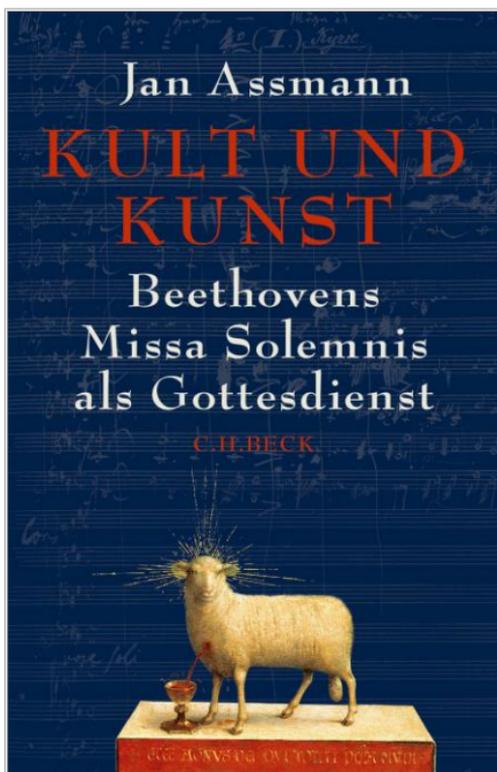


Unverkäufliche Leseprobe



**Jan Assmann**

**Kult und Kunst**

Beethovens Missa Solemnis als Gottesdienst

2020. 272 S., mit 50 Notenbeispielen

ISBN 978-3-406-75558-3

Weitere Informationen finden Sie hier:

<https://www.chbeck.de/30934871>

Jan Assmann

# KULT UND KUNST

Beethovens  
Missa Solemnis  
als Gottesdienst

C.H.Beck

Mit 50 Notenbeispielen

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2020

[www.chbeck.de](http://www.chbeck.de)

Umschlaggestaltung: Konstanze Berner, München

Umschlagabbildungen: Ausschnitt aus der «Anbetung des Lammes»  
auf der Innenseite des Genter Altars von Jan van Eyck, 1432. © akg-images.

Hintergrund: Beethoven, Missa solemnis. Eigenhändige Niederschrift der Partitur,  
Anfang des Kyrie, mit der Bemerkung «Von Herzen – Möge es wieder –  
zu Herzen gehn». Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

© akg-images

Satz: Fotosatz Amann, Memmingen

Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 75558 3



klimateutral produziert

[www.chbeck.de/nachhaltig](http://www.chbeck.de/nachhaltig)

# Inhalt

Vorwort	9
Einleitung	11
1. Heilige Spiele	19
2. Abendmahl und liturgische Erinnerung	31
Die liturgische Struktur des Abendmahls	
in den synoptischen Berichten . . . . .	33
Brot und Wein im Johannesevangelium . . . . .	38
Die Einsetzung nach Paulus und den Synoptikern . . . . .	41
3. Gedächtnisfeier: Das Abendmahl als Passahmahl	45
Passah und Passion . . . . .	45
Sünde, Vergebung und stellvertretendes Leiden . . . . .	59
4. Die Protagonisten von Abendmahl und Passion	63
Jesus von Nazareth . . . . .	63
Judas Iskariot . . . . .	65
Pilatus . . . . .	71
Zeugenschaft und Martyrium . . . . .	72
Paulus . . . . .	76
Exkurs: Liturgische Zeit . . . . .	81
5. Das Ordinarium Missae, das «Libretto» der Messe	87
Kyrie . . . . .	89
Gloria . . . . .	90
Credo . . . . .	94
Sanctus und Benedictus . . . . .	100
Exkurs: Präsentifikation, die Herstellung von Gegenwart . . . . .	108
Agnus Dei . . . . .	111
Das Ordinarium im Kontext des Gottesdienstes . . . . .	115

6. Die «Kunstwerdung» der Messe	121
Die Geburt der abendländischen Musik . . . . .	121
Von der religiösen Kunst zur Kunstreligion . . . . .	127
7. Beethoven und die Missa Solemnis	135
Hadern mit dem Schicksal und Ergebung . . . . .	135
Exkurs: Beethovens Glaubensbekenntnis . . . . .	140
Vom Gottesdienst zum Oratorium . . . . .	147
8. Werkbeschreibung	155
Kyrie . . . . .	156
Gloria . . . . .	161
Credo . . . . .	179
Sanctus und Benedictus . . . . .	200
Agnus Dei . . . . .	208
Himmelsleitern . . . . .	215
9. Beethovens Missa Solemnis – ein Gottesdienst im Kopf	219
Die Eigenlogik der Musik und die Macht des Messtextes . . . . .	221
Eine moderne Messe . . . . .	231
Anmerkungen	239
Literatur	259
Nachweis der Notenzitate	268
Personenregister	269

## Vorwort

Von mir aus wäre ich nie auf den vermessenen Gedanken verfallen, ein Buch über Ludwig van Beethovens *Missa Solemnis* zu schreiben. Das selten aufgeführte Werk war mir ziemlich fern gestanden und ist mir erst im Lauf dieser Untersuchung sehr nahe gekommen. Die Anregung – oder eher die unwiderstehliche Verführung – zu dieser Arbeit verdanke ich dem Regisseur Tilman Hecker sowie Hans-Hermann Rehberg, dem Direktor des Berliner Rundfunkchors. Das Buch versteht sich als Beitrag zu deren weitausgreifenden Plänen, Beethovens 250. Geburtstag zu feiern. Ihnen und dem Chor, der 2025 sein hundertjähriges Jubiläum feiert, ist dieses Buch gewidmet.

Fünf Freunde haben sich der Lektüre meines noch unfertigen Manuskripts unterzogen. Ihnen schulde ich besonderen Dank: Tilman Hecker für seine resonante Lektüre, die meinen Text aus dem Blickwinkel einer ganz anderen künstlerischen Praxis und intellektuellen Biographie las, Bernhard Lang, der mein Verständnis des christlichen Gottesdienstes förderte, Harald Haslmayr, der mich in liturgischen und musikalischen Fragen beriet, Laurenz Lütteken, der mir aus seiner Sicht den Werdegang der Messe als musikalisches Kunstwerk erläuterte, und Jan-Heiner Tück, der mir in dogmatischen Fragen zur Seite stand und mich und die Leserinnen und Leser vor mancher Häresie bewahrte.

Großer Dank gebührt auch den literarischen Helfern: Jean und Brigitte Massin für ihre unentbehrliche «Materialbiographie», eine einzigartige Quelle für Leben und Werk Ludwig van Beethovens; Sven Hiemke für seine sorgfältige, unendlich hilfreiche Werkbeschreibung der *Missa*; Peter Gülke für seine Beethoven-Aufsätze, die ein gerade auch für die *Missa* fundamentales Prinzip Beethoven'schen Komponierens («immer das Ganze vor Augen») herausstellen; Birgit Lodes für

ihre bahnbrechende Studie zum Gloria; Martin Geck für die geistige Horizontabschreitung der Beethoven'schen Welt; Hans Joachim Hinrichsen für seine Entdeckung der Intellektualität und Diskursverflochtenheit von Beethovens Musik; Maynard Solomon für die psychologischen Hintergründe; Lewis Lockwood für die Notenbeispiele, die seine Biographie veranschaulichen; Jan Caeyers für den erzählerischen Glanz seiner Biographie des Revolutionärs und Neuerers; Romain Rolland für die ansteckende Beethoven-Liebe, die seine Seiten befeuert; Theodor W. Adorno für die unendlich (vor allem zum Widerspruch) anregende Herausforderung, die seine «Verfremdung» der *Missa* darstellt; Albrecht Selge für seinen «erlebten Beethoven», animiert aus erlebter Rede einiger Figuren um den Meister; und Thrasybulos Georgiades für seine grundlegenden Gedanken zu Musik und Sprache. Ohne Josef Andreas Jungmanns klassische liturgiegeschichtliche Untersuchung der Messe hätte dieses Buch nicht geschrieben werden können. Hans Belting sei Dank für seinen erschließenden Begriff eines «Zeitalters der Kunst».

Meinem Lektor Ulrich Nolte bin ich für seine konstruktive Kritik dankbar, die mein Manuskript von gelehrtem Ballast befreit und lesbar gemacht hat. Sehr dankbar bin ich auch dem Verlag C.H.Beck dafür, auch dieses sperrige, Religions- und Musikwissenschaft verbindende Produkt in sein Verlagsprogramm aufgenommen und in gewohnter, über dreißig Jahre bewährter Zusammenarbeit betreut zu haben.

*Konstanz, im März 2020*

## Einleitung

Wie kann aus Kult Kunst entstehen? Welche ästhetischen Impulse und kreativen Kräfte sind bei dieser – um Nietzsches Formel aufzugreifen – «Geburt der Kunst aus dem Geist des Kults» am Werk? Diese Fragen sollen am Beispiel eines bestimmten Kults, des christlichen Gottesdienstes, und einer bestimmten Kunst, der Musik, beleuchtet werden, und zwar anhand der *Missa Solemnis* von Ludwig van Beethoven. Warum Beethoven? Denkt man nicht bei diesem Namen zuerst an Sinfonien, Klaviersonaten und Streichquartette, aber nicht unbedingt an geistliche Musik? Dafür bieten sich doch ganz andere Namen an: in erster Linie Johann Sebastian Bach und dann, in gewissem Abstand, Mozart, Haydn, Schubert, Bruckner – die katholischen Meister – sowie auf protestantischer Seite neben Bach auch Händel, dessen Oratorien zwar im Theater aufgeführt wurden, aber auf biblischer Überlieferung und in drei Fällen sogar auf reinem Bibeltext basieren. In dem wunderbaren Buch von Johann Hinrich Claussen, *Gottes Klänge*, gibt es große Kapitel zu Bach, Händel, Mozart und Mendelssohn, aber Beethovens *Missa Solemnis* findet nur in einem einzigen, wenn auch sehr treffenden Satz Erwähnung: «Die religiöse Wucht und den existenziellen Ernst von Ludwig van Beethovens ›Missa Solemnis‹, der wichtigsten Messe der Wiener Klassik, jedenfalls erreicht sie (gemeint ist Mozarts Salzburger Messenproduktion) nicht.»<sup>1</sup> Die *Missa Solemnis* steht fraglos auf gleicher Höhe mit Bachs h-Moll-Messe und seinen Passionen, Händels *Messiah*, Mozarts c-Moll-Messe und seinem Requiem. Das Schattendasein, in das Beethoven selbst sie mit seiner 9. Sinfonie, seinen späten Klavierwerken und seinen letzten Streichquartetten versetzt hat, hat sie nicht verdient. Die *Missa Solemnis* scheint mir das nicht nur klassische, sondern auch sehr bewegende Beispiel großer Kunst, die aus dem Kult nicht nur hervorgegangen, sondern auch her-

ausgewachsen ist. Ursprünglich für liturgischen Gebrauch gedacht, hat sie im Laufe ihres ganz ungewöhnlich langen und mühevollen Entstehungsprozesses diesen Rahmen gesprengt, nicht nur durch ihre Überlänge, sondern viel mehr noch durch ihre ungeheure Intensität.

Ich gehe von der These aus, dass Beethovens *Missa Solemnis* die erste Messkomposition darstellt, die sich nicht nur durch ihre äußere, sondern vor allem auch durch ihre innere Größe von dem liturgischen Rahmen emanzipiert hat, in dem sich die Messe als musikalische Gattung bis dahin seit siebenhundert Jahren entfaltet hatte. Das Besondere einer Messe als musikalischer Gattung besteht darin, dass sie nicht wie Bachs Passionen und Kantaten, Händels und Mendelssohns Oratorien und Brahms' *Deutsches Requiem* einen freien, zeitgenössischen Text oder eine frei zusammengestellte Bibeltext-Collage vertont, sondern einen kanonischen, uralten liturgischen lateinischen Text, der dem Gottesdienst nichts hinzufügt, sondern zentral zum Gottesdienst gehört. Sie erfordert daher nicht nur «geistliche Musik», sondern Kirchenmusik im streng liturgischen Sinne. Händels Oratorien oder Bachs Passionen und Oratorien sind geistliche, aber nicht liturgische Musik. Auch Bachs Kantaten oder Händels Anthems sind das nicht, sie bereichern den Gottesdienst, aber konstituieren ihn nicht wie die fünf Teile des Ordinarium Missae, die bis zur Liturgiereform des 2. Vatikanischen Konzils kanonische, unverzichtbare Elemente jeder Messe waren. Die Gattungstradition der Messvertonung ist viel enger und verbindlicher, und das Verhältnis von Gattungstradition und Werkindividualität<sup>2</sup> stellt sich im Fall der Messe ganz anders dar als in anderen Gattungen.

Beethoven stand zunächst die liturgische Aufführung als Ziel vor Augen. Er wollte die Quadratur des Kreises: ein Werk, das auf der einen Seite ganz freier, individueller Ausdruck persönlicher Gottsuche ist und auf der anderen Seite das Ideal «wahrer Kirchenmusik» im liturgischen Sinne verwirklicht. Als ihm aber Ende 1819 klar wurde, dass er den angestrebten Termin einer gottesdienstlichen Aufführung nicht würde einhalten können, fühlte er sich von den liturgischen Auflagen befreit und schuf, fast möchte man hinzusetzen: wie es seine Art war, etwas ganz Neues: die erste Konzertmesse. So wuchs dieses Werk im

Verlauf seiner Entstehung aus dem Gottesdienst und der Gattung Messe heraus wie die 9. Sinfonie aus der instrumentalen Sinfonik und die späten Quartette aus der Gattungstradition des Streichquartetts. Dennoch aber ist gerade die *Missa Solemnis* in einem intensiveren, bewussteren Sinne geistliche Musik als alles Vorhergehende (von einigen Nummern der h-Moll-Messe von J. S. Bach, Händels *Messiah* und Mozarts Requiem abgesehen).

Die revolutionäre Bedeutung von Beethovens Schritt, eine Messe als Oratorium aus dem Gottesdienst auszugliedern (unabhängig davon, ob es nun in der Kirche oder im Konzertsaal aufgeführt wird), kann man heute nicht mehr verstehen, wo nichts natürlicher ist als Bachs h-Moll-Messe, Mozarts c-Moll-Messe oder Haydns *Nelsonmesse* im Konzertsaal aufzuführen. Um Beethovens Tat und der Größe seiner *Missa Solemnis* annähernd gerecht zu werden, ist es unumgänglich, sich den Rahmen, den er bewusst gesprengt hat, das heißt den christlichen Gottesdienst mit seiner Liturgie in seinem jahrhundertelangen Werden und seiner jahrtausendelangen Vorgeschichte, wenigstens umrisshaft vor Augen zu führen. So erklärt sich die ungewöhnliche Form dieses Buches, das der Geschichte des christlichen Gottesdienstes und des Messtextes mindestens so viel Raum gibt wie der Beschreibung von Beethovens *Missa Solemnis*.

Der christliche Gottesdienst wurzelt im liturgischen Gedächtnis der Passion und insbesondere des letzten Abendmahls, das Jesus mit seinen Jüngern gefeiert hat. Dieses Abendmahl wiederum steht im Kontext der jüdischen Überlieferungen, die mit dem Abend des Passah-Fests verbunden sind: dem Mythos vom Auszug aus Ägypten mit dem Bundesschluss am Sinai und der langen Wüstenwanderung ins Gelobte Land. Der Bogen, den ich hier zu schlagen versuche, spannt sich also über zwei- bis dreitausend Jahre.

Ein uraltes Ritual, das der jüdischen Tradition zufolge in Ägypten, in der Nacht vor dem Auszug aus der pharaonischen Sklaverei, gestiftet wurde, entwickelt und verwirklicht sich als jährliche liturgische Wiederholung dieser Nacht und wird im Judentum bis heute gefeiert. Jesus wählt diese Nacht zum Abschiedsmahl mit seinen Jüngern und gibt ihr

eine vollkommen neue Bedeutung. Das ist die erste Transformation, die das ursprüngliche Passahmahl erfährt. Aus der Wiederholung, dem rituellen *re-enactment*, der Auszugsnacht wird dadurch die rituelle Wiederholung des Abschiedsmahls, aus dem einmal jährlich gefeierten Ritus wird ein idealerweise täglich, dann sonntäglich gefeierter Gottesdienst, in dem die Christen «der Nacht» gedenken, «da er verraten ward». Das ist die zweite Transformation. In Rom und im Frankenreich gewinnt dieser Gottesdienst im Laufe vieler Jahrhunderte eine feste kanonische Form, in deren Zentrum die auf sparsamste Zeichen reduzierte, aber mit ungeheurer Bedeutung aufgeladene Opfermahlzeit steht, das Brechen und Essen des als Christi Leib gedeuteten Brotes und das Trinken des als Christi Blut gedeuteten Weins. Das ist die dritte Transformation. Die vierte Transformation ereignet sich mit der Erfindung der Notenschrift und der dadurch ermöglichten Entstehung der Messe als musikalischer Gattung, der musikalischen Ausgestaltung eines Teils der Liturgie, des *ordinarium missae*, im Zuge der sich ab 1200 entwickelnden Mehrstimmigkeit. Als fünfte Transformation wäre die vollständige Loslösung der Messe als autonomes musikalisches Kunstwerk von ihrem gottesdienstlichen Rahmen zu betrachten. Beethovens *Missa Solemnis* scheint diesen Schritt zu repräsentieren. Geplant für einen Festgottesdienst zur Inthronisation Erzherzog Rudolphs als Erzbischof von Olmütz, wuchs sie bald über diesen Anlass hinaus. Dieser Prozess erscheint mir interessant genug, um einmal in seinen Umrissen skizziert zu werden. Er ist sowohl einzigartig als auch repräsentativ für die äußerst enge Beziehung gerade des Christentums zu den Künsten und ganz besonders zur Musik.

Das Projekt, die Betrachtung der *Missa Solemnis* mit einem Rückblick auf die uralte, Jahrtausende umspannende liturgische Tradition zu verbinden, in der sie wurzelt und die sie entschiedener transzendiert als alles Vorhergehende, mutet abenteuerlich an. Es kommt mir vor wie ein großer Berg, durch den ich von zwei Seiten einen Tunnel bohren will in der Hoffnung, in der Mitte zusammenzutreffen. Am einen Ausgangspunkt liegt die Stadt Jerusalem, wo Jesus das Abschiedsmahl mit seinen Jüngern feiert, das dann zum Ausgangspunkt liturgi-

scher Feiern wird, in denen die wachsende Gemeinde Jesu Leben und Sterben gedenkt. Am anderen Ende liegt die Stadt Wien, in der Ludwig van Beethoven in den Jahren 1819 bis 1824 an seiner *Missa Solemnis* op. 123 arbeitet. Dazwischen liegen rund zweieinhalbtausend Kilometer Luftlinie und rund eintausendachthundert Jahre. Von Jerusalem aus bohrend, gelangt man nach Rom und zu den Liturgien der weströmischen Kirche, von Wien aus bohrend, gelangt man zu den älteren großen Messvertonungen von Haydn, Mozart und Bach, die Beethoven zweifellos (wenigstens teilweise) gekannt hat, bis zurück zu Palestrina, Guillaume Dufay, Josquin Desprez und Guillaume de Machaut. Am römischen Ende geht es um die Entstehung und Entfaltung der Messe als Gottesdienst mit seiner Liturgie, die im *Römischen Messbuch*, dem *Missale Romanum*, kanonisiert ist. Am Wiener Ende geht es um die Messe als Libretto musikalischer Kunstwerke, deren Entstehung, Entfaltung und endliche Emanzipation vom liturgischen Rahmen in Gestalt der *Missa Solemnis*. Die beiden Tunnel treffen sich im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, als mit dem IV. Laterankonzil die römische Messe ihre kanonische Form erhielt und Guillaume de Machaut und andere Komponisten ihre polyphonen Messvertonungen schufen. Der Vorgang dürfte musik-, religions- und kulturgeschichtlich einzigartig sein und verdient in jedem Fall, so verstiegen das Projekt auch anmuten mag, unser Interesse. Wo gäbe es dafür Parallelen, dass ein Gottesdienst zur Textgrundlage einer musikalischen Gattung von universaler Bedeutung wird?

Die «Kunstwerdung» des Gottesdienstes, das heißt von Tempeln, Kultobjekten und Ritualen, beginnt früh und überall auf der Welt. Was wir in einem ganz allgemeinen Sinne als Kunst verstehen, hat hier seinen Ursprung. Das uns nächstliegende früheste Beispiel solcher Kunstentstehung in kultischem Rahmen ist die Entstehung der griechischen Tragödie im athenischen Dionysoskult. Das Christentum aber scheint in der Richtung künstlerischer Ausgestaltung bis hin zu der Emanzipation künstlerischer Formen von ihren kultischen Ursprüngen weiter gegangen zu sein als andere Religionen. Dies zu erforschen ist Aufgabe einer allgemeinen und vergleichenden Religionsästhetik.<sup>3</sup> Für die

Malerei hat Hans Belting das Verhältnis von Kult und Kunst in seinem Buch *Bild und Kult* untersucht, das inzwischen zum Klassiker geworden ist.<sup>4</sup> Mit der Musik hat es noch einmal eine besondere Bewandnis, weil die Musik, anders als die anderen Künste, in Europa mit Erfindung der Notenschrift eine beispiellose Entwicklung durchgemacht und sich vollkommen neue Bereiche ästhetischer Steigerung erschlossen hat.

Ebenso wie von der «Kunstwerdung» der Messe kann man aber auch viel allgemeiner von der «Kunstwerdung» der Musik sprechen, und die Vermutung liegt nahe – Thrasybulos Georgiades hat diese These vertreten –, dass die Musik gerade im Dienst der Messvertonung zur Kunst geworden ist.<sup>5</sup> Auf den ersten Blick scheint das widersinnig. War denn die Musik nicht von Anfang an Kunst, lange vor der Entstehung der christlichen Gottesdienstordnung? Die Musik, das Musische, das ist doch der Inbegriff von Kunst bei den Griechen. Schaut man sich die neun Musen und ihre Ressorts jedoch genauer an, ist allein Euterpe für Musik zuständig und auch sie nicht hauptamtlich. Ihr Bereich ist neben der Lyrik auch das Flötenspiel, und neben dem Flötenspiel hat weder das Wort noch die tänzerische Bewegung Raum. Was wir Musik nennen, war im Altertum und noch weit darüber hinaus in Sprache, Bewegung, Handlung eingebettet. Erst mit der Erfindung der Notenschrift durch Guido von Arezzo um 1025 und vor allem mit ihrer Verfeinerung durch die Mensuralnotation, die nicht nur die Tonhöhen, sondern auch die Tonlänge notierte und dadurch erst die Notation von mehrstimmiger Musik ermöglichte, stieg die Musik in den Rang einer Kunst auf, die den anderen Künsten – Dichtung, Malerei, Skulptur, Architektur – ebenbürtig war. Mit der Entwicklung der Mehrstimmigkeit griff die Musik auf alle möglichen Bereiche kulturellen Lebens über und natürlich auch auf den Gottesdienst, in dessen Rahmen sie sich einerseits entfaltet und auf den sie in ihrer entfalteten Form andererseits verändernd zurückgewirkt hat. Das Konzil von Trient hat vergeblich versucht, dieser Entwicklung einen Riegel vorzuschieben. Das «Zeitalter der Kunst» (Hans Belting) im achtzehnten Jahrhundert bedeutete dann noch einmal eine ganz neue Entwicklungsstufe mit der Autonomisierung der Künste und der «ästhetischen Kommunikation»

im Sinne eines «ästhetischen Systems» sui generis, wodurch dann im neunzehnten Jahrhundert die Ausbettung der Messe als Kunstform aus dem gottesdienstlichen Rahmen möglich wurde.

Beethovens *Missa Solemnis* stellt den Höhepunkt dieser Entwicklung dar, in deren Verlauf sich die Messe als musikalisches Kunstwerk von ihrer Funktion im christlichen (katholischen) Gottesdienst emanzipierte, ohne darum ihren Charakter als «geistliche» Musik aufzugeben, im Gegenteil. Von geistlicher Musik im Sinne der inneren Form kann eigentlich erst dort die Rede sein, wo sie unabhängig von ihrer liturgischen Funktion im gottesdienstlichen Rahmen auftritt, im eigenen, musikalischen Rahmen des Konzerts, unabhängig davon, ob sie in einer Kirche oder einem Konzertsaal aufgeführt wird.

Der Musikphilosoph Theodor W. Adorno hat diesen Rahmenwechsel als «Neutralisierung» bezeichnet und versteht darunter, «daß geistige Gebilde ihre Verbindlichkeit eingebüßt haben, weil sie aus jeder möglichen Beziehung zur gesellschaftlichen Praxis sich lösten und das wurden, was ihnen die Ästhetik nachträglich zugute schreibt, Gegenstände reiner Anschauung, bloßer Kontemplation. (...) Mit ihrer Spannung zur Realität zergeht auch ihr künstlerischer Wahrheitsgehalt. Sie werden Kulturgüter, ausgestellt in einem weltlichen Pantheon, in dem das Widersprechende, Werke, die sich gegenseitig totschiessen möchten, falsch-friedlich nebeneinander Raum finden.»<sup>6</sup> Dieser Prozess der Ästhetisierung und Musealisierung, der die Werke aus ihrem praktischen Lebenskontext, ihrem «Sitz im Leben», wie die Alttestamentler sagen, herauslöst, betrifft in allererster Linie die christliche Kirche, die in einer auf der Welt ziemlich einzigartigen Weise als Vorschule der Künste – Malerei, Skulptur, Literatur, Architektur und vor allem Musik – gewirkt hat. Als «Neutralisierung» sollte man diesen Rahmenwechsel jedoch nicht bezeichnen, weil die Werke mit ihrer Ausbettung aus ihren ursprünglichen Lebenskontexten nicht ihre Bedeutung verlieren, sondern vielmehr eine Bedeutung hinzugewinnen: die Bedeutung «großer Kunst», einen geistigen Raum, den sie erschlossen haben und in den sie hineingewachsen sind, indem sie ihre ursprünglichen funktionalen Kontexte transzendieren, zum Teil ohne ihren ursprüng-

lichen Sitz im Leben zu verlassen. Kunst entwickelt sich, wie vor allem Hans Belting in seinem Buch *Bild und Kunst* gezeigt hat, aus dem ursprünglich gottesdienstlichen Rahmen heraus zu einem neuen Rahmen eigenen Rechts und eigener Verbindlichkeit. Der Moses des Michelangelo steht nach wie vor im Grabmal Julius' II. in der Kirche San Pietro in Vincoli in Rom und nicht im Museum, und seine Stellung im Kanon der abendländischen Kunst wird der Größe seiner inneren und äußeren Form, den Intentionen seines Schöpfers, seiner Vision weit eher gerecht als seine Funktion als Grabplastik. So ist auch die Musik im Falle großer Komponisten und ihrer rahmensprengenden Konzeptionen aus ihrer gottesdienstlichen Funktion herausgewachsen. Die *Missa Solemnis* ist dafür vielleicht das früheste und spektakulärste Beispiel und lässt sich Michelangelos Moses an die Seite stellen.

---

## Heilige Spiele

Was ist Gottesdienst? Zunächst einmal eben dies: Dienst. Der wichtigste ägyptische Priestertitel lautet übersetzt «Diener Gottes» (*hm ntr, chámnnata*), und im Hebräischen bedeutet das Wort für Kult, *'avodah*, «Dienst» im Sinne sowohl von Gottesdienst als auch Sklavendienst. Gottesdienst im spezifischen Sinne der liturgischen Begehung bedeutet aber mehr. In Bernhard Langs glücklicher Formulierung ist Gottesdienst «heiliges Spiel».<sup>1</sup> Im christlichen Gottesdienst geht es nach Lang um sechs «heilige Spiele»: Lobpreis, Gebet, Predigt, Opfer, Sakrament und geistliche Ekstase. Das sechste Spiel ist im protestantischen europäischen Christentum freilich etwas verkümmert, aber in schwarzen Kirchen Amerikas und Afrikas lebendig, ebenso wie im orthodoxen Judentum und in islamischen Bruderschaften. Gerade in die Musik aber haben sich auch im ernüchterten Europa ekstatische Elemente zurückgezogen und Beethovens so kultferne *Missa Solemnis* geht in dieser Hinsicht besonders weit.

Gottesdienst ist ein universales Phänomen. Die Sehnsucht und die Bemühungen der Menschen, mit der Götterwelt in Verbindung zu treten und zu bleiben, geht in unvordenkliche Zeiten zurück. Die frühesten Staaten entstanden, um die Verbindung zwischen Götter- und Menschenwelt kultisch, organisatorisch und architektonisch zu etablieren.<sup>2</sup> Religion gestaltete aber nicht nur die Verbindung der Menschen zu den Göttern, sondern auch der Menschen untereinander, und manche Theoretiker wie insbesondere Émile Durkheim sahen in dieser sozialen Funktion der Religion sogar ihren ursprünglichsten Sinn.<sup>3</sup>

Der christliche Gottesdienst, wie er sich in den ersten nachchristli-

chen Jahrhunderten in Ost und West herauskristallisierte, war das Ergebnis von vor allem drei Einflüssen. Erstens und in erster Linie verstand er sich als Fortsetzung und liturgische Ausgestaltung des letzten Abendmahls und stand von daher im Zeichen der Passionsgeschichte und ihrer Passah-Semantik. Zweitens war der jüdische Tempelkult, wie er vor der Zerstörung des Tempels bestand und sich nach der Zerstörung in der Synagoge neu organisierte, ein starkes Vorbild sowohl im Sinne der Übernahme als auch der Abgrenzung. Drittens aber spielten auch die Kulte der paganen Umwelt eine Rolle, die nun als «Heidentum» ausgegrenzt wurden. Ich möchte hier die ägyptische Religion herausgreifen, weil sie den alexandrinischen Judenchristen und dem Heidenchristentum, das sich gerade in Ägypten mit erstaunlicher Geschwindigkeit verbreitete, als (Gegen-)Modell vor Augen stand.

Es gibt wohl keine Gesellschaft ohne «heilige Spiele», das heißt kultische Formen von Religion, aber es ist selbstverständlich, dass die heiligen Spiele anderswo anders aussehen. Die «heidnischen» Religionen etwa kannten als zwei besondere «Spiele» die Konsekration und tägliche «Pflege» des Kultbilds – «Kult», *cultus*, kommt ja von *colere*, «pflegen». Den beiden Aufgaben widmeten sich in Ägypten das «Mundöffnungsritual» (Konsekration) und das «Morgenritual» (Pflege).<sup>4</sup> Dieser ganze Bereich kultischen Handelns ist im Judentum und Islam mit dem Bilderverbot weggefallen, und auch im Christentum, das die Bilder wieder zugelassen hat, gibt es die «heidnischen» Riten der Kultbildpflege nicht mehr.<sup>5</sup> Dafür sind den heidnischen Religionen die heiligen Spiele von Lesung und Predigt fremd, die in den monotheistischen Religionen unserer Welt und besonders im Christentum die Hauptrolle spielen. Die Frage, die mich bei dieser Studie beschäftigt, gilt den Ansätzen zu künstlerischer, das heißt theatralischer, architektonischer, bildlicher, dichterischer und vor allem musikalischer Ausgestaltung, die in den heiligen Spielen des Kults verankert sind. Gerade in dieser Hinsicht zeigen die Religionen große Unterschiede, und keine ist, was die Musik angeht, im Streben nach Schönheit so weit gegangen wie das Christentum.

Bei der Frage nach der Theatralität heiliger Spiele gilt es einen Un-

terschied zu beachten, der im Alten Ägypten und gewiss in den meisten frühen Hochkulturen fundamental war: die Unterscheidung zwischen Alltag und Festtag. Kult fand jeden Tag statt, für bestimmte Götter, wie in Ägypten für den Sonnengott, sogar rund um die Uhr. Die Zeit war als solche heilig und musste in den Tempeln beobachtet und begangen werden. In den christlichen Klöstern hat sich das Prinzip der Heiligung der Zeit in ähnlichen Formen fortgesetzt. Der tägliche Kult vollzog sich in den Tempeln hinter geschlossenen Türen, die «vierte Wand» war geschlossen, der berühmte Vorhang im Tempel von Jerusalem verbarg die allerheiligsten Dinge und Vorgänge vor den Blicken auch der Priesterschaft. In dieser Hinsicht waren sich der jüdische und der heidnische Kult gleich, und antike Autoren haben auf diese Übereinstimmung hingewiesen. Clemens von Alexandrien schreibt:

Die Ägypter bezeichneten den wirklich geheimen Logos, den sie im innersten Heiligtum der Wahrheit bewahrten, durch «Adyta», und die Hebräer [bezeichneten ihn] durch den Vorhang [im Tempel]. Was daher die Verheimlichung angeht, sind die Geheimnisse (*ainigmata*) der Hebräer und der Ägypter einander sehr ähnlich.<sup>6</sup>

Ein *adyton*, einen unbetretbaren Raum, gab es auch im griechischen Tempel. Architektonisch war er ganz anders ausgeprägt, aber der Grundgedanke ist vergleichbar, dass die heiligen Spiele des Kults normalerweise den Blicken entzogen sind. Ein Begriff, der sich im Alten Ägypten mit den Tempeln und Kulturen besonders häufig verbindet, ist *seschta'u*, «Geheimnisse». Jeder Kult hatte sein Zentrum in Geheimnissen. Damit waren die hinter geschlossenen Türen vollzogenen Riten, oder die *res sacrae*, die «heiligen Objekte», gemeint, allen voran mumifizierte Leichenteile des von Seth-Typhon zerstückelten Osiris-Leichnams, vielleicht ein Vorläufer des christlichen Reliquienkults. Eine deutliche Spur dieses Geheimnischarakters der heiligsten Objekte und Vorgänge des Kults hat sich im christlichen Messgottesdienst erhalten. In der katholischen Tradition wurden bis zum 2. Vatikanischen Konzil die Einsetzungsworte vom Zelebranten für andere unhörbar gemurmelt<sup>7</sup> und mussten mit der Warnung *mysterium fidei*, «Geheimnis des

Glaubens», begleitet werden, die noch heute im katholischen wie evangelischen Gottesdienst vorkommt. Nur an Festtagen öffnete sich im ägyptischen Kult gleichsam die vierte Wand und die heiligen Spiele wurden vor großem Publikum aufgeführt. Das führte dann oft zu Ansätzen besonderer ästhetischer Ausgestaltung und Prachtentfaltung. Selbst in der Messe als musikalischer Gattung prägt sich diese Unterscheidung aus. Bei der normalen Messe sind, wenn überhaupt, nur bestimmte Instrumente zugelassen, bei einer Messe zu festlichen Anlässen aber, der *missa solemnis* bzw. dem Hochamt, sollen auch Trompeten, Posaunen und Pauken dabei sein.

Im Christentum ist aber ebenso wie im Islam und im Judentum die «vierte Wand» weitgehend entfallen, auch wenn in westlichen Kirchen seit dem Mittelalter der Lettner Kleriker von Laien und in orthodoxen Kirchen die Ikonostase das Allerheiligste von der Gemeinde trennt. Der monotheistische oder abrahamitische Gottesdienst ist Gemeindegottesdienst, im Mittelpunkt steht das gemeinsame Singen, Hören, Schauen. So prägt sich auch der Unterschied zwischen Alltag und Festtag in diesen Religionen anders aus. In Ägypten und Babylonien, wo der alltägliche Kult mit besonderer Strenge hinter geschlossenen Türen vollzogen wurde, wurden die Tempeltore an den Festen geöffnet und die Gottheit zog in Gestalt ihres Prozessionsbildes aus dem Tempel aus, um durch die Feststraßen ihrer Stadt zu ziehen und dem Volk zu erscheinen. Ästhetisch prägte sich dieses öffentlich vollzogene heilige Spiel vor allem architektonisch aus. In Karnak und Luxor zum Beispiel rahmen noch im Tempelbereich gewaltige Säulenhallen und -gänge den Prozessionsweg, und die Prozessionsstraße ist von Widdersphingen gesäumt und von Stationskapellen gegliedert. Das Prozessionsbild ruht beim Luxorfest in einer Barke, die auf Stangen von Priestern getragen wird. Noch heute wird beim Fest des Abu Haggag, des Ortsheiligen von Luxor, eine Barke durch die Straßen getragen.

Das normale altägyptische Ritual<sup>8</sup> sah täglich drei Gottesdienste vor, ein Morgen-, Mittags- und Abendritual. Im Morgenritual wurde der Gott in Gestalt seines im Tempel ruhenden Kultbilds geweckt, gesalbt, neu gekleidet und angebetet, im Opferritual des Mittags gespeist

und im Abendritual zur Ruhe verabschiedet. Detailliert unterrichtet sind wir nur vom Morgen- und Opferritual; vielleicht bestand das Abendritual nur aus Gesängen, die als Hymnen zum Sonnenuntergang in Fülle überliefert sind. Jedes ägyptische Ritual zerlegt den rituellen Vorgang in eine Fülle von Einzelhandlungen, die alle von einem deutenden Spruch begleitet werden. Schon das ist im christlichen Gottesdienst völlig anders, weil es hier nicht um einen im Bild sichtbar gegenwärtigen, sondern im Wort und Ritus erst zu vergegenwärtigenden Gott geht. Aber ohne den begleitenden Spruch würde auch im ägyptischen Kult die Gottheit im Bild nicht gegenwärtig werden und der Ritus bliebe wirkungslos.

Die alten Ägypter begleiteten jede kultische Handlung, insbesondere die Überreichung von Opfern, mit einem Spruch. Das Prinzip dieser sprachlichen Begleitung bestand darin, der meist verhältnismäßig schlichten Handlung wie etwa der Überreichung von Brot und Bier oder einer Wasserspende ein Höchstmaß an Sinn abzugewinnen und sie in das Licht eines machtvollen mythischen Ereignisses zu stellen. Es ging dann zum Beispiel nicht mehr nur darum, den Empfänger zu speisen und zu tränken, sondern ihn zum Himmel aufsteigen und in die Götterwelt eintreten zu lassen. Das ist das Verfahren der «sakramentalen Ausdeutung».<sup>9</sup> In der Terminologie der eleusinischen Mysterien lässt sich das als ein Zusammenspiel von «Handlung» (*dromena*), «Gezeigtem» (*deiknymena*) und «Gesagtem» (*legomena*) beschreiben. Bezogen auf die Eucharistie bestünden die *dromena* einerseits in den priesterlichen Handlungen wie Hochheben von Kelch und Wein, Brotbrechen und Darreichen des Brots, die *deiknymena*, das Gezeigte, sind Brot und Wein, und die *legomena*, das Gesagte, sind die Einsetzungsworte.

Der Lobpreis, der vor allem im ersten Teil des christlichen Gottesdienstes eine bedeutende Rolle spielt, gehört in Ägypten zum Morgenritual. Auf das Lichtanzünden und Öffnen des Statuenschreins folgen Räucherungen, Proskynesen und Hymnen. Daran schließen sich die Salbung, Kleidung und Konsekration des Kultbilds mit weiteren Preisungen an. Davon haben sich im bildlosen Kult Israels und den darauf aufbauenden Religionen nur Lobpreis und Gebet erhalten. Das Mit-

tagsritual dreht sich um das Opfer, das in allen alten Religionen das Zentrum des Kults bildet. Das ägyptische Wort für «Opfer» ist *hetep*, das als Verb auch «ruhen», «zufrieden sein» und als Nomen «Frieden» bezeichnet. Das Wort für Gottesdienst ist *se-hetep* mit der Bedeutung «zufriedenstellen», «besänftigen». Der Staat, das heißt das Königtum, ist nach ägyptischer Auffassung dazu da, die Götter zu besänftigen und den Menschen Recht zu sprechen.<sup>10</sup> Der Sinn des Opfern besteht in der Kommunikation zwischen der Götter- und der Menschenwelt. Die Götter bedürfen der Speisung ebenso wenig wie der Kleidung und Salbung. Diese Handlungen dienen nur dazu, die Verbindung zu halten und die Menschen in das kosmische Wirken der Götter einzubinden. Würde man die Riten vernachlässigen, würden auf Erden Rebellion, Dürre und Hungersnot ausbrechen. Die Götter zu «besänftigen» bedeutet, die Welt in Gang zu halten.

Das alles ändert sich im monotheistischen bildlosen Kult vollständig. Gott braucht die Opfer nicht, und die Welt bedarf keiner rituellen In-Gang-Haltung. Und doch ist das Grundmotiv, die Kommunikation zwischen Gott und den Menschen herzustellen und aufrechtzuerhalten, dasselbe, und auch die Idee, im Opfer, der Gabe, den gültigsten Ausdruck dieser Kommunikation zu sehen, hat sich nicht grundlegend verändert. Die Abkehr von den «blutigen Opfern», der Schlachtung von Tieren und gar Menschenopfern, begann schon lange vor dem Christentum und der Zerstörung des jüdischen Tempels, sich in Teilen der Alten Welt durchzusetzen zugunsten der *thysia logike*, des geistigen oder sprachlichen Opfers durch Gebet und Hymnus.<sup>11</sup> Immer aber geht es um den Akt der Gabe als Inbegriff kommunikativer Verbundenheit. So hat die Eucharistie neben ihrer Funktion als Gedächtnis auch die Funktion der Opferung bewahrt.

Die Gedächtnisfunktion war dem ägyptischen Kult fremd – und das darf man wohl für alle alten Religionen verallgemeinern. Im Kult geht es um Vergegenwärtigung nicht des zeitlich, sondern des räumlich und, wenn man so sagen darf, ontisch Fernen. Man würde den ägyptischen Gottesdienst missverstehen, wenn man annähme, die Gottheit wäre in Gestalt ihres Kultbilds schon da. Im Gegenteil, sie muss herbei-

gerufen und eingeladen werden, ihrem Kultbild einzuwohnen. In diesem heiligsten Moment des Rituals, der sich hinter geschlossenen Schreintüren vollzieht und auch den Blicken des Priesters entzogen ist, vollzieht sich in den Szenen 35 bis 37 des Opferrituals die Beseelung der Statue.<sup>12</sup> Erst «bringt» der Priester dem Gott «sein Herz in seinen Leib», dann bittet er ihn, aus allen Weltgegenden, wo immer er sich gerade aufhalten mag, zu kommen und das Opfer in Empfang zu nehmen. Das alles spielt sich unsichtbar ab, in der Phantasie der Priester, auf deren schöpferische Kraft ja auch im christlichen Gottesdienst alles ankommt. *Sursum corda!* Empor die Herzen! (s. unten, S. 106).

Vom antiken Bildkult machen wir uns ein allzu eingeschränktes Bild. Das Kultbild galt als Medium der Vergegenwärtigung, nicht viel anders als das Wort und das Sakrament im jüdischen und christlichen Kult. Erst die kultisch beseelte Statue galt als Medium der Gottheit. Das macht eine berühmte Passage des Lehrgesprächs *Asclepius* – der authentische griechische Titel lautete *teleios logos* («Vollendete Lehre») – deutlich, wo es um die Statuen, das heißt Kultbilder geht:

Sprichst du von Statuen, Trismegistus?

Ja, Asclepius, von Statuen. Aber siehst du nicht, wie sehr selbst du zweifelst? Statuen voll Empfindung und Geist, die vieles und Besonderes vollbringen, Statuen, die die Zukunft kennen und sie durch Orakel, Propheten, Träume und vielerlei andere Weisen voraussagen, die menschliche Schwächen verursachen und sie auch heilen, die nach Verdienst Traurigkeit und Freude verteilen.<sup>13</sup>

Der spätägyptische Kult verstand sich, wie es weiter heißt, als «Herabkunft», *descensio*.

Oder weißt du nicht, Asclepius, dass Ägypten das Abbild des Himmels ist oder, was die Sache besser trifft, die Übertragung und Herabkunft von allem, was gesteuert und ausgeführt wird im Himmel? Ja mehr noch, um die Wahrheit zu sagen, unser Land ist der Tempel der ganzen Welt.<sup>14</sup>

Der Glaube an beseelte, weissagende Statuen war im Altertum auch außerhalb Ägyptens verbreitet. Immer ging es um die Gegenwart des

Göttlichen und die Befriedigung der größten Sorge, die die Menschen damals bewegte: die Sorge um die Zukunft. Mit dieser Konkurrenz hatten sich die neuen, bildlosen Religionen, Judentum und Christentum, auseinanderzusetzen.

Die Zukunftssorge war das Thema, das die jüdische und die christliche Religion am energischsten angriffen und umkehrten. Im Judentum war jede Form von Wahrsagerei bei strengster Strafe verboten. Das Christentum verbot, als es Staatsreligion und zu Macht gekommen war, die heidnischen Opfer, weil sie der Wahrsagerei dienten.<sup>15</sup> Die Zukunft liegt in Gottes Hand und in einer Situation der Naherwartung des Reiches Gottes kommt es nicht darauf an, sie zu erforschen, sondern sich durch Wachen und Beten auf das nahende Ende der Welt vorzubereiten. Diesem gemeinsamen Wachen und Beten sollte der täglich, oft zweimal täglich gefeierte Gottesdienst die Form geben.

Worin das Christentum alle Konkurrenten überbot und schließlich aus dem Felde schlug, war die Verheißung der Unsterblichkeit, *vitam venturi saeculi*. Einzig in der ägyptischen Idee des Totengerichts, die den Gerechtfertigten ein ewiges Leben verhieß, und in den Mysterienkulten, vor allem in den orphischen und den Isis-Mysterien, war schon vor dem Siegeszug des Christentums diese Verheißung lebendig. Eine Andeutung davon gibt der lateinische Schriftsteller Apuleius in seinem um 150 n. Chr. entstandenen Roman *Metamorphosen* oder *Der Goldene Esel*. Es geht um die Einweihung des Lucius in die Isis-Mysterien.<sup>16</sup> Die Szene spielt nicht in Ägypten, sondern in Kenchreai, dem Hafen von Korinth, wo es ein Isis-Heiligtum gab. In der hellenistischen Isis-Religion verkörpert die Göttin die individuellen Erlösungshoffnungen ihrer Anhänger, die Hoffnung auf ein ewiges Leben. Als der aus einem Esel in einen Menschen rückverwandelte Lucius sich danach sehnt, in die Mysterien der Isis eingeweiht zu werden, bedeutet ihm der Priester Zurückhaltung:

Denn die Riegel der Unterwelt und der rettende Schutz lägen in der Hand der Göttin, und die Weihe selbst werde gefeiert als Abbild eines freiwilligen Todes und einer auf Bitten gewährten Rettung. Denn wenn die Lebenszeit abgelaufen sei und die Menschen schon auf der Schwelle stün-

den, an welcher das Licht endet, dann pflege die Göttin diejenigen, welchen man getrost die großen Geheimnisse der Religion (*magna religionis silentia*, was sich offenbar auf die Großen Mysterien bezieht) anvertrauen dürfe, aus der Unterwelt wieder zurückzurufen und sie, in gewissem Sinne durch ihre Vorsehung wiedergeboren wieder auf die Bahn eines neuen Lebens zu setzen.<sup>17</sup>

Die Einweihung hat also eindeutig den Sinn eines vorweggenommenen Todes, der dem Mysten eine Gottesnähe vermittelt, wie sie sonst erst, nach ägyptischer Vorstellung, dem rituell «verklärten» Toten zuteilwird. Durch diesen freiwillig gestorbenen symbolischen Tod qualifizieren sich die Mysten dafür, am Tage ihres wirklichen Todes von Isis ins Leben zurückgebracht zu werden.

Als der Tag der Einweihung endlich kommt, wird Lucius zunächst gebadet, wozu der Priester «die Verzeihung der Götter ausspricht». Das Bad hat also den sakramentalen Sinn einer Sündenvergebung, wie die Taufe «in remissionem peccatorum». Am Abend dieses Tages folgt die Einweihung, von der Apuleius nur Andeutungen gibt.

Ich habe das Gebiet des Todes betreten, meinen Fuß auf die Schwelle der Proserpina gesetzt und bin, nachdem ich durch alle Elemente gefahren bin, wieder zurückgekehrt. Mitten in der Nacht habe ich die Sonne in weißem Licht strahlen sehen. Den unteren und den oberen Göttern bin ich von Angesicht zu Angesicht gegenübergetreten und habe sie aus der Nähe angebetet.<sup>18</sup>

Lucius wird in die Geheimnisse der Unterwelt eingeweiht. Er vollzieht den *descensus* des Sonnengottes, steigt in die Unterwelt hinab und schaut die Sonne um Mitternacht, tut also genau das, was im ägyptischen Totenritual mit den Verstorbenen geschieht und zwar mit den Königen, in deren Gräbern die Nachtfahrt der Sonne dargestellt ist. Es scheint mir offenkundig, dass diese Unterweltsreise des Lucius einen symbolischen Tod darstellt, an den sich am Morgen eine Neugeburt anschließt. Denn am Morgen nach dieser Einweihungsnacht wird er *ad instar solis*, also wie der Sonnengott, gekleidet und erscheint der jubelnden Menge als neugeborener Eingeweihter.

Die Eigenschaft, die den christlichen Gottesdienst von allen anderen älteren und zeitgenössischen Formen von Gottesdienst unterscheidet, ist die zentrale Bedeutung der «Gemeinde», griechisch *ekklesia*.<sup>19</sup> Alle heidnischen Gottesdienste wurden von professionellen Priestern stellvertretend für die Gesellschaft durchgeführt, die allenfalls in die Vorhöfe der Tempel zugelassen wurde. Um dennoch das Volk am Kult teilhaben zu lassen, verließ an hohen Festtagen die Gottheit in Gestalt ihres Bildes den Tempel und durchzog in eigens dafür angelegten und ausgebauten Feststraßen unter Jubel des Volks ihre Stadt. Auch im Judentum herrschte noch bis zur Zerstörung des Zweiten Tempels die strikte Trennung zwischen der im Tempel dienstuenden Priesterschaft und der draußen gehaltenen, nur an Festtagen zumindest in den Vorhof zugelassenen Menge. In der Darstellung der synoptischen Evangelien hatte Jesus den Jerusalemer Tempel erst vor dem letzten Passahfest betreten und ansonsten – wie andere jüdische «Sekten» der Zeit auch – seine Sonderformen von Gottesdienst entwickelt, die er mit seinen Jüngern und gelegentlich auch mit größeren Versammlungen seiner Anhänger feierte. Auch das Abendmahl steht in der Tradition dieser Mahlfeiern im kleinen Kreis und nimmt nur durch seine Stellung vor dem Passah-/Pessachfest den besonderen Charakter eines Passahmahls an.

Jesus hatte den Jüngern aufgetragen, seine aus der Pessach-Tradition entwickelte Form der Mahlfeier «zu seinem Gedächtnis» fortzusetzen. Der Passah-Rahmen kam dafür nicht mehr in Betracht, denn die Feier der Passah-Nacht konnte nur einmal im Jahr stattfinden, während die Feier zum Gedächtnis des Messias viel öfter und bald wohl schon als regelmäßiger Gottesdienst im wöchentlichen Rhythmus stattfinden sollte. In den ersten drei Jahrhunderten seiner sprunghaften Ausdehnung fast über die ganze bewohnte Welt entwickelte der christliche Gottesdienst eine ungeheure Fülle an verschiedenen lokalen Formen, aus denen sich erst allmählich die kanonische römische Form herauskristallisierte. Am Anfang, als die Christen noch als jüdische Sekte am Tempelgottesdienst teilnahmen oder durch Verfolgung in den Untergrund gezwungen waren, stand die häusliche Feier, die sich

mit wachsender Mitgliederzahl in die entstehenden Kirchen verlagerte. Die Apostelgeschichte berichtet, dass die vielen Menschen, die nach dem Pfingstwunder den Christusgläubigen beitraten, das Brotbrechen, die «Eucharistie», *kat'oikon*, «hausweise», in ihren Häusern feierten.

Der Religionswissenschaftler Guy Stroumsa hat darum das Christentum als eine «kommunitäre Religion» bezeichnet. «Die Kirchen», schreibt er, «drückten das Bedürfnis nach neuen, einfacheren und intimeren Ritualformen aus, die das Lesen, Singen und Kommentieren von Texten im Rahmen einer Gemeinde beinhalteten.»<sup>20</sup> Die neue Sozialform der «Gemeinde» (*ekklesia*, davon italienisch *chiesa*, französisch *église*) versammelt sich in der neuen Bauform der Kirche (das deutsche Wort kommt von *kyriakos [oikos]*, «Haus des Herrn») und bildet ein neues «Wir», das es so in den älteren Religionen nicht gab. Auch in den Psalmen kommt dieses «Wir» als Subjekt des Preisens und Dankens so gut wie nicht vor, während es in christlichen Hymnen und Liedern unendlich häufig ist. Hier scheint es sich um eine spezifisch christliche liturgische Neuerung zu handeln.

Die früheste Grundform einer christlichen Mahlfeier haben wir uns wohl so vorzustellen, dass sie am Abend stattfand. Sie begann mit einem Sättigungsmahl (dem *deipnon kyriakon*, «Herrenmahl»), an das sich das Dankgebet nach Tisch mit «Kelch der Segnung» anschloss. Eingeleitet wurde es mit *sursum corda*, «Empor die Herzen!», woran sich *gratias agamus*, «Lasset uns danken», anschloss. Allmählich emanzipierte sich das Dankgebet (*eucharisteia*, *eulogia*) von der Mahlzeit und vom häuslichen Rahmen und wurde zu einer Gemeindefeier. Die Verbindung von Gottesdienst und gemeinsamer Mahlzeit war sicher jüdische Tradition; im Judentum ist sie noch heute Brauch. Im Christentum verlagerte sich das Schwergewicht der Feier, auch in Abgrenzung zum Judentum (sowie dem Hellenismus und den antiken Mysterienreligionen) vom Gemeinschaftsmahl zum öffentlichen Kult. Damit verschob sich auch der Zeitpunkt der Feier vom Abend auf den Morgen. Josef A. Jungmann schreibt dazu: «Die Heiligung des Mahles durch die Eucharistia gewinnt denn auch, was die liturgische Erscheinung betrifft, in kurzer Zeit das Übergewicht über das Mahl als sol-

ches. Das entspricht jener Spiritualisierung kultischer Dinge, die für das junge Christentum der Synagoge gegenüber bezeichnend ist. Die Gebetsbewegung hin zu Gott wird, wenn sie es nicht vom Anfang an schon war, nunmehr bestimmend für die Haltung der Beteiligten. Die über die Gaben gesprochene Eucharistia wird zur Grundgestalt im Vorgang der Meßliturgie.»<sup>21</sup>

In der Frühzeit wurde mehrfach täglich Gottesdienst gefeiert. Eusebius schreibt von zwei, Egeria berichtet gar von fünf Gottesdiensten am Tag. In den Klöstern des Mittelalters war der 24-Stunden-Tag in sieben Gottesdienstzeiten unterteilt: Matutin (Mitternacht – die Stunde, in der Jesus geboren und von Kaiphas verhört und verurteilt wurde, und in der man den Jüngsten Tag erwartet), Prim (6.00, Laudes, Morgenmesse), Terz (9.00), Sext (12.00), Non (15.00), Vesper (18.00), Komplet (20.00).

Das paulinische Gebot «Betet ohne Unterlass!» (1 Thess 5,17) ließ sich nur im Rahmen eines dafür weitgehend freigestellten Lebens erfüllen und führte zu der von Ägypten ausgehenden und sich schnell im Vorderen Orient und Europa verbreitenden Klosterbewegung. Die iroschottischen Mönche gründeten in Europa in den ersten drei Jahrhunderten ihrer Missionstätigkeit (6.–8. Jh.) in Europa nicht weniger als dreihundert Klöster und schufen damit zugleich mit der Christianisierung einen institutionellen Rahmen für die wahre christliche Lebensform.

---

Mehr Informationen zu [diesem](#) und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: [www.chbeck.de](http://www.chbeck.de)