spring, Maryland, USA; Mitvorsitzende der «Women and Religion Section» der American Academy of Religion und des Herausgeberkreises von Journal of Feminist Studies in Religion; im Women-Church-Movement tätig; Veröffentlichungen vor allem auf dem Gebiet der feministischen Ethik. Anschrift: Women's Alliance for Theology, Ethics and Ritual (WATER), 8035 131st Street, Silver Spring, Maryland 20910, USA.

Richard N. Fragomeni

Die dissonanten Klänge der Hoffnung

Musik zu Phänomenen des
Massensterbens und christlich-
liturgisches Gedenken

In diesem Beitrag wird der Frage nachgegangen, ob die euroamerikanische Musik des 20. Jahrhunderts, die komponiert wurde, um der Opfer von Massensterben zu gedenken, Christen, die sich in liturgischen Versammlungen der Passion Christi erinnern, eine bedeutsame Erkenntnis bietet. Zu diesem Zweck soll zuerst die Geschichte der Musik zu Massensterben dargestellt werden. Dann soll eine spezifische Komposition

dieses Genres detaillierter beschrieben werden. Schließlich sollen einige Schlüsse gezogen werden über Erkenntnisse, die dieses musikalische Genre christlichen Feiern bietet.

Das musikalische Gedenken der Toten

Das Repertoire euroamerikanischer Musik schließt eine große Sammlung elegischer Kompositionen, die der Toten gedenken, ein. Innerhalb dieser Sammlung wird häufig der Unterschied zwischen liturgischer und sakraler Musik gemacht. Die liturgische Musik dieses Genres, beginnend mit der schlichten Gesangsfassung der römischen Requiem-Messe bis zu Kompositionen von Dufay, Ockegham und Palestrina — um nur einige wenige zu nennen —, sollte im Rahmen der römischen Totenliturgie genutzt werden, sowohl zum Zeitpunkt des Begräbnisses als auch bei der üblicherweise gefeierten missa pro defunctis.

Sakrale oder religiöse Musik dagegen, obwohl ihre Inspiration und häufig auch ihre Texte von der liturgischen Musik des Totengedenkens stammen, wurde in erster Linie komponiert, um der Verstorbenen im Konzertsaal oder der Kirche zu gedenken, wobei kein begleitendes

liturgisches Ritual stattfand. Die Requien von Mozart, Brahms oder Verdi zum Beispiel sind sakrale Kompositionen. Aus der Perspektive der heutigen liturgischen Richtlinien könnten diese sakralen Werke nicht im Rahmen der Liturgie aufgeführt werden, ohne die Normen gegenwärtiger liturgischer Praxis beträchtlich zu verletzen. Obwohl diese Unterscheidung wichtig ist, dürfen doch die wechselseitigen Beziehungen zwischen liturgischen und sakralen Kompositionen für die Toten nicht vergessen werden.

In diesem Beitrag konzentriert sich unser Interesse vor allem auf sakrale Musik, die zum Gedenken von Massensterben komponiert wurde, und auf die Erkenntnisse, die solch öffentliches auditorisches Gedenken für liturgisches Gedenken bietet.

Wenn man die sakrale Totenmusik untersucht, kann man zwei Grundzüge dieser Kompositionen feststellen. Erstens stammen die Texte und Handlungen der musikalischen Werke im allgemeinen direkt von liturgischen oder biblischen Quellen. Zweitens wurde die sakrale Totenmusik bis zum 20. Jahrhundert normalerweise komponiert, um einen Gönner oder einen Freund des Musikers zu ehren. So folgt zum Beispiel das opernähnliche Requiem Verdis, manchmal auch das Manzoni-Requiem genannt, den Messeteilen der römischen Totenliturgie und ist Alessandro Manzoni, dem Autor von «I Promessi Sposi», einem engen, persönlichen Freund des Komponisten, gewidmet.

Im 20. Jahrhundert nimmt die sakrale Totenmusik, wie es scheint, eine neue Richtung im Hinblick auf Orientierung und Stil. Sie weist Requiemkompositionen auf, die extra geschrieben wurden, um der Opfer von Krieg, Gewalt und Krankheit zu gedenken. In diesen Kompositionen werden sowohl sakrale als auch säkulare Texte benutzt, um von der Qual menschlicher Feindschaft und menschlichen Schmerzes zu reden. Diese Musik kann Musik des Massensterbens genannt werden.

Dieses Musikgenre erscheint zum ersten Mal in den Requien und der Trauermusik, die komponiert wurden, um der gefallenen Soldaten des Ersten Weltkriegs zu gedenken. In England waren es zum Beispiel Elgar, Bliss, Foulds und Delius, die musikalische Werke schufen, um der toten Soldaten zu gedenken. Das Werk von Delius mit dem Titel «A Pagan Requiem» («Heidni-

sches Requiem»), komponiert zwischen 1914 und 1916, ist dem Gedächtnis aller jungen Künstler, die im ersten großen Krieg gefallen sind, gewidmet. J.C. Foulds schrieb im Jahre 1923 «A World Requiem» («Welt-Requiem»), in Andenken an die Toten des Militärs. Die wahrscheinlich bekannteste Musik dieses Jahrhunderts zur Thematik des Massensterbens wurde nach dem Zweiten Weltkrieg komponiert. Das «War Requiem» («Kriegsrequiem») Benjamin Brittens wird als Klassiker dieses Genres betrachtet. Britten komponierte dieses Werk zur Einweihung der neuen Kathedrale St. Michael in der englischen Stadt Coventry. Diese neue Kathedrale wurde auf den Trümmern des ursprünglichen Bauwerks, das im Zweiten Weltkrieg durch Bomben zerstört worden war, errichtet. Die neue Kathedrale steht inmitten der Trümmer der alten, als Denkmal der Greuel menschlicher Kriegsführung.

Das War Requiem wurde am 30. Mai 1962 in der neuen Kathedrale uraufgeführt. Es ist ein musikalisches Werk von großer Schärfe, komponiert zu Textmaterial bestehend aus der lateinischen Requiemmesse und aus in englischer Sprache verfaßten Anti-Kriegsgedichten des britischen Dichters Wilfred Owen, Soldat und Opfer des Ersten Weltkriegs. Die inhaltliche Spannung, die zwischen den lateinischen Texten ewiger Ruhe und den Antikriegstexten der Gedichte geschaffen wurde, wird musikalisch durch den Wechsel von Solostimmen, Knabenchor, Chorus der Erwachsenen und vollem Orchester ausgedrückt.

Von musikalischer Bedeutung ist Brittens Gebrauch des Tritonus oder des tonalen Intervalls von drei Ganztonschritten. Im Mittelalter war diese Tonalität, damals bekannt als *diabolus in musica*, der verbotene Ton in musikalischer Komposition; Britten verwertete dieses Intervall, um die dämonische Verzweiflung des Krieges zu betonen.

Die intertextuelle Spannung zwischen Inhalt und Musik wird am Ende des Werkes aufgelöst, wo sowohl die Dichtung Owens wie auch die Texte der Requiemmesse um ewigen Frieden und die Beendigung des sinnlosen Gemetzels flehen. Britten bewahrte die Kriegsgreuel und alle ihre Opfer im Gedächtnis und widmete diese Komposition dem Gedenken an vier Freunde, die im Zweiten Weltkrieg getötet wurden.

Das Werk Brittens weckt ganz offensichtlich unsere Aufmerksamkeit für eine ungeheure Menge an euroamerikanischer Musik des Massensterbens. Es wurden Kompositionen zum Gedenken des Massenschlachtens derer, die in Nazi-Konzentrationslagern und im Feuer Hiroshimas starben, geschrieben. Die Qualen des Vietnamkrieges und Tschernobyl waren ebenfalls Anlaß für musikalisches Gedenken. So wird zum Beispiel in «The Third Symphony» («Die dritte Symphonie») von Leonard Bernstein und in Arnold Schönbergs «A Survivor from Warsaw» («Ein Überlebender aus Warschau») der Opfer des Holocaust gedacht. Das gleiche gilt für die Musik von Nancy Van de Vate, besonders für ihr «Krakow Concerto», während ihr «Chernobyl» die Erinnerung an die Opfer der Nuklearkatastrophe bewahrt. Das «Rock Requiem», ein wenig bekanntes Werk des amerikanischen Komponisten Lalo Schiffrin, wurde im Andenken an die Opfer des Vietnamkrieges komponiert.

In diesem Jahrhundert beginnen auch Kompositionen zu erscheinen, die der Opfer der Aids-Epidemie gedenken. Diese Musik versucht die Erinnerung an die namenlosen Opfer der Krankheit wachzuhalten. Sie versucht die Zuhörer zu warnen, daß Aids, dem Krieg nicht unähnlich, kein Ereignis der Vergangenheit ist, sondern ein Vorkommnis, das weiterhin im Leben des Menschen seinen Zoll fordert. Die «First Symphony» von John Corigliano zum Beispiel, ein Auftragswerk für die Hundertjahrfeier des Chicago Symphony Orchestra, wurde vom Tod mehrerer seiner Freunde durch Aids inspiriert. Die Sätze der Symphonie sind ihrem Gedächtnis gewidmet, damit, inmitten der anonymen Zahl derer, die an Aids starben, die Namen einiger weniger die Namen von vielen lebendig erhalten.

Unter den euroamerikanischen Komponisten des 20. Jahrhunderts, die Musik zu Massensterben komponierten, ist das Werk von Krzysztof Penderecki von besonderer Bedeutung für das Thema dieses Beitrags. Die Werke Pendereckis von ernstem Charakter sind merklich dem Gedächtnis der Opfer von Massensterben gewidmet und sind für dieses Genre repräsentativ. Sein Werk kann einen Schwerpunkt für unsere Ausführungen bieten, und eine Matrix für die Einsichten, die dieses Genre für die christliche Liturgie hervorbringt.

Krzysztof Penderecki und die Musik des Massensterbens

Der in Polen geborene Krzysztof Penderecki (geb. 1933) ist ein Orchester-, Chor- und Opernkomponist von beachtlicher Fähigkeit und musikalischer Schöpfergabe. Die Musik Pendereckis erfährt selbstredend unterschiedlichste Besprechung durch Musikkritiker, aufgrund der herausfordernden Form und des Stils seiner Kompositionen.

Pendereckis zahlreiche Kompositionen für Chöre, in denen eine große Menge neuer Klangfarben verwandt werden, umfassen die «Passio et Mors Domini Nostri Jesu Christi secundum Lucam» (1966), «Dies Irae», ein Oratorium zum Gedächtnis der Opfer von Auschwitz (1967), «The Utrenya I: The Entombment of Christ» («Die Utrenya I: Die Grablegung Christi») (1969-1970), «The Utrenya II: The Resurrection» («Die Utrenya II: Die Auferstehung») (1971) und das «Polish Requiem» («Polnisches Requiem») (1980-1984).

Das Oratorium «Dies Irae» bietet eine klar erkennbare Illustration des Genres Musik zu Massensterben. Eine Untersuchung dieses Werkes wird sich als hilfreich erweisen, um unsere Ausführungen in diesem Beitrag einzugrenzen.

Dieses kurze Oratorium, dessen Aufführungsdauer ungefähr 24 Minuten beträgt, ist dem Gedächtnis der Opfer, die in Auschwitz ermordet wurden, gewidmet. Sein Titel, Dies Irae, der Tag des Zorns, wurde der traditionellen Sequenz der Totenmesse der römischen Liturgie entnommen. Der liturgische Text hat, aller Wahrscheinlichkeit nach, seinen Ursprung in einem alten, von eschatologischer Hoffnung geprägten Adventshymnus.

Das Oratorium wurde im Jahre 1967 vollendet, als Penderecki 34 Jahre alt war. Es sollte als Auftragswerk Teil der Einweihungszeremonie bei der Enthüllung eines Denkmals zum Gedächtnis der Opfer der Vernichtung im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau in Polen sein.

Das Oratorium ist eine Mischung starker Texte und extremer Dissonanzen von Klangfarbe und Harmonie, und war damit reichlich neuartig für die Ohren der ersten Zuhörer. Der Text des Oratoriums, obwohl er nach einem Satz der traditionellen Totenmesse benannt ist, folgt nicht der traditionellen Form der Sequenz einer Requiemmesse. Es ist eher eine Verkettung

von Texten, die Penderecki aus verschiedenen Quellen auswählte. Diese Quellen schließen Texte der Bibel, der griechischen Literatur und der zeitgenössischen französischen und polnischen Dichtung ein. Im Anhören des Oratoriums wird der Stoff des Textes dicht zu einem Teil verwoben. Psalm 116, der Erste Brief des Paulus an die Korinther, Aischylos' Tragödie «Die Eumeniden» und die Dichtung Wladyslaw Broniewskis, Louis Aragons und Paul Valerys werden mit großer Kunstfertigkeit zusammengestellt. Für das Libretto des Oratoriums ließ Penderecki die Texte ins Lateinische übersetzen und behielt nur im Falle von Aischylos die griechische Originalsprache bei. Der Gebrauch von Latein und Griechisch verleiht den Texten zusätzlich eine verfolgende und archetypische Dimension und gibt dem gesamten Klanggefühl Feierlichkeit.

Dem Programm der Vorstellung zufolge ist die Instrumentierung des Oratoriums sehr ungewöhnlich. Das Werk erfordert ein Orchester ohne Violinen und Violen, nur mit Celli und Contrabässen. Der große gemischte Chor wird zur Grundlage des musikalischen Klangs und ist zeitweise in 24 Teile gegliedert. Zum Chor gesellen sich drei Solisten, Sopran, Tenor und Baß, die während des gesamten Werkes eingesetzt werden. Penderecki benutzt diese Anordnung von Instrumentierung und Stimmen, um einen unentrinnbaren Klang zu schaffen, der den Zuhörer mit dem Schrecken des Holocaust umgibt, welchem durch das Werk gedacht werden soll.

Das Oratorium besteht aus drei Teilen, mit den Titeln: Lamentatio, Apocalypsis und Apotheosis. Der erste Teil, Lamentatio, beginnt mit dem Text von Psalm 116, «Mich umfingen die Fesseln des Todes», und fährt fort mit dem Einsatz der Sopransolistin die die vertonte Dichtung Broniewskis singt. Diese beginnt mit den Worten «corpora parvulorum», das heißt, die Körper von Kindern, ein Bild, das im Verlauf des Oratoriums immer wieder erscheint. Den Hinweis des Titels aufnehmend, ist dieser Teil wirklich eine Lamentatio, ein Klagelied für die Körper von Kindern, verwundete Körper, Körper von Jungen und Mädchen, deren Jugend im Tod geraubt wurde. Dies wird durch die Dissonanz der Klänge von Chor und Orchester in Erinnerung gehalten. Der Chor zum Beispiel ruft auf bewegende Weise mit Zeilen von Rozewicz

die Erinnerung an durch brutalen Tod zerstörte Kindheit ins Gedächtnis, während das Orchester drohend eine ahnungsvolle Stimmung malt:

*In gewaltigen Lattenkisten
türmen sich trockene Haarbüschel
erwürgter Menschen,
und ein kleiner Zopf,
ein Pferdeschwanz mit einem Haarband,
an dem in einem Klassenzimmer
unartige Knaben zogen.*

Der zweite Satz bringt den Bassisten zum Einsatz. Er stellt Texte aus dem Buch der Offenbarung und aus den Eumeniden gegenüber. Dieser Teil handelt von wilden Tieren und von Menschen, die in apokalyptischen Szenen des Gerichts und Schreckens bei lebendigem Leib verbrannt werden. Dieser Teil steigt an zu seinem Crescendo und drückt den Schrecken der Erinnerung aus, wachgerufen durch das Erklingen einer Fliegeralarmsirene, das Rasseln von Ketten und das Schütteln eines Donnerblechs. Diese Geräusche sind eine Art Klanggemälde, die eine musikalische Wirkung bieten, zusätzlich zu der bereits schreckenerregenden Bildlichkeit der Texte. Der dritte Teil beginnt mit den Worten «absorpta est mors in victoria», aus dem 15. Kapitel des ersten Korintherbriefes, begleitet vom Erklingen einer einzelnen Glocke. Dieser Abschnitt mit dem Titel Apotheosis führt das Werk im dramatischen Sinne zu einem Ende. Die Texte sprechen von dem Verschlingen des Todes im Sieg und fahren fort mit der Vision eines neuen Himmels und einer neuen Erde, dem Buch der Offenbarung entnommen. Die Worte Paul Valerys, «Die Winde erheben sich! . . . Wir wollen versuchen zu leben!» sind in den Teil eingeflochten und unterstreichen die Botschaft der Hoffnung und Verklärung. Die Worte des Oratoriums jedoch, die zuletzt erklingen, sind noch einmal ein tragisches Erinnern an den Tod von Kindern, da der Chor ein letztes Mal einen Satz wiederholt, der das ganze Werk durchzieht: *corpora parvulorum*, und damit die Gewißheit der Hoffnung nicht allzu sicher stehen läßt.

Der Gesamteindruck dieser atonalen und dissonanten Komposition bleibt zerstörerisch, auch für Ohren, die an das Hören experimenteller Klänge des zwanzigsten Jahrhunderts gewöhnt sind. Pendereckis Gebrauch von Vierteltönen, angularen Intervallen für Solisten und Chor, extremer Dynamik und entstellten Orchesterklängen geben dem Oratorium seinen

quälenden Charakter. Es ist ein in höchstem Maße beziehungsreiches Werk, das sein Ziel, die Stimmen der Opfer in unseren Ohren wachzuhalten, nicht aufgibt. Dieses besondere Beispiel von Musik des Massensterbens drückt die Erinnerung an den Tod in neuen Tonalitäten aus, so daß das Massensterben nicht zur Plattitüde entartet. Die Agonie von Kindern wird zum Gedächtnis, von dem aus das Oratorium den neuen Ausdruck der Hoffnung bildet. Die Musik setzt sich mit dieser Qual in Klängen und Texten auseinander, die heftig nach einer Antwort des Herzens verlangt.

Dies Irae, stellvertretend für die Musik des Massensterbens allgemein, erlaubt uns, vier allgemeine Beobachtungen zu diesem musikalischen Genre zu machen. Erstens ist die Musik des Massensterbens eine Art öffentlichen Gedenkens, die Zuhörer einlädt, an Schmerz und sinnlosem menschlichem Leiden großer Bevölkerungsgruppen teilzuhaben. Dies geschieht durch die Kombination von Klang und (in den meisten Fällen) Texten, die den Schrecken des Krieges und menschlicher Gewalt ausdrücken. Zweitens ist es Musik, die uns als Gemeinschaft nötigt, in Gemeinschaft mit den Toten zu gedenken und zu klagen, statt uns zum passiven Zuhören der Klagen anderer in ihrer Trauer einzuladen. Das Ziel dieser Musik des Massensterbens scheint eine intensive Wechselwirkung von Klang und Texten zu sein, um die vergessenen und namenlosen Vielen zum Leben zu bringen, um den Tod durch die Macht des Klangs zum Leben zu erwecken.

Drittens sind die Texte, die dieses musikalische Genre einsetzt, Texte der Klage und der Hoffnung. Die ausgewählten und geschriebenen Texte sind starke Darstellungen des Schreckens, die menschliche Wahrnehmung und Einstellungen zu verwandeln suchen und zur Solidarität mit den Toten einladen, damit wir gemeinsam, in der Hoffnung auf eine menschliche Zukunft über die verheerenden Auswirkungen der Zerstörung hinaus, leben können. In Verbindung mit den Klängen, Klangfarben und der Atonalität dieser Musik des zwanzigsten Jahrhunderts, die für viele Ohren ungewohnt ist, sind diese Kompositionen unentrinnbare Symbole dessen, was war und was sein kann.

Schließlich ist die Hoffnung, die aus der Klage dieser Musik entsteht, nicht prädestiniert, noch in naiver Weise sicher. Sie verlangt menschliche

Umgestaltung. Wie man in «Dies Irae» sehen kann, schreien die Leiber der Kinder immer noch. In unserer Hoffnung fordert die Musik eine Antwort, damit wir nicht vergessen und damit unsere Hoffnung nicht gleichgültige Akzeptanz der Zyklen des Verfalls wird.

Erkenntnisse aus der Musik des Massensterbens für das christliche Gedenken

Dieser Beitrag hat einen Überblick über die euroamerikanische Musik des 20. Jahrhunderts gegeben, die komponiert wurde, um der Opfer von Massensterben zu gedenken. Anhand des spezifischen Beispiels von Pendereckis «Dies Irae» untersuchen die folgenden Ausführungen nun drei Erkenntnisse, die dieses musikalische Genre denen bietet, die der Leiden Christi in liturgischen Versammlungen gedenken.

Eine wichtige Erkenntnis, die dieses musikalische Genre bietet, ist die Erinnerung daran, daß die christliche Liturgie in der Tat ein öffentliches Gedenken einer Gemeinschaft des Glaubens ist. Die Liturgie ist ein Gedächtnis des Todes Christi und muß das Gedenken an alle Opfer einschließen. Eingehüllt in das Gedächtnis des Gekreuzigten, wird zahllosen, namenlosen Menschen Name und Gedächtnis geschenkt. In diesem Gedenken der Opfer arbeitet die christliche Liturgie nicht in einem kulturellen Vakuum und kann sich nicht als losgelöst von ihren kulturellen Hintergründen betrachten. Das Gedächtnis Christi und das Werk der Belebung der befreienden Energie, die dieses Gedächtnis für die menschliche Zukunft hat, können nicht allein von der Liturgie ausgeführt werden. Die Liturgie benötigt kulturelle Kontexte des Gedenkens. Die Musik des Massensterbens bietet christlichem Gedenken einen bedeutsamen Teil dieses Kontextes. Christen müssen diese Musik hören. Sie müssen daran denken, welchen Einfluß sowohl die christliche als auch die jüdische Liturgie auf diese Musik hatte, so daß sie ein Spiegel, rückwirkend auf eine Gemeinschaft, die ein befreiendes Gedenken braucht, und eine kulturelle Unterstützung für die Verwandlung der Glaubensgemeinschaft sein kann. Die christliche Liturgie wie die Musik des Massensterbens müssen das Bewußtsein und das Gedächtnis menschlicher Massenvernichtung heben und durchdringen, damit nicht das Kreuz, durch Vergeßlichkeit, zu einem banalen

Schmuckstück reduziert wird. Die Musik des Massensterbens muß von Christen gehört werden. Sie muß als sakrale Musik komponiert und gefördert werden. So können Liturgie und sakrale Musik sich wechselseitig erhöhen. Die Wichtigkeit zwingender Klänge und Texte, um menschliche Verwandlung in Gang zu setzen, ist die zweite Erkenntnis, die dieses musikalische Genre christlichem Gedenken bringt. Die Intensität von Klängen und von Texten der Musik des Massensterbens bietet für die mitfühlende Vorstellungskraft überwältigende Energien, als ob man in Solidarität mit den Toten träte. Die einführende Vorstellungskraft wird durch diese Kompositionen ausgelöst. Es ist diese Vorstellung im menschlichen Bewußtsein, die Möglichkeiten der Interpretation von Wirklichkeit auf neuen Wegen der Hoffnung bietet. Die Musik dieses Genres leugnet nicht die menschliche Möglichkeit von Verwüstung und Zerstörung. Durch das Gedenken mit solcher Intensität von Klang und Bedeutung lädt sie zur Veränderung der Vorstellung ein. Mit anderen Worten, der klagende Klang dieser Musik veranlaßt die mitfühlende Phantasie, verwandelte Welten des Friedens zu bewohnen, dabei aber niemals die Möglichkeit der Verzerrung der Macht zu vergessen. In diesem Sinne bietet diese Musik wiederum die Erkenntnis, daß die christliche Liturgie eine eindrückliche Sprache der Offenbarung benutzen muß. Eine Sprache, die sich weigert, die Stimmen der Sprachlosen zu leugnen. Sie ist eine Einladung an die Liturgie, Texte zu schaffen, die die mitfühlende Vorstellung wecken, damit die Liturgie, die dazu dient, des Todes Christi zu gedenken, nicht ein nostalgischer Vorwand zur Weltflucht wird, oder zu einem Gebet um ein überirdisches Eingreifen,

um die menschlichen Mechanismen der Zerstörung zu vergessen. Sie ist eine Einladung zur Kühnheit.

Eine dritte Erkenntnis kommt von der innovativen Qualität der Musik des Massensterbens. Das Genre nimmt alte Formen und Texte, und strebt danach, die Macht des Gedenkens zu entdecken, welche es durch Verflechten von einem neuen Klang und einer neuen Form der Komposition mitzuteilen versucht. Um solches Grauen im Gedächtnis zu halten, müssen neue Formen und Klänge aus den kulturellen Überresten musikalischer Stilarten entstehen. Mit anderen Worten, die Musik des Massensterbens greift auf die kulturelle Vergangenheit zurück und formt neue Klänge. Die Erkenntnis, die dies der christlichen Liturgie bietet, bringt Musikern der Liturgie zum Bewußtsein, kulturelle Formen und Klänge, die in das Gedenken des Todes Christi eingebracht wurden, zu untersuchen. Die musikalischen Vorläufer eines Großteils der gegenwärtigen euroamerikanischen Musik der Liturgie sind die Liebesballade, das «jingle» und die Broadwaymelodie. Nach solchem menschlichen Grauen klingt dieser Musikstil zu süßlich, um die grausame Entweihung durch das Massensterben mitzuteilen.

Die Musik des Massensterbens ermutigt christliches Gedenken zu einer prophetischen Enthüllung der Gnade. Sie drängt Christen aus allen Kulturen dazu, sensibel für Botschaften solcher Kunstformen zu sein, die Aufbrüche der Gemeinschaft und verändertes menschliches Bewußtsein wecken. Sie ruft uns zu neuen Formen der Musik und des Textes, so daß beides, Text und Klang, die gewaltige Möglichkeit ausdrückt, dem Herrn ein neues Lied zu singen.

Literaturhinweise

- L. L. Langer, *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory* (New Haven, CT) 1991.
 L. Mendes, Penderecki and Shostakovich: Death Affirms Life, in: *The Christian Century*, 18.3.1987, vol. 104, 287-288.
 A. Robertson, *Requiem: Music of Mourning and Consolation* (New York) 1968.
 W. Schwinger, Penderecki. *Leben und Werk* (Stuttgart 1979).

Aufnahmen

- Penderecki, Krzysztof, *Dies Irae*, Compact Disc Digital Audio Recording CDCF 185, Conifer Records Limited, 1990.

Polnisches Requiem, Compact Disc Digital Audio Recording 429 721-2, Deutsche Grammophon, 1990.

Aus dem Engl. übersetzt von Wolf-Elmar Schmidt M.A.

RICHARD N. FRAGOMENI

Dozent für Liturgiewissenschaften bei der Catholic Theological Union in Chicago; Magisterabschluss in Liturgie und Musik, Promotion im Bereich Sakramententheologie; Veröffentlichung verschiedener Beiträge in Zeitschriften und Nachschlagewerken, u.a. in: *Pastoral Music*, *The New Theology Review* und *The New Dictionary of Sacramental Worship*. Mitherausgeber des Buches: *A Promise of Presence: Essays in Honor of David N. Power*, 1992. Presbyterian der Diözese Albany, NY, USA. Anschrift: Catholic Theological Union — 5401 S. Cornell Avenue, Chicago, Ill. 60615-5698 USA.