

## Theologische Probleme der Kirchenmusik

*Von Joseph Kardinal Ratzinger*

In der generellen Krise der Kirche, die sich seit dem Zweiten Vatikanischen Konzil entfaltet hat, ist es alsbald auch zu einer kritischen Situation für die Kirchenmusik gekommen. Dabei soll hier zunächst nicht von der künstlerischen Krise die Rede sein, der die Kirchenmusik zusammen mit der Kunst überhaupt in der Gegenwart ausgesetzt ist, sondern von einer durch die Situation der Theologie bedingten, also eigentlich theologisch-kirchlichen Krise der Kirchen-Musik. Sie scheint nämlich zwischen zwei recht gegensätzlich geartete theologische Mühlsteine geraten zu sein, die freilich einmütig darin zusammenwirken, sie aufzureiben. Auf der einen Seite steht der puritanische Funktionalismus einer rein pragmatisch gefaßten Liturgie: Das liturgische Geschehen soll, wie man sagt, ent-kultet und auf seinen einfachen Ausgangspunkt, ein gemeinschaftliches Mahl zurückgeführt werden. Die Stellung des Einzelnen in der Liturgie wird bekanntlich vom Zweiten Vatikanischen Konzil mit dem Stichwort »Participatio actuosa«, tätige Teilnahme beschrieben. Dieser an sich durchaus sinnvolle Begriff hat nicht selten zu der Meinung geführt, das Idealziel liturgischer Erneuerung sei eine gleichmäßige Aktivität aller Anwesenden in der Liturgie. Dem entspricht die Nivellierung hervorgehobener Aufgaben; besonders galt weithin festliche Kirchenmusik als Zeichen einer unangemessenen »kultischen« Auffassung, die mit der allgemeinen Aktivität nicht vereinbar schien. Kirchenmusik kann bei solcher Sicht nur noch in der Form des Gemeindegesangs bestehen, der wiederum nicht von seinem künstlerischen Wert her zu messen ist, sondern allein von seiner Funktionalität, das heißt von seiner gemeinschaftsstiftenden und aktivierenden Funktion. Wie weit die Absage an musikalische Ansprüche gehen kann, mag man daran ersehen, daß ein führender deutscher Liturgiewissenschaftler nach dem Konzil erklärte, nichts aus dem überlieferten Gut der Kirchenmusik könne den jetzt gegebenen liturgischen Vorschriften genügen; alles müsse neu geschaffen werden – daß dabei liturgische Musik nicht als Kunst, sondern als reiner Gebrauchsgegenstand gefaßt war, ist offenkundig.

An dieser Stelle nun trifft sich der Mühlstein, den wir puritanischen Funktionalismus genannt haben, mit dem anderen, den ich Funktionalismus der Anpassung nennen möchte. Es ist ja immer wieder als auffällig und widersprüchlich charakterisiert worden, daß parallel mit der Abschaffung von Kirchenchören und Orchestern häufig neue Ensembles auftraten, die »geistlichen« Jazz vortrugen und in ihrer Wirkung gewiß nicht weniger elitär waren als die alten Kirchenchöre, aber nicht derselben Kritik verfielen. Wo solche Übernahme mit exklusiver Leidenschaft betrieben wurde, war eine Einstellung zu erkennen, bei der die gesamte Kirchenmusik, ja, die bisher gewach-

sene Kultur der westlichen Welt nicht mehr der Gegenwart zugerechnet wird und daher nicht einem gegenwärtigen Vollzug zugehören kann, wie Liturgie es sein will und sein muß; stattdessen wird die überlieferte Kultur in eine mehr oder weniger museal verstandene Musikpflege im Konzertsaal abgeschoben. Diese Haltung berührt sich mit der vorigen in ihrem ausschließlich funktionalen Denken, das nun freilich nicht mehr bloß als Theorie des Liturgischen wirksam, sondern in seiner grundsätzlichen Geltung deutlich wird: Die gegenwärtige Welt wird so sehr vom Funktionalen her begriffen, daß die Verbindung zur Geschichte abbricht und Geschichte ebenfalls nur noch als Funktion, nämlich als Museumsgegenstand Geltung behalten kann, womit sie vollends in die Vergangenheit zurückgestellt wird und jede lebensgestaltende Kraft einbüßt.

Mit den letzten Überlegungen ist klar geworden, daß wir es in der beschriebenen Krise mit einem schwierigen und sehr tief verwurzelten Phänomen zu tun haben, dem mit bloßer Polemik nicht beizukommen ist. Eine Besinnung auf die Wurzeln dieser Einstellung tut not, um zu einer Überwindung von innen her kommen zu können. Einiges von dem Wurzelgeflecht, aus dem die gegenwärtigen Probleme gewachsen sind, ist mit dem bisher Gesagten schon deutlich geworden. Wenn wir versuchen, unsere Einsichten zu ordnen und zu vervollständigen, so stellt sich heraus, daß man wohl von vier Schichten des Problems sprechen darf.

### *1. Das Panorama der Probleme*

1. Die erste und relativ harmlose, vordergründige Schicht liegt in dem alten Dilemma zwischen dem Pragmatismus der Seelsorger und dem Absolutheitsanspruch der Kunst, das es immer gegeben hat und immer geben wird. Ob man dabei an die Ausfälle des heiligen Hieronymus gegen die Eitelkeit der Künstler denkt oder an den Erzbischof von Salzburg, der Mozart die zulässige Höchstlänge seiner liturgischen Kompositionen vorschrieb – die Reibung zwischen zwei verschiedenen Ansprüchen ist immer die gleiche. Man muß dabei versuchen, das Recht beider Seiten zu sehen, um die Mitte zu finden, in der sie sich treffen können: Liturgie ist gemeinsames Tun; von da aus gehören Verständlichkeit und Vollziehbarkeit zu ihren Gesetzen. Kunst ist in gewisser Hinsicht elitäres Tun; von da her widersteht sie der Einfügung in eine Gesetzlichkeit, die nicht ihre eigene ist. Insofern gibt es einen in der Sache selbst liegenden Konflikt, der aber fruchtbar sein kann, weil auch die Sache selbst auf eine innere Einheit verweist, die freilich stets neu gesucht werden muß: Die Liturgie ist nicht nur gemeinsames Tun, sie ist ihrem Wesen nach »Fest«. Wo in übersteigerten Mahltheorien dieser ihr Grundcharakter außer acht gelassen wird, wird ihr Wesen nicht mehr geklärt, sondern verdeckt. Als Fest aber lebt sie vom Glanz und ruft daher nach der verklärenden Macht der Kunst, ja, sie ist die eigentliche Geburtsstätte der Kunst, von der aus diese ihre anthropologische Notwendigkeit und ihre religiöse Legitimierung empfing. So kann nun aber umgekehrt gesagt werden: Wo es kein wirkliches Fest mehr gibt, wird Kunst museal, gerade in ihren großartigsten Repräsentationen. Sie lebt dann von der Erinnerung daran, daß es das Fest gab und ihr Tempus wird die Vergangenheit. Fest aber gibt es nicht ohne Liturgie, ohne eine den Menschen übersteigende Ermächtigung zum Feiern und so ist nun doch auch die Kunst auf Liturgie

verwiesen; sie lebt ihrerseits davon, daß sie sich immer wieder der festlichen Liturgie dienend zur Verfügung stellt und in ihr neu geboren wird.<sup>1</sup>

2. Das Gegenüber von Pragmatismus der Seelsorger und Absolutismus der Künstler ist, wie wir sahen, ein immerwährendes praktisches, aber mindestens nicht notwendig ein grundsätzliches Problem. Sehr viel tiefer reicht die Frage, die wir bisher mit dem Wort »Puritanismus« in einer ganz vorläufigen Weise angezielt hatten; theologisch und geistesgeschichtlich präziser müßte man vom Problem des Ikonoklasmus, der Bilderstürmerei sprechen. R. Raffalt hat in seinem Buch »Wohin steuert der Vatikan?« den Durchbruch ikonoklastischer Strömungen in der nachkonziliaren Kirche eindrucksvoll beschrieben und ihn auch auf einen biblischen Nenner zu bringen versucht: Die Kirche von bisher, die »alte Kirche«, wie er sagt, habe ihr Daseinsgefühl etwa von dem Gleichnis der Arbeiter im Weinberg und der Lilien auf dem Feld bestimmen lassen; jetzt seien die Vertreibung der Händler aus dem Tempel und das Nadelöhr, das dem Reichen den Eintritt in den Himmel schwer macht, in den Vordergrund gerückt.<sup>2</sup> Tatsächlich hat es in der Geschichte der Kirche immer wieder Durchbrüche von Bilderstürmerei gegeben: Die Kirche von Byzanz war im siebten und achten Jahrhundert von diesem Problem in einer Weise aufgewühlt, die bis an den Nerv ihrer Existenz rührte; die Orthodoxie feiert demgemäß das Zweite Konzil von Nicaea, das endgültig den Sieg der Bilder und damit überhaupt der Kunst im Glauben brachte, als das Fest der Rechtgläubigkeit. Das will sagen: Sie sieht in dieser Frage den springenden Punkt kirchlicher Existenz überhaupt, an dem schließlich der Grundentscheid über das Verständnis von Gott, Welt und Mensch auf dem Spiele steht.<sup>3</sup> Im Westen gibt es in der Karolingerzeit eine spürbare Erschütterung durch die Frage<sup>4</sup>, aber erst in der Reformation kommt es zum großen ikonoklastischen Drama, in dem sich Luther gegen Calvin und gegen die reformatorische Linke, die sogenannten Schwärmer, auf die Seite der alten Kirche stellt. Das Erdbeben, das wir heute in der Kirche erleben, gehört in diesen geschichtlichen Zusammenhang hinein: Hier liegt der eigentliche Nerv der theologischen Frage nach dem Recht von Bild und Musik in der Kirche; die Untersuchung dieser Frage soll daher den Hauptteil unserer Überlegungen bilden und einstweilen noch verschoben werden. Immerhin wird sichtbar, daß das Problem der Kirchenmusik nicht nur eine Frage für die Musik, sondern auch eine Lebensfrage für die Kirche ist; ich würde hinzufügen: Sie ist auch umgekehrt eine Frage für die Musik als Ganze, nicht bloß für die Kirchenmusik, denn wo der religiöse Boden der Musik abgeschnitten wird, sind nach dem eben Bedachten die Musik und die Kunst selbst bedroht, auch wenn sich solches nicht sofort zeigen mag.

3. Damit ist nun freilich auch deutlich geworden, daß sich die *kirchliche* Krise der Kirchenmusik nicht von der Krise der Kunst überhaupt abtrennen läßt, in der wir stehen. Maurizio Kagel hat, wie ich höre, vor einiger Zeit eine Oper geschaffen, die die

<sup>1</sup> Vgl. dazu J. Pieper, *Zustimmung zur Welt. Eine Theorie des Festes*. München 1963<sup>2</sup>; W. Dürrig, *Das christliche Fest und seine Feier*. St. Ottilien 1974; dort jeweils weitere Literatur.

<sup>2</sup> R. Raffalt, *Wohin steuert der Vatikan?* München/Zürich 1973, bes. S. 93 ff; ders., *Musica eterna*. München 1978, S. 221–239.

<sup>3</sup> Vgl. dazu Chr. von Schönborn, *L'icône du Christ. Fondements théologiques élaborés entre le I<sup>er</sup> et le II<sup>e</sup> Concile de Nicée (325–787)*. Fribourg 1976.

<sup>4</sup> Vgl. die Darstellung bei F. Schupp, *Glaube-Kultur-Symbol. Versuch einer kritischen Theorie sakramentaler Praxis*. Düsseldorf 1974.

Geschichte der Neuzeit und damit schließlich die Weltgeschichte in einem utopischen Mythos umgekehrt herum aufrollt: Nicht das Amerika der Inka, Mayas, Chibchas usw. wird von den christlichen Spaniern entdeckt, sondern Spanien, Europa wird von den Indianern entdeckt und von seinem christlichen »Aberglauben« befreit. Der Mythos ist als utopisches Programm gemeint: So hätte die Geschichte verlaufen sollen; das wäre der Fortschritt zur Humanität und zur Einheit der Welt gewesen: Im Vorchristlichen und Gegenchristlichen hätte sie sich treffen können und müssen. Solche Bilder sind nicht nur Ausdruck des Protests gegen das Christliche, sondern auch als kulturelle Option gemeint, als Absage an die christliche Kultur und als Suche nach neuen Ufern kulturellen Ausdrucks der christlichen Welt protestierend entgegengestellt.<sup>5</sup> Darin liegt die symptomatische Bedeutung solcher Bilder: Dem Menschen einer wieder heidnisch gewordenen Welt erscheint der Anspruch der christlichen Kultur und der in ihrem Raum gewachsenen kulturellen Verwirklichungen geradezu als Bedrohung. Auch vieles an dem Kunstbetrieb der letzten Jahrzehnte kann man im tiefsten nur als gewollten Spott verstehen auf das, was bisher Kunst gewesen war, als Versuch, im Spott, in der Verhöhnung sich von ihrer Größe freizumachen, sie hinter sich zu bringen, sie zu übersteigen und wieder die Überlegenheit zu gewinnen einem Anspruch gegenüber, den wir nicht einzuholen vermögen.

4. Dies wiederum hängt mit dem bereits geschilderten Phänomen des Funktionalismus zusammen, der der eigentliche Nenner für die Existenzform der gegenwärtigen Welt ist. Hugo Staudinger und Wolfgang Behler haben in ihrem Buch »Chance und Risiko der Gegenwart« den umfassenden Charakter dieses Funktionalismus sehr genau untersucht.<sup>6</sup> Kennzeichnend ist, daß die Maschine schließlich zum universalen Lebensmuster auch für den Menschen wird, daß alle Wirklichkeiten auf quantitative Größen reduziert werden und daß die Reduzierbarkeit grundsätzlich und überall gilt. Hier kann das Einmalige des Künstlerischen keinen Platz mehr haben; es muß durch das Berechenbare ersetzt werden. Kunst tritt unter die Gesetzmäßigkeit des Marktes und wird von da als Kunst aufgehoben.<sup>7</sup>

Mit alledem dürfte einigermaßen deutlich geworden sein, wie wenig die Probleme der Kirchenmusik von heute bloß kirchlicher Provenienz sind; umgekehrt sollte aber

<sup>5</sup> Philosophisch ist diese Position am radikalsten entwickelt bei Lévi-Strauß, bes. *La Pensée sauvage* (1962). Vgl. z. B. den Satz: »Endzweck der anthropologischen Wissenschaften ist nicht, den Menschen herzustellen, sondern ihn aufzulösen . . .« (S. 326; hier zitiert nach: H. U. v. Balthasar, *Theodramatik I Prolegomena*. Einsiedeln 1973, S. 41). Zum geistigen Hintergrund lehrreich G. Martelet, *L'au-delà retrouvé. Christologie des fins dernières*. Paris 1974, S. 35 ff.

<sup>6</sup> H. Staudinger/W. Behler, *Chance und Risiko der Gegenwart*. Paderborn 1976, bes. S. 97–224.

<sup>7</sup> Der Versuch, dem zu entrinnen durch eine »Kreativität«, die sich von allem Vorgegebenen löst und eine neue Wirklichkeit entwirft, führt ins Leere. Der geistige Hintergrund des Versuchs, Kunst in der Ablösung von ihrem religiösen Ursprung auf solche Weise neu zu gründen, ist wohl mit am eindrucksvollsten ausgearbeitet bei E. Bloch, für den der Künstler der »Grenzüberschreiter schlechthin«, der »Pionier an den Grenzen einer vorrückenden Welt, ja selber ein wichtigster Teil der Welt, die sich erst bildet« ist. Genie ist »fortgeschrittenstes Bewußtsein«. Damit verschwindet das qualitativ Eigene der Kunst, die nur Antizipation des Morgigen ist. Demgemäß mündet Blochs Auffassung von der Kunst ganz konsequent in der Vorhersage einer Welt, in der »Elektrizitätswerke und Markuskirchen« identisch sein werden. Ausführlich dazu F. Hartl, *Der Begriff des Schöpferischen. Deutungsversuche der Dialektik durch Ernst Bloch und Franz von Baader*. Frankfurt 1979 = *Regensburger Studien zur Theologie* 18.

auch sichtbar geworden sein, daß die Probleme der Gegenwart und ihrer Kultur mit den Erschütterungen des Christlichen zu tun haben und von dorthier entscheidend beeinflusst werden. Demgemäß muß es nun die Aufgabe des zweiten Teils unserer Überlegungen sein, den eigentlich theologischen Kern der ganzen Frage zu beleuchten: Ist das Christentum vielleicht von seiner Wurzel her selbst bilderstürmerisch und nur durch eine »felix culpa« kunstschöpferisch geworden (wie denn einmal Gottlieb Söhngen Salzburg eine *felix culpa*, ein fürstbischöfliches Mißverständnis der *Successio apostolica*, aber ein glückliches Mißverständnis genannt hat<sup>8</sup>)? Oder ist vielleicht doch die Bilderstürmerei unchristlich, so daß die Kunst und gerade auch die Kirchenmusik eine innere Forderung des Christlichen selber wäre und mit der Kirchenmusik die Musik überhaupt von hier immer wieder neue Hoffnung schöpfen dürfte?

Die innere Krise des Christentums von heute besteht darin, daß es die »Rechtgläubigkeit«, wie sie im Zweiten Konzil von Nicaea formuliert wurde, nicht mehr sehen kann und in der Tat die Bilderstürmerei für das Ursprüngliche hält. Dann bleibt nur die verzweifelte Schizophrenie der Freude über das glückliche Mißverständnis in der Geschichte oder der Aufbruch zu neuem Bildersturm. Woran liegt es, daß heute unter Experten als ausgemacht gilt, die Kunstfeindschaft, der puritanische Funktionalismus, sei das eigentlich Christliche? Nun, es gibt zwei Wurzeln einer solchen Auffassung. Die erste liegt darin, daß der Überschnitt vom Alten Testament zur Gemeinde Jesu Christi als Ausbruch aus dem Tempel in den Gottesdienst des Alltags erscheint. Jesus nimmt die Kultkritik der Propheten Israels auf und verschärft sie bis zur symbolischen Tempelzerstörung in der Austreibung der Händler. Die Kreuzigung Jesu »außerhalb der Stadt« (Hebr 13, 12) erscheint demgemäß seinen Jüngern als der neue Kult<sup>9</sup> und damit als das Ende alles Kultes im bisherigen Sinn. Daraus wird heute abgeleitet, daß Christentum im Sinn Jesu Christi gegen Tempel, Kult, Priestertum stehe; daß es keine andere Heiligkeit und keinen anderen heiligen Raum als den des Alltags mehr kenne; daß folglich auch christlicher Gottesdienst »profan« sein müsse – ein Stück Alltag. Wo Kult und Priestertum wieder entstünden, sei dies ein Rückfall ins Vorchristliche. Solch profanes Verständnis des Christlichen bringt dann jene doppelte Reaktion hervor, die wir am Anfang kennen lernten: Einerseits muß dem christlichen Gottesdienst die Festlichkeit abgesprochen und so auch der Kirchenmusik von bisher die Tür gewiesen werden, da solche Musik als »sakral« erscheint; andererseits muß es dann im Gottesdienst zugehen wie im Alltag und Musik kann sozusagen unter der Bedingung in den Gottesdienst eintreten, daß sie profan ist.

Die werdende Kirche der ersten Jahrhunderte hat solche Vorstellungen nicht gekannt. Schon aus den neutestamentlichen Briefen erfahren wir von einem reichen und keineswegs profanen gottesdienstlichen Leben, in dem die Psalmen Israels weitergesungen, aber überdies durch neue Hymnen und Gesänge christlich ergänzt wurden. Erik Peterson hat gezeigt, wie in der Apokalypse die Tempelvision des Jesaja, in der vom Schreien und Sagen der Engel vor Gott die Rede ist, in mehrfacher Hinsicht aus-

<sup>8</sup> G. Söhngen, *Der Weg der abendländischen Theologie. Grundgedanken zu einer Theologie des »Weges«*. München 1959, S. 61.

<sup>9</sup> Vgl. meinen Beitrag: *Weltoffene Kirche*. In: Th. Filthaut, *Umkehr und Erneuerung*. Mainz 1966, S. 273–291, S. 281 f. Zum Themenkomplex Entsakralisierung ausführlich: H. Mühlen, *Entsakralisierung*. Paderborn 1971.

geweitet wird, u. a. indem nun nicht mehr bloß vom Schreien, sondern vom Singen, Rufen und Verherrlichen berichtet wird.<sup>10</sup> Dahinter steht eine Unterscheidung im liturgischen Gebrauch, die in der Ergänzung der Psalmen durch Hymnen, des Sagens durch das Singen besteht und eine neue Dimension kultischen Lobpreises eröffnete. Peterson verweist in diesem Zusammenhang auf einen merkwürdigen Text aus Origenes: »Den Menschen kommt das Singen von Psalmen zu, das Singen von Hymnen aber steht den Engeln an und denen, die ein Leben wie die Engel führen.«<sup>11</sup> Halten wir fest: Der christliche Gottesdienst war von Anfang an ein vom Alltag abgehobener Gottesdienst. Er war sogar von Anfang an dadurch gekennzeichnet, daß er um eine neue Form des dichterischen und musikalischen Lobpreises bemüht war, und dies aus theologischen Gründen heraus.

Andererseits ist richtig, daß der christliche Gottesdienst den Bruch mit dem Tempel voraussetzt und insofern dem Synagogengottesdienst näher steht als der Tempelliturgie, jedenfalls seiner äußeren Gestalt nach. Das bedeutet den Wegfall der Instrumente; es bedeutet nicht den Übergang in die Profanität, sondern eher eine puristisch zugespitzte Sakralität. Die Kirchenväter haben demgemäß den ganzen Weg vom alttestamentlichen Tempelkult zum christlichen Kult, überhaupt den Weg vom Alten zum Neuen Testament als Vergeistigung beschrieben; von diesem Gesichtspunkt her waren sie einer möglichst rein werthaften Liturgie zugetan und liturgischer Prachtentfaltung zunächst auf allen Ebenen weitgehend abgeneigt. Besonders gilt dies für den Vater der abendländischen Theologie, für Augustinus, der übrigens in seinem Bereich auch ein Bilderverbot als Ausdruck seiner Vergeistigungstheologie festhielt und damit den abendländischen Weg von Kirche und Theologie in besonderer Weise geprägt hat.<sup>12</sup>

Freilich hätte die Vergeistigungsidee allein solche Folgen nicht hervorbringen müssen, denn schließlich ist hohe Kunst gerade das Ergebnis eines Höchstmaßes von Vergeistigung. Hier kommt vielmehr die platonische Wurzel im Denken der Kirchenväter zum Zug, die ihrer Vergeistigungsidee und so ihrer Sicht des Verhältnisses von Altem und Neuem Testament ihr besonderes Gepräge gibt. Platon darf in gewisser Hinsicht der Entdecker des Geistes im Abendland genannt werden, das bleibt sein Ruhm. Er beschreibt Humanität als einen Weg vom Sinnlichen zum Geistigen, als einen Weg der Entsinnlichung. Sein umfassendes pädagogisches Programm ist von da aus formuliert; als echter Grieche räumt er der Musik in der Erziehung des Menschen eine zentrale Stellung ein; aber auch seine Musikpädagogik beruht auf der Idee einer Entsinnlichung der Musik, in der er überhaupt den Sieg der griechischen Humanität über die versinnlichende Musik ererbter Religionen erreichen will. Der Grundgedanke als solcher ist wichtig; aber wer die vollkommene Welt in der Retorte konstruiert, vergewaltigt dann doch die Wirklichkeit.<sup>13</sup>

Diese Gedanken erschienen den Vätern als eine vorweggenommene Auslegung des christlichen Wegs vom Tempel zur Kirche. So betrachteten nun auch sie die reiche

<sup>10</sup> E. Peterson, Von den Engeln. In: ders., Theologische Traktate. München 1951, S. 323–407, hierzu 356.

<sup>11</sup> Ebd., S. 357 (= Sel. in psalmos, zu Ps. 118, 71).

<sup>12</sup> Vgl. F. van der Meer, Augustinus der Seelsorger. Köln 1951, S. 329–374; vgl. auch meinen Beitrag: Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik. In: Gloria Deo – Pax hominibus. Köln 1974, S. 39–62.

<sup>13</sup> Belege dazu in meinem in Anm. 12 genannten Beitrag S. 50 ff. und 58 f.

Musik des Alten Testaments und der griechisch-römischen Kultur als Teil der sinnlichen Welt, die es in der geistigen Welt des Christlichen zu überwinden gelte, verstanden Vergeistigung als Entsinnlichung und so in einer Weise, die mehr oder weniger nahe an Bilderstürmerei heranreicht: Das ist die geschichtliche Hypothek der Theologie in der Frage kirchlicher Kunst, die immer wieder neu zum Vorschein kommt.<sup>14</sup>

## II. Grundlegung der Kirchenmusik im Wesen der Liturgie

Dennoch sind wir mit diesen Überlegungen der Lösung unserer Grundfrage schon näher gekommen: Ist das Christentum von seinem Ursprung her bilderstürmerisch, kultfeindlich oder ist es gerade, wenn es sich treu bleibt, eine Aufforderung zum künstlerischen Ausdruck? Wir haben gesehen, daß eigentliches gottesdienstliches Handeln dem Christentum wesentlich ist und daß gerade in seiner ersten Phase das Neue, das mit Christus geschehen ist, als Aufforderung zu gesteigertem Ausdruck erscheint und als der Übergang vom Schreien zum Singen dargestellt wird. Diesen Gesichtspunkt müssen wir nun noch vertiefen, um die rechte Antwort zu unserem Problem zu finden. Kehren wir dazu noch einmal zu den Analysen von Peterson zurück. Er zeigt, daß zu den Abänderungen, die die Apokalypse gegenüber Jesaja vornimmt, auch dies gehört, daß nun nicht mehr bloß die Seraphim, sondern gegliederte und geordnete Chöre von Engeln auftreten. Das hängt wiederum damit zusammen, daß die Vision des Jesaja streng auf den Tempel zu Jerusalem lokalisiert ist. Man hat im Judentum immer, auch nach der Zerstörung des Tempels festgehalten, daß die Herrlichkeit Gottes nur im Tempel von Jerusalem weilt. Die Christen sind demgegenüber der Auffassung, daß Gottes Herrlichkeit bei der Kreuzigung Christi, als der Vorhang des Tempels zerriß, von dort auszog und nun da weilt, wo Jesus Christus ist, also im Himmel und in der Kirche, die sich mit Christus versammelt. Demgemäß werden jetzt Himmel und Erde als Ort des Lobgesangs angegeben.<sup>15</sup> Das aber bedeutet, daß die Kirche nun doch etwas ganz anderes ist als die Synagoge, die im Judentum nach der Zerstörung des Tempels übrig blieb und nie den Tempel ersetzen wollte und konnte. Die Synagoge ist der Ort eines reinen Laiengottesdienstes, der als solcher auch ein reiner Wortgottesdienst ist. Wer die Kirche auf Laiengottesdienst und Wortgottesdienst reduzieren möchte, der betreibt nicht das christlich Neue, sondern der setzt sie mit der Synagoge gleich und läßt gerade den Weg zu Christus aus. Als Kirche übernimmt sie mit Christus in einer veränderten Weise auch das Erbe des Tempels; liturgisch drückt sich dies darin aus, daß sie nicht nur zu Lesung und Gebet, sondern zum eucharistischen Opfer zusammenkommt. Aber das heißt dann auch, daß sie in der Gestalt ihrer Feier Anspruch auf das Erbe des Tempels erheben darf und muß. Das bedeutet, daß die kirchliche Liturgie, die nun den Kosmos als Tempel betrachtet, selbst kosmischen Charakter haben, den Kosmos zum Klingen bringen muß. Peterson hat in einer gewiß etwas übersteigerten, aber im Kern durchaus bedenkenswerten Weise dazu gesagt: »Schließlich ist es auch kein Zufall, wenn die mittelalterlichen Musiktraktate ihre Ausführungen mit dem Hinweis auf die Harmonie der Sphä-

<sup>14</sup> Vgl. dazu nochmal meinen in Anm. 12 zitierten Beitrag sowie das in Anm. 3 genannte Werk von Chr. von Schönborn, bes. S. 77–85: Origène et les racines de la théologie anti-icônique.

<sup>15</sup> Vgl. E. Peterson, a.a.O. (s. Anm. 10), S. 334 ff.

ren beginnen. Da der Lobpreis der Kirche zusammen mit dem Lobe des Kosmos laut wird, darum muß jede Besinnung auf das Musikalische im Kultus der Kirche sich auch für die Art des Lobpreises von Sonne, Mond und Sternen interessieren.«<sup>16</sup>

Was das konkret besagt, wird schon deutlicher, wenn man an ein pseudo-cyprianisches Gebet denkt, in dem von Gott als demjenigen gesprochen wird, den Engel, Erzengel, Martyrer, Apostel, Propheten lobpreisen, dem »alle Vögel Loblieder singen, den die Zungen der Himmlischen, der Irdischen und der Unterirdischen rühmen: Dich verherrlichen alle Wasser im Himmel und unter dem Himmel . . .«<sup>17</sup> Dieser Text ist deshalb interessant, weil er sozusagen das theologische Prinzip enthüllt, nachdem das »Organon« verstanden wurde, das nun schlicht gegenüber den verschiedenen Instrumenten *das* Instrument heißt. Dies ist ein theologisches Instrument, das seinen ursprünglichen Ort im Kaiserkult hat. Wenn der Kaiser von Byzanz sprach, spielte eine Orgel. Die Orgel wiederum sollte die Vereinigung aller Stimmen des Kosmos sein. Das Orgelspiel bei der Kaiserrede bedeutet demgemäß: Wenn der Kaiser-Gott spricht, dann tönt der Kosmos. Seine Rede ist als göttliche Rede das Tönen aller Stimmen des Kosmos. Das Organon ist das kosmische Instrument und als solches die Stimme des Weltherrschers, des Imperators.<sup>18</sup> Diesem byzantinischen Brauch stellt Rom die kosmische Christologie und von ihr her die kosmische Funktion des Vicarius Christi entgegen: Was dem Kaiser recht war, konnte dem Papst nur billig sein; freilich geht es hier nicht um oberflächliche Prestigeprobleme, sondern um die öffentliche, politische und kultische Darstellung der gegebenen Aufträge. Rom hat der Exklusivität der Kaisertheologie, die die Kirche immer mehr dem Kaiser überließ und die Bischöfe zu kaiserlichen Beamten degradierte<sup>19</sup>, den kosmischen Anspruch des Papstes und damit den von der Politik unabhängigen und ihr übergeordneten kosmischen Rang des Christusglaubens entgegengestellt: Darum mußte auch in der Papstliturgie die Orgel ertönen.

Solche Übernahme von Reichstheologie ist in der gegenwärtigen theologischen Gelehrsamkeit nicht gut gelitten, sie gilt als »konstantinisch«, als Romanisierung, die noch schlimmer scheint denn die Hellenisierung. In Wirklichkeit dürften mit dem Gesagten die zwingenden Gründe und die innerchristliche Logik des Vorgangs sehr wohl deutlich geworden sein: Auf diesem Umweg wurde die Synagogalisierung der Kirche vermieden und der wahre Anspruch des Christusglaubens vollstreckt, der das Erbe des Tempels aufnimmt und überschreitet ins Weltumfassende hinein. Die Geschichte der Orgel bleibt übrigens noch lange eine theopolitische: Daß am karolingischen Hof eine Orgel ertönt, ist Ausdruck des Gleichheitsanspruchs gegenüber Byzanz. Umge-

<sup>16</sup> Ebd., S. 359.

<sup>17</sup> Ebd., S. 352.

<sup>18</sup> Ich verdanke den Hinweis auf diese Tatbestände dem Hochw. Herrn Altabt Urbanus Bomm, Maria Laach, der mich auch auf die einschlägige Literatur aufmerksam machte: D. Schubert, Kaiserliche Liturgie. Die Einbeziehung von Musikinstrumenten, insbesondere der Orgel, in den frühmittelalterlichen Gottesdienst (Veröff. der Evang. Gesellschaft f. Liturgieforschung, hrsg. O. Söhngen, Heft 17, Göttingen 1968); E. Jammers, Der gregorianische Choral und das byzantinische Kaisertum. In: »Stimmen der Zeit« 86 (1960/61), S. 445–452; ders., Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich. Der Choral als Textaussprache. Heidelberg 1962; E. Wellesz, A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford 1949.

<sup>19</sup> Vgl. A. Grillmeier, Auriga Mundi. Zum Reichskirchenbild der Briefe des sog. Codex Encyclicus (458). In: ders., Mit ihm und in ihm. Freiburg 1975, S. 386–419.



kehrt überträgt sich der römische Brauch dann auf die Bischofskirchen und Abteien; noch vor weniger als einem Menschenalter war es üblich, daß die Rezitation des Vaterunser durch den Abt in den benediktinischen Abteien von Orgelspiel untermalt wurde, was als direktes Erbe solch alter kosmischer Liturgie zu verstehen ist.<sup>20</sup>

Wir können von da aus jetzt unsere These formulieren: Kirchenmusik mit künstlerischem Anspruch steht nicht gegen das Wesen christlicher Liturgie, sondern sie ist eine notwendige Ausdrucksform des Glaubens an die weltumspannende Herrlichkeit Jesu Christi. Die kirchliche Liturgie hat den zwingenden Auftrag, die Verherrlichung Gottes, die im Kosmos verborgen ist, aufzudecken und zum Klingen zu bringen. Dies also ist ihr Wesen: den Kosmos zu transponieren, zu vergeistigen in die Gebärde des Lobgesangs hinein und ihn damit zu erlösen; die Welt zu humanisieren.

Noch eine letzte Frage bleibt: die Frage der Sakralität, der Unterscheidung von Sakral- und Profanmusik. Sie war in der Väterkirche durchaus anwesend, aber von anderen Problemen nahezu vollständig überdeckt. Sie stellt sich offen erstmals in dem Auseinandertreten von sakraler und profaner Kultur im vierzehnten und dann noch einmal verschärft in der Renaissancekultur des sechzehnten Jahrhunderts. Sie hatte sich schon seit dem zwölften Jahrhundert mit dem Auftreten mehrstimmiger Musik zusehends erhoben, gewann aber ihre volle Bewußtheit erst im Exil der Päpste zu Avignon, »wo die französische ars nova am päpstlichen Hof hervorgetreten ist und den mit der römischen Musikpraxis vertrauten Mitgliedern der Kurie fremdartig erscheinen mußte . . .«.<sup>21</sup> Was christliche Vergeistigung bedeutet, mußte nun neu erfragt werden. Wieder steht die Kirche im Dilemma zwischen puritanischem Ausschluß der neuen Entwicklung überhaupt und einer Anpassung, die ihr ihr Gesicht raubt und sie zugleich als eigene Quelle humaner Wirklichkeit ausschaltet. Die *Constitutio Docta SS. Patrum*, die Johannes XXII. 1324/25 erließ, fand den Weg, der mehr war als ein Kompromiß im Sinn der arithmetischen Mitte: »Nicht die Mehrstimmigkeit an sich, sondern die Verdrängung der gregorianischen Melodie durch eine sinnlich wirkungsvolle Mehrstimmigkeit, die im Klang und in rhythmischer Bewegung, wie in ihrem . . . Ausdruck der liturgischen Aufgabe fern steht, wurde durch Papst Johannes XXII. abgelehnt.«<sup>22</sup> Der Papst formuliert: »Mehrstimmige Gesänge melodischen Charakters mögen sich mit dem einfachen kirchlichen Gesang verbinden, doch so, daß die Integrität der Melodie dabei keinen Schaden leidet.«<sup>23</sup> Das bedeutet Textbezogenheit, Dominanz der Melodie und Hinweis auf die Formgestalt des Choral als Ausgangspunkt kirchlicher Mehrstimmigkeit, gegen eine Strukturauffassung, die den Text zerstört und gegen die Betonung der sinnlichen Klangwirkung. Das Konzil von Trient hat diese Bestimmungen bestätigt und vertieft: Nichts Profanes soll »in den geistlichen Gesängen und im instrumentalen Bereich vorkommen, sondern nur Hymnen und Loblieder auf Gott«; es solle sich nicht um leeren Ohrenkitzel handeln, sondern die Wortverständlichkeit müsse bleiben, so daß die Herzen der Hörer hingerissen (*rapiantur*) werden zur Sehnsucht nach der himmlischen Harmonie und

<sup>20</sup> Auch diesen Hinweis verdanke ich Altabt U. Bomm.

<sup>21</sup> K. G. Fellerer, *Die Constitutio Docta SS. Patrum Johannes' XXII.* In: *Geschichte der kath. Kirchenmusik I.* Kassel 1972, S. 379 f.

<sup>22</sup> Ebd., S. 379.

<sup>23</sup> Ebd., S. 380.

nach dem Innerwerden der Freuden der Seligen.<sup>24</sup> Wenn hier von »raptus« und von »desiderium« (Sehnsucht) nach himmlischer Harmonie gesprochen wird, so ist eine Kraft der Entrückung vorausgesetzt, die bloß funktionale Betätigung niemals bewirken kann, sondern Inspiration voraussetzt, die das Gegenständiglich-Rationale überschreitet. Übrigens hat Hubert Jedin kürzlich gezeigt, daß die bekannte Legende von der Wirkung der *Missa Papae Marcelli* auf die Konzilsväter nicht bloße Legende ist, sondern einen festen historischen Kern hat, den er freilich nicht näher darstellt: Das *Werk* muß überzeugen, nicht die Theorie, die dem Werk erst folgen kann.<sup>25</sup> Natürlich darf man in diesen Konzilstexten keine zeitlosen Rezepte suchen, sonst wären ja auch weitere kirchliche Lehraussagen, wie sie in unserem Jahrhundert besonders durch Pius X., XII. und das Zweite Vatikanische Konzil erfolgt sind, überflüssig. Aber die Struktur bleibt gültig: Liturgie verlangt die aus dem Geist des Glaubens kommende künstlerische Transposition der Musik des Kosmos in die menschliche Musik der Verherrlichung des fleischgewordenen Wortes. Solche Musik folgt einem strengeren Gesetz als die Musik des Alltags, sie ist dem Wort verpflichtet und der Führung zum Geist.

Kirchenmusik muß daher immer wieder in einem Ringen nach zwei Seiten hin ihren Weg suchen: Sie muß dem puritanischen Hochmut gegenüber die notwendige Inkarnation des Geistes im musikalischen Geschehen rechtfertigen; sie muß der Alltäglichkeit gegenüber die Richtung des Geistes und des Kosmos auf das Göttliche suchen. Wo solches gelingt, ist es allemal ein Geschenk; aber das Geschenk wird nicht gegeben ohne die Bereitung, die wir ihm durch unsere Mühe entgegenbringen. Wo solches geschieht, wird aber vor allem nicht bloß ein unverbindliches Hobby ausgeübt, sondern eine notwendige Dimension des Christusglaubens gelebt und darin zugleich eine notwendige Dimension des Mensch-Seins festgehalten, ohne deren Gegenwart Kultur und Humanität von ihrer Mitte her unaufhaltsam zerfallen.

<sup>24</sup> K. G. Fellerer, *Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik*, im selben Werk II. Kassel 1976, S. 9.

<sup>25</sup> H. Jedin, *Geschichte des Konzils von Trient IV 1*. Freiburg 1975, S. 208 u. 345 Anm. 47, wo es heißt: »Die von Agazzari verbreitete Version, daß die *Missa Papae Marcelli* die Konzilsväter umgestimmt habe, wurde früher . . . als Legende betrachtet . . . Daß sie nicht jeden Fundamentes entbehrt, hat O. Ursprung . . . wahrscheinlich gemacht.«