

Kirchenmusik im Dienste des Kultes

Von Johannes Overath

Das Ziel kultischer Musik ist nicht der Beifall, sondern die Verherrlichung Gottes und geistliche Erbauung. Kultische Musik ist nichts anderes und hat nichts anderes zu sein als ein Teil der Liturgie selbst, an deren Inhalt und Würde sie teilhaben soll.

Wenn also Hieronymus im 4. Jahrhundert »gegen die jungen Leute, die in der Kirche den Dienst des Psallierens am Sänger-Ambo versehen, ihre Theatermanier, Affekthascherei und Eitelkeit« zu Felde gezogen ist, so mag dies zwar zur Abschaffung des Sänger-Ambo der ersten Zeit beigetragen haben, aber es zeigt auch, daß es zur damaligen Zeit schon eine künstlerisch entwickelte Kultmusik gegeben hat. Die Einheit von liturgischem Wort und Klang, die charismatische Ausdeutung und Entfaltung des Inhalts als Gebet der Kirche, als Lobopfer für Gott selbst, blieb von solcher Kritik an der Art und Weise der Darbietung unberührt.

Indes: Auf diesem Hintergrund wird verständlich, daß sich die Kirche im Laufe ihrer Geschichte, vor allem aber in den letzten hundert Jahren, um der Heiligkeit und der Würde des liturgischen Geschehens willen, zum Thema Kult und Musik sooft amtlich geäußert hat. Während die Kirche in ihrer Liturgie ihren kostbarsten Schatz, das reale Christumysterium, in geziemender Ehrfurcht wachsam zu hüten hat, bleibt die Musik selbst, das Opus der Musik als Menschenwerk, vielen Gefahren ausgesetzt, wie ihre Geschichte beweist; da ist ihre Befangenheit im *L'art-pour-l'art*-Standpunkt, da ist die Sorglosigkeit weltlichen Tendenzen gegenüber, ihre Anfälligkeit für das Modische, abgesehen von gewissen Unarten bei der musikalischen Darbietung, die sich immer wieder einschleichen können und die sich auf die liturgische Feier störend auswirken müssen; und das berührt auch unsere Frage nach dem architektonischen Ort der Kultmusik.

I

Doch was ist Kultmusik?

Auf diese Frage antwortet die *Instructio »Musicam sacram«* (Ausführungs-Bestimmungen zur Liturgiekonstitution des Konzils) vom 5. März 1967 im Art. 4a: »Nur jene Musik kann *Musica sacra* genannt werden, die für die Feier des göttlichen Kultus geschaffen und durch die Heiligkeit und Güte ihrer Formen ausgewiesen ist.«

In seinem Breve »*Jubilari feliciter*« an Kardinal Höffner vom 25. Mai 1980 hat unser Hl. Vater den Vorrang des »*cantus gregorianus*«, des der römischen Liturgie eigenen Gesangs, »der mit den Banden der lateinischen Sprache verknüpft ist«, und »das ihm eigentümlich Sakrale«, »seinen Sinn für das Religiöse«, seinen Modellcharakter für neu zu schaffende kultische Musik hervorgehoben. Er bekennt sich damit zu den Weisungen des hl. Papstes Pius X. über den Kultgesang der Kirche, den Gregorianischen Choral, den der Seelsorgs-Papst zu Beginn des Jahrhunderts dank der wissenschaftlichen Vorarbeiten der Mönche von Solesmes überlieferungsgetreu wiederherstellte. Dieses Erneuerungswerk ist nicht denkbar ohne den allgemeinen Umbruch des theologisch-asketischen Denkens in der Kirche, ohne den neu erwachten Sinn für die Kultmysterien, die Sakramente und die Liturgie. Man begann in der kirchlichen

Aszetik die bis dahin vor allem unter Führung der Jesuiten geprägte, vorwiegend rationale, willensmäßige und exerzierende Frömmigkeitsweise zu bemängeln und die Notwendigkeit des Gnadenwirkens Gottes in den Mysterien und Sakramenten wieder mehr zu erkennen. Das liturgische Gemeinschaftsgebet, getragen vom Zugehörigkeitsbewußtsein der Getauften zum mystischen Leibe Christi, wurde neu entdeckt als Quelle des eigentlichen religiösen Lebens.

Trotz der auch von diesem Geiste in ihrem theologischen Teil erfüllten Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils erleben wir heute in einer weithin einseitig interpretierten, vermenschlichten Liturgiereform den Einbruch des Subjektiven, des Strebens nach Abwechslung mit immer neuen Betätigungsformen, so daß dabei die dogmatischen Grundlagen des liturgischen Geschehens, des *Opus Dei*, mehr und mehr aus dem Blickfeld und Bewußtsein der Kirchenbesucher entschwinden müssen.

Gerade der Gregorianische Choral, der die Liturgie seit ihren Anfängen begleitet, der mit der Vielfalt seiner Formen aus der Liturgie und für die Liturgie vom liturgischen Ort her gewachsen ist, das Maß jeglicher Musik im Kult, steht im klaren Gegensatz zu allen anthropozentrischen Auffassungen, die sich leider heute in der Liturgie breit zu machen suchen, und zwar um seiner Einheit mit dem liturgischen Wort willen, um seines Gebetscharakters willen. Seine geistige Gestalt soll uns – um seines Modellcharakters willen für alle kultische Musik – noch weiter beschäftigen.

Der Choral, so wie er uns überliefert ist und wie er aus der Bearbeitung und seiner Reform im 6./7. Jahrhundert hervorging, ist nicht ein rein ursprüngliches Werk. Er vereinigt in sich weit älteres Erbgut, das er zusammenfaßt, indem er es teils umformt, teils konserviert. Mit einer gewissen Vereinfachung kann man sagen, daß fünf Erbströme in ihm zusammenfließen und in seinen Melodiegattungen immer noch formal unterscheidbar bleiben. Die jüdische Solopsalmodie, deren Grundformen sich einerseits im Invitorium und in den Responsorien der Messe und des Offiziums, andererseits im Tractus erhalten haben; die monastische (orientalische) Chorpsalmodie im Offizium; die antike Lied- und Darstellungskunst in den großen Antiphonen (Messe und Cantica); der antike Sprechgesang der Priester und Rhetoren in den Orations- und Lesetönen; Volksgut verschiedener Art in den Akklamationen, Doxologien, einfachste Antiphonen und Hymnen.

Dieses im Gregorianischen Choral aus sehr unterschiedlichen ethnischen Quellen stammende Melodiengut hat einen Geist und ein Gesicht erhalten. Es ist der christliche Geist mit seinem neuen Aussagewillen, der den Melodien seinen lebendigen Odem verleiht. Aus diesem Geiste kommt die gläubige Erfahrung der Wahrheit und die Kraft des Gotteswortes, das keine rhetorischen Floskeln und Künsteleien duldet.

In seinen Formen lebt der künstlerisch-gestaltende römische Geist der *aequitas*, der ihnen die Schönheit als *splendor ordinis* aufträgt. Aus diesem Geist stammt das Maß, der Sinn für das Geziemende. Dem jüdischen Ursprung verdankt die Kirche die liturgischen Texte und die wesentlichen Formen des Sologesanges sowie Bauelemente des Gottesdienstes; dem orientalischen Einschlag das System der Tonarten. Von der antiken Kultur aber nimmt sie die Sprache mit ihrem plastischen Gestus, ihrem energischen und elastischen Akzent, die Kunst der Wort-Ton-Verbindung, den Sinn für Nüchternheit und Kürze des Ausdrucks. Aus diesen Elementen geformt, ist der

Gregorianische Choral zu der machtvollen Offenbarung der Stimme Gottes und seiner Kirche geworden, wie sie einmal, für das Ganze gültig, mit prophetischem Wort im Introitus des zweiten Adventssonntags dargestellt wird: »Auditam faciet Dominus gloriam vocis suae in laetitia cordis vestri« (Is 36,30). Der Herr wird hörbar machen sein majestätisches Wort zur Freude eures Herzens!

Er ist einstimmiger Gesang ohne Instrumentalbegleitung, ausgeführt von Solisten, Sängergruppen, vom zelebrierenden Klerus und von der Gemeinde. Er ist bewußt und überlegen gestalteter Kunstgesang; in den ältesten solistischen Teilen verlangt er besonderes sängerisches Können. In der kompositionellen Technik wie in ihrer Geistigkeit und Ausdruckskraft sind seine Melodien Schöpfungen von hohem künstlerischen Anspruch. Dies gilt für die großen Solo- und Chorgesänge wie für die einfachen Antiphonen. Letztere sind Werke einer Kleinkunst, deren Gesetze und absichtlich bescheidenen Darstellungsmittel meisterhaft gehandhabt werden. Es gibt die Einfachheit, die Ausdruck der Reife ist. Dem Gregorianischen Gesang ist die Einfachheit des Banalen und Primitiven fremd. Seine Geistigkeit bringt dagegen wahre Einfachheit hervor. Der Stil des Chorals verbietet aber auch die verfeinerten und virtuosen Effekte der weltlichen Musik und vermeidet jede Theatralik und jedes Übermaß. Seine textlichen Unterlagen sind hauptsächlich der einfachen Prosa der lateinischen Itala-Übersetzung der Heiligen Schrift entnommen, doch werden die Texte nicht immer wörtlich gebraucht, sondern umkombiniert. Die Wort-Ton-Verbindung ist so eng, so daß jede nichtlateinische Textunterlegung sich zerstörerisch auswirken muß, von wenigen syllabischen und metrisch gebundenen Formen abgesehen.

Eine bloße historische oder ästhetische Betrachtung des Chorals kann nur ein, wenn auch imponierendes, Äußeres würdigen sein, dessen künstlerische Form auch von Nichtkatholiken bewundert wird.

Als Beispiel sei ein Wort Paul Hindemiths zitiert: »Wenn es nur ›gute‹ oder ›schlechte‹ Musik gäbe mit etwa einigen Stücken dazwischen, die nicht zweifelsfrei in die eine oder die andere Klasse verwiesen werden könnten, was würde dann ein Sänger oder Spieler von Stücken zu halten haben, die von objektiv höchstem Werte sind. Denken wir doch nur an einige der sehr beredten, ausladenden gregorianischen Melodien, wie sie um die Oster- oder Pfingstzeit gesungen werden – von jedem einigermaßen erfahrenen, geschmackvollen Musiker als die vollkommensten, überzeugendsten einstimmigen Linien bewundert. Um völlig ihre lineare Kraft zu verstehen, genügt es allerdings nicht, sie nur zu lesen oder zu hören; man muß sich singend an der Darstellung dieser melodischen Wunder beteiligen und wird dann erst fühlen, wie sie die singende Gruppe in eine geistige Einheit zusammenschmelzen . . .«¹ Daß auch Nichtkatholiken davon so beeindruckt sind, beweist nur, daß diese lebendige, vom Geist kündende Musik kein Museumsstück, kein Petrefakt ist. Sie lebt und vermag Leben zu zeugen, wenn sie von betenden Menschen gesungen wird, auch wenn der kostbare Inhalt erst dem wirklich Gläubigen aufgehen kann.

Aber seine Formenkunst kann allein aus der Liturgie, aus ihrem Gebetsgehalt in ihrem eigentlichen Wert begriffen werden. Von hier aus hat mit Recht man das »Opus

1 Paul Hindemith. *Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen.* Zürich 1959, S. 134f.

Dei« als »das größte und inhaltsschwerste Kunstwerk« bezeichnet, »das es auf dieser Erde gibt, gegeben hat und niemals geben wird« (Theodor Bogler OSB).

Das gesprochene, erklingende Wort Gottes hat auch im Ton eine einzigartige Verleblichung erfahren. Wort und Ton sind zu einer Einheit geworden und zu einem künstlerischen Ganzen zusammengewachsen, das jenen Geist erkennen läßt, den der Herr seiner Kirche verheißen hat: »Derselbe wird mich verherrlichen« (Joh 16,14).

Daß der Gregorianische Choral in seiner langen Entstehungsgeschichte melodische Substanzen und Elemente aus der profanen Musik in sich aufgenommen hat, wie manche Untersuchungen ergeben, widerspricht dem Gesagten nicht, denn gerade in seiner Anpassung und durch seine liturgische Bindung erhält der melodische Duktus eine neue Existenz. Der Choral wird selbst Liturgie.

Wie man richtig sagt, Musik existiere nur, wenn sie erklingt, so muß man vom Gregorianischen Choral sagen, daß er nur dann in vollendeter Weise gesungen wird, wenn er in der betenden Kirche zur klanggewordenen Liturgie wird. Er ist eine Lebensäußerung der betenden Kirche. Er ist mehr Liturgie als Musik.

Wir haben es daher nicht einfach mit »alter Musik« zu tun. Seine künstlerische Darstellung und Verlebendigung ist deshalb auch nicht nur von geschichtlichen Faktoren abhängig. »Ausschlaggebend ist und bleibt das Selbstverständnis der Kirche, die sich in ihrer Liturgie darstellt und den Choral als ihr verfügbares Eigentum in sie einbaut« (Abt U. Bomm OSB). Erleuchtende Vorarbeit der Wissenschaft soll Beihilfe leisten zum lebendigen Verständnis, unterliegt aber der Autorisierung durch die lebendige Liturgie der Kirche.

Wer singend beten will, bedarf der Nähe Gottes. Wo könnte der Mensch Gott näher sein als in der Gemeinschaft mit dem *Corpus Christi mysticum*, im geisterfüllten Gesang der *ecclesia orans*. Daß in der uns heute außerhalb der Kirche bedrückenden »Musikrevolution« gerade junge Menschen sich von der einzigartigen Melodienkunst der Gregorianik so angezogen fühlen, sollte auch dem Seelsorger zu denken geben. Gerade diese den singenden Menschen fordernde Kunst, deren musischer Bildungswert unbestritten ist, vermag dem jungen Menschen Einsichten und Kriterien einer Urteilsfähigkeit zu vermitteln, die ihn vor Verbildung und erst recht vor Verwilderung in dem ihn umgebenden und fast verschlingenden Musiktrivialismus unserer Tage bewahren.

Es ist eine Frage der leib-seelischen Gesunderhaltung unserer Jugend. Was bieten wir ihr an gesunder musikalischer Nahrung? Diese Frage geht nicht nur den Musikpädagogen an; sie ist auch von eminent pastoraler Bedeutung. Wenn dem so ist, erhebt sich die Frage nach der kirchenmusikalischen Ausbildung unseres Priester- und Ordensnachwuchses, natürlich unter pastoralem Aspekt.

Die Gregorianik als meditative Kunst des gesungenen Gotteswortes und als Interpretin des liturgischen Mysteriums kann auch als Brücke zum religiösen Erleben in ihrem Wert nicht leicht überschätzt werden. Was erfährt der angehende Priester darüber in seiner Ausbildung?

Man hat in der Diskussion unserer Tage um die Liturgiereform und in Kommentaren zur Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils die erhalten gebliebene erstrangige Stellung des Gregorianischen Chorals mit der Treue der Kirche zur

eigenen Geschichte erklärt.² Dieses historische Argument allein reicht als Begründung nicht aus. Es geht wahrhaftig nicht darum, ein archaisches Museumsstück zu konservieren. Der erste Platz des Gregorianischen Chorals ist vielmehr begründet in seinem Wesen, in seiner musikalischen und geistigen Gestalt, in seiner liturgischen Bindung, in seinem Gebetscharakter und in seinem geistlichen Reichtum und damit »in seinem ihm eigentümlichen sakralen Charakter und seinem echten Sinn für das Religiöse« (Johannes Paul II.). Diesen kostbaren Inhalt zu erschließen und ihn zu interpretieren, das heißt: ihm ins Leben zu verhelfen, ist unsere bleibende pastorale Aufgabe.

Der Gregorianische Choral ist wie ein nie versiegender Jungbrunnen, der wie viele andere bleibende Kunstwerke nie anders als in der Richtung gesunder Fortschrittlichkeit wirken kann, wie die Musikgeschichte beweist. Es bedarf daher nicht eines reaktionären Gemütszustandes, um zu erkennen, welche Bedeutung die Gregorianik in Geschichte und Gegenwart für die große Klanggalerie unserer liturgischen Tonkunst im Reich der Polyphonie und des Orgelspiels, ja für die gesamte Musikkultur gehabt hat und noch hat.

Mit Blick auf das Thema dieser Tage sei noch gesagt, daß für eine gregorianisch gesungene liturgische Feier, ob Eucharistiefeier oder Stundengebet, die Frage nach dem architektonischen Ort leicht zu lösen ist, da es sich um einstimmiges responsoriales Singen von Zelebrans, Schola und Gemeinde handelt. Alle bilden eine Einheit; die Schola ist leicht in der Nähe des Altarraumes unterzubringen.

Nun ist der altkirchliche Kultgesang, der Gregorianische Choral, nicht die einzige Art kultischen Singens geblieben. Aus seiner kunstreichen Vokalität entwickelten sich zaghaft die asketisch wirkenden Organum-Klänge der schon weit zurückliegenden mehrstimmigen Versuche, die dann über die kühnen kontrapunktischen Experimente der Niederländer zur vollen Entfaltung der schon selbstherrlich werdenden Polyphonie gelangten, bis es in der altklassischen römischen Schule Palestrinas mit bewußter Bindung an die Liturgie – und nicht ohne Einfluß seitens der Reformen des Trienter Konzils – zu einer stilistischen Abklärung kam. Trotz der Herübernahme weltlichen Tonmaterials, mehr bei Orlando di Lasso, dem großen Motetten-Komponisten dieser Epoche, als bei Palestrina, dem päpstlichen Kapellmeister in Rom, der mehr gregorianische Themen bevorzugte – bleibt der Ernst des liturgischen Wortes für die Kompositionen bei beiden Meistern entscheidend. In allen Fällen wurde Vergeistigung angestrebt und das Material so verarbeitet, daß die profane Herkunft nicht erkennbar war.

Sie kann sich nur einer fachlichen Analyse erschließen. Das gilt besonders auch für Palestrina, wenn wir bei ihm auf Verwendung weltlicher Themen stoßen, wenn auch viel seltener, wie schon gesagt, als bei Lassus. Es widerspricht nicht der liturgischen Grundhaltung, sich auch um die Vergeistigung des Weltlichen zu bemühen, wie es die Reform der Kirche im 16. Jahrhundert allgemein anstrebte, um die durch Renaissance und Humanismus aufgerissene Kluft zwischen Welt und Kirche zu schließen.

Beide Komponisten suchten in einer echten und tiefen kirchlichen Haltung die Musik der Messe und nicht eine Musik zur Messe zu schaffen – vergleichbar der klanggewordenen Liturgie im *Cantus gregorianus*.

Lassus zieht die einmalige Erfindung oder die Verarbeitung weltlicher Themen vor,

2 Vgl. J. A. Jungmann. In: LThK-Konzilsbd. I. 97.

weil sie ihm die Steigerung der Wirkung auf den hörenden und miterlebenden Menschen durch dramatische Interpretation des Wortes musikalisch ermöglichen. Aber auch ohne gregorianische Themen bleibt die skalische Grundbewegung des Gregorianischen Choralen auch für die Polyphonie melodisches Grundgesetz. Es war künstlerisch-humanistischer Geist, der die Stilverwandtschaft zwischen dem *Cantus gregorianus* und dem vokal-polyphonen Stil schuf.

Im Stilausgleich der melodischen und polyphonen Formen zu liturgischer Gebundenheit durch Palestrina und seine Schule erhielt die *Musica sacra* dann ihre größte liturgische wie künstlerische Vollendung.

Die außerkirchliche Kulturentfaltung seit Renaissance und Humanismus sowie die Übernahme der Führung durch die weltliche Musik bedingte den Einbruch subjektiver Ausdruckskunst und Affektgestaltung in die kultische Musik und schuf auf außerkirchlicher künstlerischer Grundlage entwickelte Musik, die dem Geist der Liturgie sich entfremdete. So verlockend es wäre, das Bild der Entwicklung der Musik im Kult in seiner wechselvollen Farbigeit näherhin zu zeichnen, müssen wir uns hier mit einem summarischen Überblick begnügen.

In der Einleitung zum *Motu proprio* »*Inter pastoralis officii sollicitudines*« vom 22. November 1903 spricht der hl. Papst Pius X. über die Gefahren dieses seit dem 16. Jahrhundert sich vollziehenden Verweltlichungsprozesses: »Es ist Tatsache, daß auf diesem Gebiet der menschliche Wille dazu neigt, . . . vom rechten Wege abzuweichen. Die Gründe sind verschiedene: Nach der Trennung von geistlich und weltlich einmal das schwankende und veränderliche Wesen dieser Kunst selbst, besonders aber der unheilvolle Einfluß, den die weltliche Kunst und die Bühnenkunst auf die Kirchenkunst ausübte . . .«

Deshalb erhebt der Papst mit allem Nachdruck die Forderung der Kirche auf die unabdingbaren Eigenschaften der Musik im Kult: Heiligkeit, Güte der Form, Allgemeinheit beziehungsweise Universalität.

II

Also keineswegs Abwehr des echt Künstlerischen, weder der einfachen noch der reichen Schreibweise, weder des ehrwürdigen Alten noch des geklärten Neuen, kein Ausschluß des technischen Könnens oder der kompositorischen Meisterschaft, immer nur das eine Notwendige und Wichtige: Heiligkeit, Würde, liturgische Haltung und gemeinschaftbildenden und einheitstiftenden Geist.

Das alles aber bereichert und fördert die Kunst und erhebt sie in jene Sphäre des Geistigen und Religiösen, in welcher die Kunst sich reich entfalten kann und aus der auch der unschätzbare *Thesaurus Musicae* hervorgegangen ist, den das Konzil »mit höchster Sorge bewahrt und gepflegt« wissen will (Artikel 114). In diesem Schatz wird der von Bischof Johann Michael Sailer beschriebene Doppelbund der Religion mit der Kunst sichtbar. Die Kunst ist nicht nur eine Helferin der Religion nach außen, sondern auch nach innen, das heißt mit Blick auf die Musik, die nämliche Musik, die ein Spiegel der inneren religiösen Lebensvorgänge ist, die die innere Andacht oder Hingabe offenbart, die nämliche Musik erhält, stärkt und erhöht Andacht und Hingabe dort, wo sie im Hörer schon ist, so wie sie dieselbe weckt, wo sie noch nicht ist.

Sailer versteht Religion als lebendige Anlage im Menschen auf Gott hin, älter als

aller Irrtum und aller Götzendienst, die Religion, die »im menschengewordenen Christus mit aller Fülle jenes Lichtes sich offenbarte, das sich . . . bis zum Ende der Welt erhalten wird«.

Wer die Religion in ihrem Wesen erfassen will, wird sie nicht als einen toten Begriff, nicht als ein leeres Zeichen, nicht als ein seelenloses Wort, sondern . . . als ein inneres, lebendiges Sein, als »ein Leben« betrachten müssen.

Diese eine wahre und ewige Religion, als Geist und Leben, »hat aber auch einen unaustilgbaren Instinkt, sich zu offenbaren, sich anschaulich, hörbar, genießbar zu machen«, sich geradezu einen »Leib« zu gestalten, denn sie . . . ist eine Flamme aus der höheren ewigen Welt, die sich unmöglich verborgen halten kann. Sie muß das dafür empfängliche Gemüt des Menschen ergreifen und durchdringen. So hat die Religion die Anlage und »den Trieb in sich, Kirche zu werden, als Kirche in dieser Welt zu erscheinen und in der Welt zu leben«, die im Menschen vorhandene religiöse Anlage »mit dem Feuer ihres Geistes zu taufen«, um ihn zur Verherrlichung Gottes zu befähigen.

Was aber das innere Leben eines Menschen äußerlich mit Aug' und Ohr wahrnehmbar macht, das Unfaßbare und Unsagbare äußerlich darstellt, ist nach Sailer »Kunst« im allgemeinen Sinne; was aber das Leben der inneren Religion äußerlich werden läßt, ist »heilige Kunst« im weiten Sinne. Eine Religion, die diesen Bund mit den Künsten, der wesentlich und notwendig ist, aufgibt, ist mit sich selbst im Widerspruch, ja sie ist tot. Wie es der ewigen Liebe eigen ist, sich im ewigen Wort, im Logos auszusprechen und das ewige Wort durch die Schöpfung und Erlösung kundzutun: so ist es der Religion unmöglich, sich in sich zu verschließen; ihr ist der Offenbarungstrieb so wesentlich, wie Gott dem Vater das Aussprechen des ewigen Wortes, das Leib wird und unter uns wohnt.

Kein Wunder, wenn die Kunst sich des Köstlichsten bedient, was die Erde in ihrem Schoße erzeugt – der Edelsteine, des Goldes und des Silbers – und der Menschen Geist zu hohem Schöpfertum inspiriert, um den »Denkbildern ihres Strebens« auf Gott hin Ausdruck zu verleihen.

Schon damals mußte sich Sailer mit dem Hinweis auf die Armut Christi auseinandersetzen; »Humanität«, so sagte man damals, ist unser höchstes Gut; was von der sich äußerlich zeigenden Religion nicht das Humane unmittelbar fördert, »taugt nichts«.

Sailer weist darauf hin, daß diese Sprache nicht neu ist. Wer denkt nicht an das Salböl der Sünderin im Evangelium? »Wozu der köstliche Salbenduft? Das schmälert die Nächstenliebe, das ist Verschwendung; das Geld, das auf Salbenkauf verwendet ward, hätte lieber den Armen gegeben werden sollen.«

Auch heute geht dieser Irrtum wieder um; nur noch bedenklicher, wenn man für die erneuerte Liturgie »den Geist der Armut und Anspruchslosigkeit« zur Überwindung eines bisherigen »Triumphalismus« in Symbol und Musik fordert. Martin Deutinger hat schon die Erkenntnis vor einem Jahrhundert ausgesprochen, daß der Inhalt der Kunst um so ärmer ist, je ärmer der Kult ist, unter dessen Einfluß die Kunstübung steht, und daß die Kunst allzeit ein untrüglicher Spiegel des Lebens ist. Sobald die religiöse Begeisterung von der Menschheit weicht, verarmen die Geister, die Formen werden inhaltlos und nur irdisch, das belebende Wort wird zur geistlosen Phrase. Das Verhältnis von Religion und Kunst ist so eng, daß der innere Reichtum der Kunst vom religiösen Kulte abhängig ist.

Wie verhängnisvoll jedoch muß sich stets die Auffassung auswirken, die den wahren Geist der Armut mit der Armseligkeit der göttlichen Liturgie und die liturgischen Kunstformen mit einem »Triumphalismus« zu identifizieren versucht.

Eine lebendige Religion ist ohne Kunst nicht zu denken, denn im Begriffe Religion liegt beschlossen, daß sie den ganzen Menschen in all seinen Fähigkeiten erfasse, mithin auch dem Drange zur Kunst höchste Aufgaben und Kräfte schenke. Der bekannte deutsche Priester Musiker Johannes Hatzfeld sagt hierzu treffend: Es gibt eine Frömmigkeit, die sich's genügen läßt, zwischen den sauber gestutzten Taxusheken des ordnungsfrohen Verstandes gar ernsthaft zu wandeln; es gibt aber auch eine Frömmigkeit, die, der weißglühenden Lava vergleichbar, aus übervollem Herzen emporschäumt. Diese letztere ist die Frömmigkeit der Heiligen und – der Künstler. Wenn diese nicht ausbrennen soll, bedarf sie großer Gedanken, ja der Geheimnisse. Oder – so fragt er – hat etwa der Rationalismus, der sich rühmt, alles so »vernünftig«, »klar und durchsichtig«, »einfacher« und »verständlicher« zu machen, einmal eine große Kunst im Lauf seines Auftretens in der Geschichte geboren?

Der Bund der Religion mit der Kunst ist nicht erst entstanden, er war immer und wird immer sein.

So kommt Sailer zu folgender Schlußfolgerung: »Die Menschen können die Religion nicht von der Erde tilgen, weil sie ewig ist, und die heilige Kunst nicht von der Religion trennen, weil die Concordia der Religion mit der Kunst notwendig ist« . . . Und . . . in diesem lebendigen Bund von Religion und Kunst sind bereits »die Samenkörner aller wahren Liturgie« enthalten. Gerade das liturgische Beten drängt zur Kunst. Gerade der Gebetscharakter der Liturgie drängt zur Kunst. Im Gebete erhebt sich der Mensch über das Irdische zu Gott, seine Seele versenkt sich in die Erkenntnis und Liebe der unendlichen Schönheit, und wenn *Worte* auch nur annähernd wiedergeben wollen, was Geist und Gemüt da bewegt, so muß die Gebetsprache einen wenn auch noch so schwachen Widerschein des ewigen Schönheitslichtes an sich tragen. Wenn ferner im Namen der Kirche nur Objektives, allen Christen gemeinsames Sinnen und Verlangen in seelenvoller, gehobener, großzügiger Form ausgesprochen werden soll, so daß jeder einzelne sein eigenes Erleben in den Worten der Liturgie wiederfindet, so darf hier nur der Dichter (und in der musikalischen Aussage nur der Künstler), der Herzenskünstler, das Wort ergreifen. Das liturgische Gebet wird daher naturgemäß zur Poesie. Darum ist das Psalmenbuch zur liturgischen Gebetsschule für die Kirche geworden, wie die Theologie der Psalmen auch die Grundlage des liturgischen Singens und seiner Vergeistigung ist.

Dauids Lieder mit ihrem Empfindungsreichtum nehmen in der Liturgie der Kirche den breitesten Raum ein.

Auch das liturgische Werk der Tonkunst ist von hier inspiriert und zu seiner überwältigenden Größe entwickelt worden. Im Glauben an die Verklärung des Menschen und der Welt ist die christliche Kultmusik des Abend- und des Morgenlandes gewachsen, die kostbare Melodienkunst des Gregorianischen Chorals, die reiche polyphone Vokalkunst der verschiedenen Stilepochen bis zur Gegenwart, der kirchliche Volksgesang, nicht zuletzt die Kunst des liturgischen Orgelbaus und des liturgischen Orgelspiels.

Dieser Schatz alter und neuer Kirchenmusik ist gesungener österlicher Glaube, der uns Menschen »die zukünftige Stätte« verheißt, aus der Liturgie und für die Liturgie

geschaffen, dessen Herzstück die *Missa Romana* ist. Bei aller Sorge um die unterschiedlichen Bedürfnisse einzelner Kulturen und Sprachgebiete in der weiten katholischen Welt haben wir eine gewachsene liturgische Tonkunst sowohl in Europa als auch in den kulturell verwandten Ländern zu verteidigen und zu erhalten.

III

An dieser Stelle sei auf einige *Irrtümer* hingewiesen, die oft gegen die an die lateinische Sprache gebundene Kirchenmusik in der Liturgie ins Feld geführt werden.

Man vergleicht die Werke der lateinischen *Musica sacra* mit Museumsstücken und alle, welche ihr beruflich und liturgisch dienen, mit Museumswächtern. Ohne auf ihren theologischen und religiösen Sinn achtzugeben, billigen diese Stimmen solcher Musik vielleicht noch eine kulturelle, keinesfalls aber eine liturgisch-seelsorgliche Bedeutung heutzutage mehr zu. Was ist darauf zu antworten?

Zwischen den Werken der bildenden Kunst, die in Museen aufgestellt und gehegt werden, und den Werken der Tonkunst gibt es mehrere Unterschiede. In unserer Betrachtung geht es nur um einen, allerdings wesentlichen Unterschied: Das Werk der bildenden Kunst ist als fertiges Kunstwerk im Museum gut aufgehoben und dort dem Besucher zur Betrachtung zugänglich. Das Werk der Tonkunst hingegen bedarf zu seiner klanglichen Existenz lebendiger Menschen, künstlerisch geschulter Interpreten, die aus dem Impuls des Augenblicks das Werk im eigentlichen Sinne nachzuschaffen imstande sind. Dabei wäre eine rein äußerliche, bloß technisch einwandfreie Aufführung der Liturgie unwürdig. Liturgische Musik setzt den betenden Sänger und singenden Beter voraus. Im liturgisch-musikalischen Dienst wird daher die aus dem Glauben und Geist der Liturgie gewachsene *Musica sacra* zu einer überzeitlichen Sprache, die um so lebendiger spricht, betet, deutet und verkündet, je mehr ihre Interpreten sie nicht nur auf ihren Lippen, sondern auch in ihren Herzen tragen, kurz: je mehr sie sie im eigentlichen Sinne des Wortes nachzuschaffen und zu einer lebendigen Sprache zu machen geeignet sind.

Diese überzeitliche Sprache der *Musica sacra*, die sich auch an die irrationalen Schichten im Menschen richtet und in einer Zeit volkssprachlicher Liturgieentwicklung über alles Trennende hinweg den Menschen aller Zungen im liturgischen Gottesdienst Heimat und Geborgenheit sichert, darf in einer gesunden Liturgiereform nicht ihre Stimme verlieren. Wir wissen doch, wie heute außerhalb der Kirche das Interesse an liturgischer Musik außergewöhnlich hoch ist – wie es Konzertprogramme und Schallplattenproduktionen beweisen –, so daß ein einseitig geforderter Gemeindegang, der dazu oft textlich und musikalisch leider unbefriedigend ist, zu einem Absinken des liturgischen Niveaus führen müßte, vom Verlust theologisch-musikalischer Substanz ganz abgesehen.

Ein weiterer Irrtum, der die Eigenart der liturgischen Kunstmusik als Sprache *sui generis* ignoriert, besteht darin, unmittelbare Textverständlichkeit in der Gregorianik oder kirchlichen Polyphonie zu fordern. Das Textverständnis muß vorausgesetzt werden. Deshalb gehört der Meßtext in die Hand des Gläubigen, denn es wäre auf die Zukunft hin verhängnisvoll, nur vom unmittelbaren Hören und Verstehen eine innerliche Teilnahme an der Liturgie und eine besinnliche Mitfeier abhängig machen zu wollen. Der hl. Thomas von Aquin forderte für ein die Frömmigkeit förderndes

Anhören liturgischer Musik nicht einmal die Kenntnis der Worte; er sagt in seiner *Summa theologica* (II-II, q. 91, art. 2) so »... wenn auch manche nicht verstehen, was gesungen wird, so verstehen sie dennoch, warum gesungen wird, nämlich zum Lobe Gottes, und dies genügt zur Erweckung der Andacht«. Wir leben aber nicht mehr in einer Zeit, in der die meisten Kirchenbesucher des Lesens unkundig sind wie in den Tagen des hl. Thomas; der moderne Mensch erwartet vielmehr, daß ihm der Text beim Anhören wortgebundener Musik in die Hand gegeben wird. Das ist im Konzertraum längst selbstverständlich. Um wieviel mehr sollte uns daran in der feierlichen Liturgie gelegen sein, damit das musikalische Kunstwerk nicht zur bloß ästhetischen Geräuschkulisse degradiert wird, sondern in seiner religiösen Aussagekraft zu seiner liturgischen und pastoralen Sinnerfüllung gelangen kann.

Im religiösen und liturgischen Musikhören und Musikerleben wird, vielleicht erst anhand des Textes und des mit dem Text beziehungsweise mit der liturgischen Actio verbundenen musikalischen Ausdrucks eine Meditation möglich, das heißt, eine höhere Form des Betens, die sich bis zur Ergriffenheit des Herzens, der *compunctio cordis*, erheben kann, die der hl. Augustinus gerade als eine Wirkung der kultischen Musik an sich erfahren hat. Angesichts dieser Möglichkeit allein kann der Gesang des Chores gar nicht hochwertig genug sein. Er ist von eminent pastoraler Bedeutung, wenn es um die Verinnerlichung unserer Liturgie geht. Eine liturgisch-künstlerische *Musica sacra* dient mehr einer innerlich, lebendigen Mitfeier der Liturgie, die durch ein fortgesetztes Sprechen vom Ambo oder Altar her nicht zu ersetzen ist.

IV

Unsere Zeit ist aber auch berufen, in ihrer Sprache in das Neue Lied der Erlösung einzustimmen. Aber auch unsere Zeit bleibt an das Wort des Herrn gebunden: »Gott ist Geist, und die ihn anbeten, müssen ihn in Geist und Wahrheit anbeten« (Joh 4,24). Eine neue Musik der »Anbetung« kann aber – musikalisch und menschlich gesehen – nur auf einem Boden des Glaubens gedeihen, auf dem nicht Schlagerstars, sondern begnadete Künstler wachsen, wo Musik und Qualität einander bedingen; auf einem Boden, der, schon die Entwicklung des Kindes bestimmend, nicht zügellosen Rhythmus und Ekstase oder oberflächlichen Dilettantismus im Showgeschäft hervorbringt, sondern Ehrfurcht, Takt und Rücksicht sowie die Fähigkeit, etwas zu können, ein Kunstwerk miteinander zu gestalten, das dann erst gotteswürdig werden kann. Wir haben in der kirchenmusikalischen Ausbildung die Pflicht, auf zwei wichtige Eigenschaften des Kirchenmusikers, vor allem des liturgischen Tonschöpfers, hinzuweisen, auf seine kirchliche und liturgische Gesinnung wie auch auf eine gediegene fachliche Ausbildung. Im Gebet des Priesters über den Diakon vor der Verkündigung der Frohen Botschaft stehen die beiden wichtigen Worte »digne et competenter«; würdig und kompetent, fachlich zuständig möge er das Evangelium verkünden.

Dieses Gebet sollte allen Einladungen der Kirche zu liturgischen Kompositionen vorausgeschickt werden. Und nur unsere besten Komponisten sollten sich an neue liturgische Kompositionen wagen, nur solche, die neben einem lebendigen Kontakt mit dem Musikleben unserer Zeit auch in der großen Tradition der *Musica sacra* beheimatet sind. Sie müssen eine Berufung zum prophetischen Dienst des schöpferischen Kirchenmusikers in sich tragen. Der hl. Benedikt nennt den Psalmensänger

nicht ohne Grund einen Propheten. Er erfüllt sein prophetisches Amt in der künstlerischen Form seines Betens und Singens. Er artikuliert, deutet und verkündet, was Gott ihm eingibt. Auch der liturgische Komponist betet, deutet und verkündet den heiligen Text und interpretiert die liturgische Actio. Gerade der Musik eignet eine besondere Befähigung zu diesem prophetischen Dienst in der feierlichen Liturgie.

Selbstverständlich – und das sei ausdrücklich gesagt – bleibt auch die bloß gesprochene Liturgie groß und heilig in ihrem Wesen, aber selbst der unmusikalische Mensch wird es empfinden, daß es etwas anderes ist, ob ein Alleluja, ein Gloria oder Credo gesungen oder gesprochen wird. Jedoch nur der wahrhaft ergriffene und wirkliche Künstler vermag schöpferisch in recht überzeugender Weise zu singen, wie es der hl. Franz in seinem Sonnengesang tut. Den Inhalt dieses Sonnengesanges »wußte« der Heilige längst, aber er mußte zuerst das »Numine afflatur« an sich erfahren, daß er ihn in einer solchen Form aussagte, die wiederum die Macht hat, dieses unsagbare Ergriffensein auch auf den Hörer überströmen zu lassen.

Es ist das Verdienst Martin Deutingers, auf das »Numine afflatur« in seiner Bedeutung für die Kunst hingewiesen und damit ihre religiöse Bestimmung herausgestellt zu haben.

Den göttlichen, zündenden Funken besitzt eine bloß »gemachte« oder eine bloß epigonale Musik nicht, selbst wenn sie sich im musikalischen Material auf die Gregorianik beziehe und selbst wenn sie von allerhöchster Stelle in Auftrag gegeben wäre.

So sehr wir uns um neue volkssprachliche Gesänge für das Volk, und zwar der Liturgie angemessen, bemühen müssen und wollen, ebenso sehr muß betont werden, daß der künstlerische Chorgesang durch Volksgesang nicht ersetzt werden kann. Wir wissen, daß im Kult des Tempels und auch in den ostkirchlichen Liturgien der Chor einen bevorzugten Platz hat. Bei uns herrscht dagegen in Verkennung der prophetischen Aufgabe des liturgischen Chores weithin die Auffassung, als ob der Chorgesang bloßer Ersatz für die eigentlich vom Volk zu singenden Teile anzusehen sei. Dies ist aber weder biblisch noch historisch zu rechtfertigen. Es ist ein Irrtum, den liturgischen Chor als Hindernis des Gemeindegesanges zu bezeichnen und in ihm lediglich ein Instrument des Ästhetizismus zu erblicken. Gründlicher läßt sich die Aufgabe des Chores theologisch und liturgisch nicht verfälschen, und oberflächlicher läßt sich weder die Gregorianik noch die polyphone Vokalkunst mißdeuten.

V

Die kultische Musik findet ihre theologische Grundlegung im Wesen der göttlichen Liturgie selbst. Und hiermit kommen wir schließlich zur wichtigsten Überlegung. Das II. Vaticanum sagt in seiner Liturgiekonstitution, daß »der mit dem Wort verbundene heilige Gesang einen notwendigen und integrierenden Bestandteil der feierlichen Liturgie ausmacht« (Artikel 112).

Aus dem Glaubensschatz der betenden Kirche hat das II. Vaticanum in seiner Liturgiekonstitution wichtige Aussagen über das Wesen der Liturgie festgehalten. So heißt es in Artikel 5: »Die Fülle des göttlichen Kultes« ist uns im Erlösungswerk Christi geschenkt, insbesondere im Pascha-Mysterium, »denn aus der Seite des am Kreuz

entschlafenen Christus ist das wunderbare Sakrament der ganzen Kirche hervorgegangen« (5,2).

»Seither hat die Kirche niemals aufgehört, sich zur Feier des Pascha-Mysteriums zu versammeln, . . . die Eucharistie zu feiern, in der Sieg und Triumph seines Todes dargestellt werden, und zugleich Gott für die unsagbar große Gabe dankzusagen (2 Kor 9,15) in Christus Jesus zum Lobe seiner Herrlichkeit (Eph 1,12). Aber all das geschieht in der Kraft des Hl. Geistes« (Art. 6).

In diesem Werk Christi *inter nos* ist er immerdar gegenwärtig, ob die Kirche betet oder psalliert. Im Werk des gegenwärtigen Christus wird »Gott vollkommen verherrlicht und die Menschheit geheiligt« (Art. 7).

Die Liturgie ist »Werk Christi, des Priesters, und seines Leibes, der Kirche, und deshalb in vorzüglichem Sinn heilige Handlung« (*actio sacra praecellenter* . . . Art. 7). Um des gegenwärtigen und die Liturgie vollziehenden Herrn willen wächst allem menschlichen Dienst in der Liturgie eine besondere Würde zu, vor allem dem priesterlichen Dienst am Altare, der aber nicht zu lösen ist vom Dienste des Gesanges, mit dem und durch den die irdische Liturgie sich mit der himmlischen Liturgie vereint. Das II. Vaticanum sagt: »In der irdischen Liturgie singen wir dem Herrn mit der ganzen Schar des himmlischen Heeres den Lobgesang der Herrlichkeit« (Art. 8).

Diese Einswerdung von himmlischer und irdischer Liturgie ist aber auch nur möglich, weil im Gottmenschen Jesus Christus Himmel und Erde einen neuen Bund geschlossen haben, und weil die durch die Erbsünde zerstörte Harmonie in Ihm wiederhergestellt worden ist. Die ganze Realität dieses Chorus aus singenden Geistern und uns armen Erdenpilgern erleben wir in unserer wahrhaft göttlichen Liturgie, wenn wir beten dürfen:

Durch ihn, mit ihm und in ihm wird dir, allmächtiger Vater, in der Einheit des Heiligen Geistes alle Ehre und Verherrlichung von Ewigkeit zu Ewigkeit. . .

oder wenn wir direkt einstimmen dürfen in den Gesang der Engel im Gloria und Sanctus der Himmel und Erde umspannenden Liturgie, trotz aller irdischen Trübsal und menschlichen Armseligkeit, die uns umgeben oder gar belasten mag.

Wenn auch ein wesentlicher Rangunterschied zwischen himmlischer und irdischer Liturgie besteht, der in der Liturgie selbst erscheinende Herr repräsentiert die himmlische Liturgie, und er ist es, der die Verbindung zu unserer Armut herstellt. Denn nur »durch ihn loben die Engel« (*Praefatio*) die Majestät Gottes des Vaters, wie wir hienieden durch ihn zu lebendigen Instrumenten der himmlischen Liturgie werden.

Als Singende bilden die reinen Geister durch Ihn mit uns diese Himmel und Erde umfassende Gemeinschaft. Von hier aus ergibt sich, daß der singende reine Geist Ursprung, Vorbild und endzeitliches Ziel unseres liturgisch-musikalischen Dienstes ist und sein muß. In ihm gründen Würde und Rang der *Musica sacra*, unabhängig von allen geschichtlichen Veränderungen. Mehr als alle übrigen der Liturgie dienenden Künste steht die liturgische Tonkunst in einer direkten Beziehung zur himmlischen Liturgie. So ist sie wirklich eine heilige Musik, *Musica sacra*, deren Wesen allein vom Erlösten und geheiligten Menschen begriffen und gestaltet werden kann. Nur eine heilige Musik ist Gottes würdig.

Deshalb hat die Kirche seit ihren Anfängen immer um die Wahrung der Heiligkeit

ihrer Musik ringen müssen. Letztlich ging es immer um das rechte Glaubensverständnis der liturgischen Mysterien, ihres Inhalts und ihres Anspruchs.

Der heilige Pius X., der große Erneuerer der Liturgie und ihrer Musik, verlangt in seinem Motu proprio von 1903 von der liturgischen Musik, daß sie heilig sei: »Daher muß alles Profane nicht nur von ihr selbst, sondern auch von der Art ihrer Aufführung ferngehalten werden.« Und zur Art der Aufführung gehört auch der Ort. Und in der Liturgiekonstitution des II. Vatikanischen Konzils ist zu lesen: »So wird denn die Kirchenmusik um so heiliger sein, je enger sie mit der heiligen Handlung verbunden ist.« Je lebendiger also die *Musica sacra* in der künstlerischen Aussage ihrer Verkündigung und Anbetung und durch die sie schaffenden und nachschaffenden Musiker und Sänger mit dem heiligen Geschehen, der *actio sacra praeexcellenter*, innerlich verbunden ist, um so heiliger ist sie, um so mehr realisiert sie die Herrenbitte: Geheiligt werde dein Name! Und von hier aus ist auch die Frage nach der Möglichkeit des Kommunionempfangs der Musiker und des Chores als Teil der versammelten Gemeinde zu stellen, und dies ist auch eine Frage nach dem Ort.

Mit der Frage nach der Heiligkeit liturgischer Musik hängt auch die Forderung des Konzils nach Formen wahrer Kunst auf das engste zusammen. Die Realität des Christumysteriums in der Liturgie ruft geradezu nach der verklärenden Macht der Kunst, ja sie, die Liturgie selbst, ist mit Recht die eigentliche Geburtsstätte der Kunst genannt worden. Die höchste künstlerische Leistung geschah immer im Bezirk des Kultischen, denn die Liturgie der Kirche hat den Auftrag, die im Kosmos verborgene *Doxa Theou* aufzudecken und zum Klingen zu bringen, zu vergeistigen in die Gebärde des Lobgesangs hinein und den Kosmos damit zu erlösen. Und so geschieht auch die Humanisierung der Welt (Kardinal Ratzinger).

Von hier aus ergibt sich die logische Konsequenz, im Bewußtsein der Kirche von heute und insbesondere im Bewußtsein der heranwachsenden Priestergeneration (im Welt- und Ordensklerus) die Überzeugung wieder lebendig zu machen, daß die *Musica sacra* nicht ein Ornament, nicht eine Zutat, nicht eine im Grunde entbehrliche Randverzierung des christlichen Kultes und ganz allgemein der christlichen Frömmigkeit ist, sondern, wie das Konzil sagt, »pars integralis«, wesentlicher Bestandteil, wesensgemäße, hohe festliche Form christlichen Betens. Der Heilige Geist selbst wird in der Sprache der Kirche genannt »Jubilus Patris et Filii«. Eine Liturgie, die auf das pneumatische Lied, auf den »Jubilus« des hochgestimmten Herzens, auf »das Singen und Spielen im Herrn« verzichten wollte, wäre nicht nur eine Verkümmernng, sondern geradezu eine Verleugnung ihres eigenen Wesens. Es geht also hier nicht, wie schon gesagt, um irgendwelche bloße Kategorien der Ästhetik, sondern um echte Kategorien der Theologie. Es geht darum, der *Musica sacra* den ihr gebührenden theologischen Rang wiederzugeben, den sie aus mancherlei Gründen weithin verloren hat.

Die Kunst, die die Kirche in ihrem und für ihren göttlichen Kult hervorgebracht hat, ist »neben den Heiligen«, die in ihr gewachsen sind, die einzige wirkliche »Apologie«, wie Kardinal Ratzinger sagt, die sie für ihre Geschichte vorzubringen hat. Die Herrlichkeit, die durch sie entstand, verbürgt den Herrn, von dem der hl. Ambrosius bekennt: *Christus in ecclesia cantat*. Das im *Opus Dei* gesungene Wort wird zum Symbol und zur Erscheinung des göttlichen Logos, dessen Mysterium der Inkarnation sich fortsetzt. *Christus in ecclesia cantat*.

Entscheidend für alle unsere Fragen in diesem Zusammenhang ist unsere Stellungnahme zu der theologischen Frage: Findet in der Liturgie eine *actio sacra* (heilige Handlung) im strikten Sinne statt, in deren Vollzug Gott selber in Jesus Christus wirklich präsent wird – oder handelt es sich um eine Veranstaltung, in der letztlich nichts Reales, das über das Menschliche prinzipiell hinausginge, passiert? Wenn diese Frage beantwortet ist, bedarf es keiner weiteren Worte mehr. Mit dem Wunsch des großen Märtyrerbischofs Ignatius von Antiochien in seinem Brief an die Epheser (4,2) seien diese Überlegungen beschlossen:

»Bildet einen Chor, damit ihr in Eintracht zusammenklingt, Gottes Melodie in Einigkeit aufnehmt und einstimmig durch Jesus Christus dem Vater singt, auf daß er euch höre und aus euren guten Werken euch erkenne als Glieder seines Sohnes!«

Mögen wir alle durch unser Bemühen um den rechten architektonischen Ort an heiliger Stätte, zu einer *Musica sacra*, die ihren Namen verdient und des Kultes würdig ist, beitragen!

Die konziliare Aktivität des Erzbischofs Montini von Mailand im Spiegel der deutschen Presse¹

Von Walter Brandmüller

Je nachdem ein Spiegel plan, konvex oder konkav, sauber oder beschlagen ist, ist auch das in ihm sichtbare Bild eines Gegenstands oder eines Gesichts natürlich oder verzerrt, undeutlich oder klar.

Noch viel mehr gilt dies von jeder historischen oder aktuellen Berichterstattung, ist doch in ihrem Fall das »optische« Medium nicht ein nach physikalischen Gesetzen zu berechnendes Glas oder Kristall, sondern der letztenendes unergründliche Geist des

1 Neben den großen Zeitungen dienen vor allem die Organe der einschlägigen Presseagenturen als Quellen für diese Untersuchung. Die »KNA« (= Katholische Nachrichtenagentur) brachte einen »Konzilsdienst« heraus, der in 2000-5000 verkauften Exemplaren verbreitet war (Mitteilung der Geschäftsleitung von KNA vom 17. August 1983). Die »Herderkorrespondenz« hatte 1962/63 eine Druckauflage von ca. 14 000 Exemplaren (Mitteilung der Redaktion vom 3. August 1983) und der »Materialdienst« des Konfessionskundlichen Instituts hatte im gleichen Zeitraum eine von 6940 auf 7355 Exemplare anwachsende Auflage (Mitteilung vom 21. Juli 1983). Für diese Auskünfte sei hier verbindlichst gedankt. Der »Rheinische Merkur«, »Christ und Welt«, »Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt« erwiesen sich als unergiebig.

Zum Konzilsverlauf selbst vgl. G. Caprile, Die Chronik des Konzils. In: Das Zweite Vatikanische Konzil. III. Freiburg i. B. 1968. S. 624-664. Die maßgebende wissenschaftliche Darstellung: H. Jedin. In: Handbuch der Kirchengeschichte. hrsg. v. H. Jedin. VII. Freiburg i. B. 1979. S. 97-151 (mit gut ausgewählter Bibliographie). Für die weithin herrschende Öffentliche Meinung mögen die sehr subjektiv gefärbten, unmittelbar aus dem engagierten Erleben des Konzils geschriebenen Darstellungen von G. Vallquist, Das Zweite Vatikanische Konzil. Nürnberg 1966, und X. Rynne (Pseudonym), Die zweite Reformation – Die erste Sitzungsperiode des Zweiten Vatikanischen Konzils – Entstehung und Verlauf. Köln/Berlin 1964 (engl. Originalausgabe: Letters from Vatican city, 1963) genannt sein.