

auch für die Jugendarbeit und manches andere. Hier wird die bischöfliche Struktur der Kirche unterlaufen. Gemeinden sind dem Bischof zugeordnet; die nationale Ebene ist keine ekklesiologische Größe. Koordination und Austausch sind natürlich sinnvoll, nicht aber rechtlich und satzungsmäßig zementierte und personell aufgeblähte Organisation. Ich habe den Eindruck, daß wir da auch dem Gesetz des Geldes erlegen sind: Zuschüsse setzen Strukturen voraus. Aber wenn man dem Geld zuliebe Strukturen schafft, herrscht am Ende der Mammon und nicht der Geist.

Frage: Wenn man festhält an der Forderung der Umkehr, sie sowohl auf den einzelnen Gläubigen wie die Kirche insgesamt bezieht, und zwar so, daß die Umkehr der Welt deutlich wird, die Zeichenhaftigkeit der Kirche unmißverständlich ist, andererseits das paulinische Postulat gültig bleibt, nämlich allen alles zu werden (also keine elitäre Gegenwelt, keine Gegengesellschaft, Sekte), was ja als Anpassung begriffen werden kann, vielleicht sogar Anpassung sein muß, kann beides im Leben der Kirche und in der Existenz des einzelnen aufgehen, oder haften dieser Doppelforderung nicht doch gewisse aporetische Züge an?

Kardinal Ratzinger: Sicher gibt es hier aporetische Züge. Aber man darf doch nicht vergessen, daß die paulinische Anpassungsforderung von ihrem Ziel her zu definieren ist und durch die Gestalt des Apostels selbst recht deutlich ausgelegt wird. Paulus ist weitherzig, wo es um kulturelle und soziologische Stile geht. Aber er ist von einer unerbittlichen Entschiedenheit, wo der Kern der Botschaft ins Spiel kommt: Der Galaterbrief zeigt das am deutlichsten, aber auch in allen anderen Briefen ist das ganz offenkundig. Für die rechte Balance zwischen dem evangeliumsgemäßen Eingehen auf den Menschen und der entschiedenen Treue zum Herrn kann man keine theoretische Formel aufstellen. Sie wird sich um so mehr von selber finden, je tiefer ein Mensch im Ja seines Glaubens an Christus gegründet ist. Christus »angezogen hat«, wie Paulus es ausdrückt. Dann steht er in einer inneren Urteilsgemeinschaft mit Christus. Glaube ist persönlich geworden, nicht mehr eine Anzahl von Aussagen, die man versuchen muß, im täglichen Leben richtig unterzubringen. Der Glaube selbst gibt von innen her den Weg und zeigt dem Glaubenden, was er nicht aufgeben darf, ohne sich *und* den anderen zu verraten: zugleich führt er ihn auf den anderen zu, gibt ihm die Liebe zum anderen, die die Wege des Verstehens auf tut. Die Aporie löst sich in der Einheit mit dem, der der Weg ist.

Die geistliche Musik und die Kirche

Von Josef Friedrich Doppelbauer

Mit geistlicher Musik ist die nicht-liturgische religiöse Musik gemeint. Unter liturgischer Musik im engeren Sinne verstehe ich die Musik zur Eucharistiefeyer und zur Vesper. Die nicht-liturgische Musik hat mehrere Wurzeln:

a) Musik, die für die Liturgie geschaffen wurde, aber in ihr keinen Platz mehr hat, weil die Liturgie sich verändert hat;

- b) Musik, die für die Liturgie erdacht wurde, in ihrer Eigengesetzlichkeit aber den liturgischen Rahmen überschreitet;
- c) Musik, die von vornherein als freie religiöse Aussage gedacht ist.

Ein Beispiel für die Möglichkeit a) sind die Passionskompositionen Bachs. Zwischen ihren beiden Teilen fand die Predigt des Karfreitagsgottesdienstes statt. Da es heute einen Gottesdienst in dieser enormen Länge nicht mehr gibt, haben diese großartigen Werke ihren liturgischen Ort verloren. Der Wieder-Erwecker der Matthäuspassion von Bach, Felix Mendelssohn Bartholdy, hat das lebhaft bedauert und nur gezwungenermaßen die Passion im Konzertsaal aufgeführt. Der Fall b) tritt bei Beethovens *Missa solennis* ein. Sie war für den Gottesdienst gedacht, aber es wurde so ein persönliches Werk daraus, daß es für die Liturgie problematisch wurde, was schon den Zeitgenossen Beethovens auffiel. Die Länge des Werkes ist aber das geringste Problem. Beethoven versah manche Stellen des liturgischen Textes mit einer zusätzlichen poetischen Idee wie zum Beispiel das »dona nobis pacem«; er gab dazu das Motto »Bitte um inneren und äußeren Frieden«. Die persönliche Religiosität Beethovens, die zwischen Katholizismus und aufgeklärtem Deismus stand, war sicher eine der Problemursachen. Unter c) fällt jede freie geistliche Musik ohne Liturgie, die aber den inneren Dialog mit dem Zuhörer sucht: das Lied, die Kantate, das Oratorium und religiös orientierte Instrumentalmusik, vor allem viele Orgelwerke. Die Grenzen zur Liturgie hin sind aber fließend, da diese selbst in einem steten Entwicklungsprozeß steht; die Liturgiegeschichte erweist das »sine ira et studio«. Es gilt einerseits der Versteinerung auszuweichen, andererseits dem Substanzverlust durch übertriebenen Reformeifer.

Das Oratorium

Seine Entstehungsgeschichte ist sehr lehrreich. *Oratorio* bedeutet Betsaal. Oratorien sind Räume, die in der Frühgeschichte des Christentums schon eine Rolle spielten. Sie dienten der Belehrung und Erbauung, waren aber keine ausgesprochenen Kulträume. Die mit den darin stattfindenden geistlichen Übungen verbundene Musik war anfangs bescheiden. Das änderte sich, als man sich der pastoralen und spirituellen Bedeutung dieser Zusammenkünfte bewußter wurde. 1517 wurde in Rom die Vereinigung »Oratorio del Divino Amore« gegründet. Sie diente der Vertiefung des christlichen Lebens. Diese Bestrebungen wurden von dem später heiliggesprochenen Florentiner Filippo Neri künstlerisch und musikalisch vertieft. »Tutti tramezzato con la musica« (Alles vermischt mit Musik) war die Devise. Die ersten musikalischen Bestandteile des noch nicht so benannten, aber sich entwickelnden Oratoriums waren die *Laudes* (volkstümliche Chorkompositionen in der Landessprache) und in Musik gesetzte lateinische Dialoge. Um 1600 kam noch die szenische Darstellung biblischer Begebenheiten dazu. Man wollte anschaulich und mit künstlerischen Mitteln gegenreformatorisch wirken. Höchste kirchliche Stellen erkannten, wie wichtig das war; denn die Reformation manifestierte sich kulturell vor allem in bedeutenden musikalischen Kunstwerken mit großer Breitenwirkung. Bemerkenswert ist, daß das aus gegenreformatorischen Überlegungen entstandene Oratorium später die wichtigste Kunstgattung des Protestantismus wurde; ein Beweis für die Richtigkeit der Grundkonzeption. Die wechselnden Akzentsetzungen in der späteren Geschichte des Oratoriums sind

sekundärer Natur. Von den »Oratorianern« (im ursprünglichen Sinn) gingen bedeutende geistige und künstlerische Impulse aus. Infolge der im Grunde affektiven Grundhaltung dieser Veranstaltungen fand auch die damalige Moderne leichteren Zugang zu ihnen als in die Liturgie selbst. Die Grundimpulse der Oratorianer sind aktuell, nach wie vor. Das heutige geistliche Konzert ist eine der modernen Ausprägungen dieser alten Ideen.

Das Verhältnis von Kirche und Musik

Bevor wir unsere Betrachtung fortsetzen, ist ein grundsätzlicher Rückblick auf das Verhältnis von Kirche und Musik in der Geschichte lehrreich.

In den frühen Kulturen und Kulte hatte die Musik magischen Charakter. Man wollte den Menschen durch Musik in einen seelischen Zustand versetzen, der ihn für das Göttliche empfänglich macht. Ekstase, Rausch, Außer-sich-Sein ist das Ziel. Das Christentum setzt hier eine deutliche Grenze: da der christliche Gottesdienst keine dionysische Orgie ist, widerspricht eine orgiastische Musikauffassung seinem Wesen. (Aus dieser Einsicht wären auch heute Rückschlüsse aktuell in Richtung allzu »mitreißender« Vulgärmusik in der Kirche.) Man vermutete daher in allem, das faszinierte, vorerst eine Gefahr. Da besonders mit dem Auftreten der Mehrstimmigkeit ein faszinierendes Neues auftrat, wurde die mehrstimmige Musik mit Mißtrauen beobachtet. Man würdigte sie zwar als Abbild der himmlischen Harmonie, war ihrer Intention aber nie sicher. Man beruhigte sich erst, wenn sich das erregend Neue als beherrschbar erwies und man es mit neuer Akzentgebung einordnen konnte. Schien dies nicht möglich, wurde die Rückkehr zu älteren, überschaubaren Stilen empfohlen. So schrieb schon Monteverdi in zwei Stilen: seine Kirchenwerke in einem leicht historisierenden Stil »prima prattica« (der Rückgriff auf die Historie wurde als objektivierend empfunden); seine weltlichen Werke hingegen schrieb er in einer modernen »seconda prattica«. Es ist hier nicht der Ort, auf die Problematik dieser geteilten Ästhetik einzugehen, doch sollte man nicht leichtfertig urteilen.

Der evangelischen Kirche gelang die Identifikation mit einer »affektiven Moderne« leichter, denn durch die zentrale Stellung der Predigt wurde ein affektives Element wirksam, das sich leichter mit affektiver Musik vertrug.

Das heißt aber nicht, daß die Kirchenmusik der Konfessionen sich völlig gegensätzlich entwickelt hätte. Die beiden Pole: affektiv – objektiv durchdringen die Musikauffassungen aller Konfessionen. Die Reformatoren Zwingli und Calvin verbannten wegen ihres »verführerischen Charakters« die mehrstimmige Musik aus ihrem Gottesdienst, Luther dagegen bejahte sie. Die Grenzen sind fließend. Die Gegenreformation bevorzugte in ihrer aktiven Haltung ebenfalls einen mehr affektiven Stil, sie mußte »gleichziehen« und bewältigte die entstandenen Probleme. Spätere Reformen in den evangelischen Bekenntnissen bevorzugten wieder eher objektivere Musik.

Geistliche Musik

Entsprechend der schon aufgezeigten Polarität der Möglichkeiten steht sie in erhöhtem Maße zwischen den Polen »affektiv (-subjektiv) und objektiv«, oder anders gesagt: Musik als Abbild des »ordo« oder Musik als Ausdruck. Das Bedürfnis, sich religiös auszudrücken, ist ein Grundbedürfnis des Menschen. So weltbezogen das

Werk eines Künstlers sein mag, religiöse Tendenzen finden sich, wenn auch noch so versteckt, immer – auch in der Negation.

Die Komponisten schrieben schon früh auch geistliche Musik, ohne dabei an die Liturgie zu denken. Sie taten das, ob die Kirche damit einverstanden war oder nicht. Sie fanden eben dann einen außerkirchlichen Rahmen. Den naheliegenden Schluß, diese religiöse Musik in die Kirche zu holen, zogen die alten Oratorianer mit großem Erfolg. Die aufgezeigte Polarität kann zur Synthese geführt werden. Der Ausgleich ist eine Frage des Maßes.

Probleme des Schaffens

Der erste Schritt eines Komponisten in religiöser Hinsicht ist in der Regel, sich vorerst einmal persönlich geistlich auszudrücken. Die Identifikation mit der Liturgie ist, vom Schaffungsvorgang her gesehen, meist der zweite Schritt. Die inneren und formalen Forderungen der Liturgie überzeugend zu erfüllen, setzt einen inneren Weg schon voraus. Die Blässe so mancher liturgischer Kompositionen rührt daher, daß der Schritt in das Zentrum zu schnell gemacht wurde, ohne daß die inneren Kräfte zur Bewältigung der Anforderungen schon gewachsen waren. Erst muß der Komponist seine Sprache gefunden und geläutert haben, ehe er die objektivierenden Tendenzen der Liturgie ohne ästhetischen Substanzverlust bewältigen kann. Die bedeutendsten liturgischen Kompositionen der Moderne sind fast ausnahmslos Werke der Reife (die Messekompositionen von Hindemith, Strawinski, David u. a.). Eine Konfliktquelle liegt auch darin, daß die Kirchen zu einer formalistisch-funktionellen Auffassung von der Rolle der Musik im Gottesdienst neigen, das Ästhetische scheint sekundär zu sein. Dem Künstler aber ist es gleichrangig, denn was schlecht gesagt wird, wird schlecht verstanden. Das Verhältnis von liturgischer und freier religiöser Musik ist dem Verhältnis von liturgischem Gebet und freiem, persönlichen Gebet ähnlich. Sie schließen einander nicht nur nicht aus, sondern sie ergänzen sich.

Esoterik und Exoterik

Das Christentum ist auch gekennzeichnet von der Polarität des Esoterischen und Exoterischen. Die Glaubensgeheimnisse sind esoterischer Natur. Sie sind geoffenbarte, übernatürliche Wahrheit, durch die Vernunft allein nicht ausschöpfbar; denn sie widersprechen vielfach dem, was wir für allein gültige Naturgesetze halten müssen. Aber nach Meinung der Esoteriker sind diese Glaubensoffenbarungen mystisch erfahrbar, wofür das Leben mancher Heiliger Zeugnis gibt; denn die sogenannten Berufungserlebnisse sind überwiegend esoterischer Natur; Gott »rief« einen Menschen, oft gegen jede normale Voraussicht. Die Esoterik betont das Mysterium. Daher zählen für sie Werte wie: Kontemplation, Inspiration, Intuition. Sie bevorzugt eine dem Alltag entrückte Kultsprache (die deshalb aber nicht unverständlich sein muß) und eine Kunst der Tiefe, mag sie auch einfach scheinen.

Die Exoterik wendet sich nach außen und sieht darin ein Hindernis für die Verständigung und Verkündigung. Sie möchte sich auf die Bewußtseinsebene der zu Gewinnenden begeben und von dort her neues Leben gewinnen. Daher bevorzugt sie die Alltagssprache. Ist es die Gefahr der Esoterik, schwer verständlich zu werden, so ist es die Gefahr der Exoterik, eine zu platte Sprache zu führen. Der an sich a-rationale

Glaubensakt soll möglichst einsichtig werden. Der Versuch der Aufklärung, aus dem Christentum eine Vernunftreligion (reduziert auf Moral) zu machen, hat hier ebenso seine Wurzeln wie der heute weit verbreitete Horizontalismus. Die ständige Herausforderung durch die scheinbar ausschließliche Rationalität der Wissenschaften nötigt scheinbar zu Schritten in diese Richtung. In der Kunst wird das Einfache, Allgemeinverständliche bevorzugt, bis hin zum Banalen-Vulgären, das aber als Reduktion zum Primitiven nicht erkannt wird. Ästhetisch Anspruchsvolles scheint dem exoterischen Rationalisten aus einer hochmütigen Gegenwelt zu kommen, die vom Heil, das für alle bestimmt ist, auch ausschließen kann. Die Exoterik erwartet religiöse Aktivität; es geht um alle. Die Esoterik erwartet inneres Wachstum des einzelnen, die Außenwelt ist auch zwiespältig. Man weiß zwar längst theoretisch, daß der Ausgleich dieser Pole die fruchtbare Lösung ist, aber das »Schwarz-Weiß-Denken« verhindert oft die Konsequenzen. Die Folge sind dann Gleichgewichtsstörungen.

Die Aufklärung

Die rational eingestellte Aufklärung des 17. und 18. Jahrhunderts entwickelte ethisch-pädagogisch humanitäre Ideale, bekämpfte aber grundsätzlich jede Metaphysik. Sie glaubte, unter Berufung auf eine absolut gesetzte Vernunft, die Religion »reinigen« zu müssen. Ihr Einfluß auf die Theologie bewirkte, daß der Gottesdienst zur moralischen Erziehungsstunde umgedeutet wurde. Selbst das Wort Gottesdienst wurde zeitweilig vermieden und durch die Bezeichnung »öffentlicher Religionskultus« ersetzt. Der gebildete Aufgeklärte selbst ging nicht mehr zur Kirche, denn er bedurfte nach seiner Auffassung nicht mehr dieser Hilfen. Zentrale Glaubensinhalte gerieten in das Kreuzfeuer »vernünftiger« Kritik. Da der Gottesdienst nur mehr für das ungebildete Volk gedacht war, wies man der künstlerisch hochstehenden Kirchenmusik die Tür, da sie für das einfache Volk zu schwierig sei. Man rationalisierte sie als freireligiöse Ästhetik. Ihr Ort wurde zwangsläufig der Konzertsaal. Das begünstigte das Entstehen außerliturgischer Musik. Zugleich hatte man das Gefühl, etwas verloren zu haben und retten zu müssen. Es entstand eine Kunst-Religion, genauer gesagt, Kunst diente als Religionsersatz. Je rationaler die Religionsauffassung wurde, um so mehr suchte man den Zugang zum Irrationalen in der Kunst. Es ist symptomatisch, daß um die Jahrhundertwende von 1800 bürgerliche Chorvereinigungen an die Stelle der kirchlichen Capellhöre traten und außerhalb der Kirche die Pflege der »ernsten und heiligen Musik« übernahmen, wie es in den Satzungen der Berliner Singakademie von 1816 heißt. Ähnliche Vereinigungen zur Pflege des »höheren Chorgesanges« wurden überall in Deutschland gegründet. Damit war auch die gesellschaftliche Basis für die Pflege der geistlichen Musik außerhalb der Kirche gegeben. Das Repertoire dieser Chorvereinigungen bestand zu neunzig Prozent aus geistlichen Chorwerken. Beethoven führte jahrelang eine Korrespondenz, um seiner C-Dur-Messe einen deutschen Text unterlegen zu können, in dem der Messetext pantheistisch umgedeutet wurde. Man wollte das große Erbe der Kirchenmusik einerseits bewahren, andererseits »zeitgemäß« umdeuten. Andererseits aber wollte man die dürr gewordene Religion durch die Kunst erneuern. In einem Brief von 1804 an Karl Zelter spricht Friedrich Schiller deutlich davon, »daß man der darniederliegenden Religion durch die Kunst aufhelfen müsse«.

Das gilt besonders für die protestantisch orientierten Länder, doch auch die katholischen Länder hatten erhebliche Probleme. Durch diese Verlagerung der geistlichen Musik in den Konzertsaal wurde das 19. Jahrhundert das oratorienreichste Jahrhundert. Die Oratorien von Mendelssohn, Liszt, Loewe, Brahms (Deutsches Requiem) bis hin zu den zahlreichen Kleinmeistern des 19. Jahrhunderts geben davon Zeugnis. Im Grunde ist auch Bruckners *Te Deum*, als Schlußsatz der 9. Sinfonie, ein Glied dieser Kette, obgleich es auch noch andere Aspekte in sich birgt.

Die späteren kirchlichen Reformkreise waren aber den Oratorien gegenüber kritisch eingestellt. Man sah in dieser Oratorienblüte eher ein Hindernis für eine Erneuerung der Kirchenmusik. Das Oratorium verlor in Deutschland allmählich seinen religiösen Bezug. Im Gegensatz dazu ging in Frankreich, im Kernland der Aufklärung, der religiöse Bezug in der Oratorienkomposition nie verloren. Der Grundzug der geistlichen Musik in Frankreich ist das »mystère« bis zum heutigen Tag (siehe die Orgelwerke Messiaens). Bemerkenswert ist die enge Verbindung von zeitgenössischer Dichtung und Musik, die in Deutschland kaum eine Parallele hat.

Die Romantik

Man strebte von der Aufklärung und allem nur Rationalen wieder weg. Der deutsche Philosoph Johann Gottlieb Fichte übte bereits um 1800 herbe Kritik an den Einseitigkeiten der Aufklärung. Die Romantik erforschte das »Ich« und die Tiefen der menschlichen Seele und kam dadurch wieder in nähere Berührung mit rational nicht erfaßbaren religiösen Phänomenen. Die Philosophie des deutschen Idealismus postulierte, das Absolute werde unmittelbar faßbar in der Kunst, besonders in der Musik, denn sie sei eine Inkarnation des absoluten Geistes, »ein Bürge der Sprache, in der die Himmelsgeister reden« (Ludwig Tieck). Dieses Mündigwerden der Musik ist aber nicht nur negativ emanzipatorisch zu sehen, sondern es liegt in ihrer Entwicklung als jüngster Kunst der Menschheitsgeschichte, die ihre Mittel schrittweise verfeinern konnte, so daß sie zugleich Seelisches und Geistiges auszudrücken vermochte.

Dieser Schritt ist irreversibel. Gerade aus dieser Einsicht heraus strebte man eine Kirchenmusikreform an. Man erlebte die alte Polyphonie von der spirituellen Seite her neu wie nie zuvor und versuchte, sie neu zu beleben. Man verfiel aber dem Irrtum zu glauben, daß mit der Wiederaufnahme und Kopie der alten Stile zugleich die verlorengegangene Spiritualität wieder einzöge. Man übersah, daß der Stil der alten Vokalpolyphonie zugleich auch andere, weltliche Elemente in sich barg und Stilkopien schon deshalb nicht gelingen konnten, da sie auf einer anderen Bewußtseinsgrundlage erwachsen als die alten Meisterwerke. Der Versuch einer totalen Renaissance der Kirchenmusik durch die Übernahme historischer Techniken und Formen war ein Versuch, aus der Geschichte auszusteigen. »Die Kirchenmusik hat ihren Wirkungskreis geschlossen, das heißt, die Gregorianik und die altklassische Polyphonie sowie ihre Nachahmung erfüllen die kirchliche Aufgabe«, schrieb 1875 der Reformers Albert Gereon Stein. Das Ergebnis ist dann nur mehr kultiviertes Epigonentum, das schon bekannte Muster abwandelt, aber nicht mit neuem Leben füllt. Lebenskräftig blieb dagegen die ihrer Zeitproblematik verbundene geistliche Musik wie zum Beispiel die sinfonischen Messen Anton Bruckners. Die Reformen bewirkten aber eine große Bewußtseinsweiterung in geschichtliche Räume, eine Bewußtseinsweiterung, die

vorher nicht da war. Darin liegt die eigentliche Bedeutung der Kirchenmusik-Reform dieser Zeit, die erst später Früchte trug.

Das zwanzigste Jahrhundert

Die Erschütterungen des Ersten Weltkrieges brachten ein der Religion günstigeres Weltbild. Man hatte allen Grund, den nur rationalen und vordergründig philanthropischen Ideen zu mißtrauen, die einen solchen, noch nie dagewesenen Krieg nicht verhindern konnten. In der Musik setzte ein Stilwandel zur Polyphonie ein, jedoch nicht als Nachahmung der alten Polyphonie, sondern als Neuentwicklung. Der Komponist fühlte sich nicht mehr, wie Beethoven, als Musikprophet, sondern als Diener an Kunst und Leben. Vor allem in der evangelischen Kirche entstand eine Fülle geistlicher Musik. Man wollte von dieser, auch liturgisch gedachten Musik her die verarmte evangelische Liturgie erneuern. Da aber die Musik in der evangelischen Liturgie nur einen unbestimmten Platz hat, entstand zwangsläufig mehr geistliche als streng liturgische Musik.

In der katholischen Kirche war es umgekehrt. Der Ort der liturgischen Musik stand fest, sowohl räumlich wie funktionell, deshalb entstand mehr liturgische als freie geistliche Musik. Außerdem bestand in der katholischen Kirche zeitweilig ein Verbot von Kirchenkonzerten, das dem Entstehen neuer geistlicher Musik abträglich war. Man machte kirchlicherseits einen Fehler: Während bedeutende Komponisten (und Künstler) den Weg zur Kirche von sich aus suchten, schlug man sich in theologischer Hinsicht verspätet noch mit den anthropozentrischen Kunsttheorien der Vergangenheit herum, mißtraute der Kunst und bemerkte den Tendenzwandel nicht. So wurde eine Reihe katholischer Komponisten dazu gedrängt, evangelische Kirchenmusik zu machen, wenn sie gehört werden wollten. Es wäre besser gewesen, die kunsttheoretischen Schriften der Moderne zu lesen. Man hätte unschwer feststellen können, daß die Komponisten beispielsweise geistige Aktivität erwarteten bis zum Mitsingen (z. B. Hindemiths Kantate »Ite angelis veloce«, aber auch schon frühere Versuche gibt es in dieser Richtung). Diese Tendenzen wurden kaum wahrgenommen.

In späterer Zeit, als die lange vorbereiteten Liturgiereformen stark rationalistische Züge annahmen, gab es neue Schwierigkeiten. Wie zu Zeiten der Aufklärer neigen liturgische Reformzirkel oft dazu, zum metaphysischen Gehalt der Musik (Kunst) nur ein gebrochenes Verhältnis zu haben. Sie sehen Kunst entweder nur als Dekor oder – veraltet – im Gegensatz zum Kult. Damit werden erneut Zugänge verbaut. Man könnte zur Entkräftung dieser Feststellung päpstliche Dekrete zitieren, die positiv zur Musik in der Kirche stehen: Theorie und Praxis klaffen aber leider vielfach auseinander. Es läßt sich unschwer voraussagen, daß sich die geistliche Musik wieder emanzipieren wird. Später wird man wieder nicht begreifen, wie das geschehen konnte. Es ist doch grotesk: In vielen modernen Schöpfungen nimmt die Musik spirituelle Züge an, die »Musik für alle«, von der manche Reformen träumen, wird dagegen immer banaler.

Die Situation heute

Gerade heute sollte man nichts unversucht lassen, die Kluft zwischen Kirche und Kunst zu schließen. Die geistliche Musik sollte man nicht nur dem Konzertsaal

überlassen. Diese Botschaften gehören in den kirchlichen Raum. Man erreicht dort die Menschen nicht nur auf ästhetischer Ebene. Das wußte man auch schon früher. Anlässlich einer Aufführung von Mendelssohns Oratorium »Paulus« schrieb 1843 Richard Wagner: ». . . Zu bedauern ist einzig, daß ein solches Oratorium nicht völlig unserem protestantischen Kirchenkultus einverleibt werden kann, weil dadurch erst seine Bedeutung in aller Gläubigen Herzen übergehen würde, während es ohne diese Grundlage und zumal im Konzertsale uns mehr oder weniger nur als ein Kunstwerk ernster Gattung entgegentritt, und seine eigentliche religiöse Wirksamkeit bei weitem nicht so hervortreten kann, wie dies eigentlich unter den Verhältnissen der Fall sein würde, unter denen Bach seine Oratorien seiner Gemeinde vorführte.«

Was macht die geistliche Musik in der Kirche problematisch?

- a) eine einseitige Einstellung zum Kultraum;
- b) eine ungenügende Einstellung des Klerus zur Kunst (Musik);
- c) ungünstige räumliche und akustische Verhältnisse.

Zu a):

Man hat immer wieder mit Extremen zu tun. Für starr konservative Kreise ist die Kirche ein Raum, der nur dem Kult zu dienen habe. Das Kirchenkonzert ist suspekt wegen einer möglichen ästhetischen Egozentrik. Sie übersehen, daß die freie religiöse Musik dem persönlichen Gebet gleicht, das sehr wohl einen legitimen Platz in der Kirche hat.

Progressisten sehen in der religiösen Kunstmusik eine Gefahr für den Gottesdienst, der durch sie nicht allgemein verständlich sein könne und vom Gottesdienst ablenke. Deshalb verdrängt man sie aus dem Gottesdienst und schiebt sie in das Kirchenkonzert, das nicht mehr in seiner ursprünglichen Bedeutung gesehen wird, sondern als Konzert in der Kirche, in dem man ruhig ästhetischen Genüssen frönen darf. Man verspricht sich zweierlei Gewinn: Reinigung des Gottesdienstes einerseits und andererseits die Rolle des Kulturbewahrers (allerdings auf einem Nebengeleise). Die »Offenheit« geht so weit, daß bisweilen alle und jede Musik in der Kirche gemacht wird und sie wirklich zum Konzertsaal wird. Man übernimmt dann auch das ganze bürgerliche Konzertritual, nicht bedenkend, daß gerade dies für nachdenkliche Musiker schon zum Problem geworden ist. Es fehlt oft an Augen- beziehungsweise Ohrenmaß auf beiden Seiten.

Der Sinn des Kirchenkonzertes sollte sein: Verkündigung religiöser Werte durch wertvolle Musik. Es kann und soll die Liturgie nicht ersetzen. Wenn sie neue geistliche Dichtung und neue Musik zum gemeinsamen Werk verbinden würde, wäre das ein echter Gewinn im Sinn der alten Oratorianer.

Zu b):

Es wurde schon oft kritisiert, daß die Ausbildung der Priesterkandidaten in kirchenmusikalischen Fragen unzureichend sei, obwohl die Musik ein integrierender Bestandteil der Liturgie ist. Außerdem wird bemängelt, daß an sich die Fragen der Kunst zu kurz kommen. Kirchlicherseits wird diese Feststellung immer von einem Seufzen begleitet: man sei sich dieses Mangels bewußt, könne ihn aber nicht beheben. Man hört dann Argumente: Wenn das Haus brennt, muß man löschen und hat für solche Dinge keine Zeit. Das klingt sehr plausibel, ist aber doch unzureichend. Es geht daraus

hervor, daß man Kunst (Musik) als Verschönerung für Mußestunden betrachtet, die man eben nicht habe. Außerdem erhebt sich die Frage, ob die Diagnose »Brand« richtig ist. Persönlich habe ich eher den Eindruck, daß es sich – wie früher schon – um einen innerkirchlichen Zersetzungs Vorgang handelt, in dem Musik und Kunst stabilisierend wirken könnten (siehe die Rolle der Künste in den Krisen der Gegenreformation etc.). Ein anderes Argument: Die Priesterkandidaten kommen oft aus kunstfremden Schichten und müssen überhaupt in kurzer Zeit einen sehr langen Weg zurücklegen; für die Fragen der Kunst bliebe da nur wenig Raum. Da erhebt sich die Frage, ob der Weg der Priesterkandidaten in unserer so kompliziert gewordenen Welt nicht überhaupt zu kurz ist. Es gibt auch aus anderen Bereichen Klagen darüber, daß die Seelsorger, die es mit dem ganzen Leben zu tun haben, auf wichtigen Gebieten wie Wirtschaft, Geschichte, Psychologie und anderen Gebieten zu wenig oder gar keine Grundkenntnisse haben. Das Mißliche an diesem Defizit ist, daß viele von ihnen in der Praxis *volens volens* auf manchen Gebieten zu dilettieren anfangen, ohne ausreichende Grundkenntnisse zu haben, und dadurch unglauwürdig werden.

Zu c):

Die räumliche Situation in den Kirchen ist oft ungenügend. In alten Kirchen ist die Sängerempore oft schwer zugänglich; aber auch in neuen Kirchen wird der Platzbedarf für die Kirchenmusik oft zu wenig berücksichtigt; man gewinnt den Eindruck, daß andere Belange, die oft von der Funktion her gar nicht so dringend sind, eher berücksichtigt werden. Auffallend ist, daß manche moderne Konzerträume schöner sind als neue Kirchen. Man baut anscheinend einen dem Alltag entzogenen Raum für die Kunst unbefangener als für den Kult. Der Kultbau scheint mit allzuviel Theorien überfrachtet zu sein. Konzertsäle werden von vornherein auf gute Akustik geplant, der Gebrauch des Lautsprechers kommt nicht in Frage. In Kirchen hingegen, auch in kleinen Räumen, rechnet man von vornherein mit der Verstärkeranlage, die den Klang steril macht und oft verzerrt. (Die Elektronenorgel wird von Musikern wegen ihres sterilen Klanges abgelehnt und nicht, weil sie Technik in sich birgt; auch die Pfeifenorgel ist ein eminent technisches Instrument.) Der Lautsprecher ist ein moderner Fetisch. Der Schritt zur Schallplatte in der Kirche ist dann nicht mehr groß. Liturgie elektronisch gesteuert . . . Manche würden das vielleicht für einen Fortschritt halten, nur meine ich, in religiösen Dingen kann der Roboter nie den Menschen ersetzen. Fazit: Auch beim Kirchenbau sollte man auf möglichst gute Akustik achten und technische Hilfsmittel nur verwenden, wenn sie wirklich Hilfe sind. Ich habe viele neue Kirchen gesehen, in denen der Architekt von vornherein akustische Probleme nicht beachtete, weil er glaubte, sie seien heutzutage unerheblich, weil technisch »alles machbar« sei. Die Zeichen der Zeit stehen aber auf einer menschengerechten Technik.

Ästhetizismus und Historismus

Ein Problem, das immer mit Kunstproblemen verbunden ist. Kirchliche Museen und historische Ausstellungen nehmen zu. Darin drückt sich nicht nur Traditionsbewußtsein, sondern auch ästhetische Emanzipation aus, die leicht zur religiösen Indifferenz wird, ohne daß dies bewußt ist. Die Wandlung des Küsters zum »Kustos« ist ein bemerkenswertes Phänomen. Kirchen sind oft zugleich Museen. »Es gibt heute

Unzählige, die sie in keiner anderen als in musealer Absicht aufsuchen, und die Kirchen richten sich darauf ein. Auch können sie ihr eigenes Personal nicht dem Zeitgeist entziehen; es gibt eine unmerkliche Art, in der sich die Grenze verwischt, die den Küster vom Kustos trennt. Dem entspricht auch unter anderen eine merkwürdige Verwandlung der Reliquie aus einem sakralen in ein museales Instrument« (E. Jünger, *Das abenteuerliche Herz*). Die Grenze von religiös motivierter Bewunderung zur nur neutralen ästhetischen Haltung ist hauchdünn. In kirchlichen Museen sollte eine andere Atmosphäre walten als in den üblichen Museen; es wäre des Nachdenkens wert, wie man den Betrachtern bewußtmachen könnte, daß das nicht einfach Schaustücke sind. Man sollte religiöse Kunst möglichst in ihrer Funktion erhalten oder sie ihr wieder zuführen. Der Musiker steht in Kirchenkonzerten vor einem ähnlichen Problem. Der Musiker hat es aber leichter, diese Problematik zu lösen, wenn er sich zum Ziel setzt, eine im weiten Sinn aktuelle Interpretation zu bieten, die den Menschen über das Ästhetische hinaus erreicht.

Folgerungen

Der Schatz der geistlichen (außerliturgischen) Musik ist groß. Er reicht von klassisch strengen bis zu problematischen Werken, geboren aus religiöser Erschütterung. Man sollte sie bewußt in den Raum der Kirche holen, nicht nur die alten. Die Kirche sollte anregen, aber nicht befehlen. Eine »engagierte Kunst« wird notwendigerweise immer zweitrangig, weil das Engagement und nicht die künstlerisch ausgereifte Formung im Vordergrund steht. Außerdem sehen sogleich mindere Talente ihre Chance für gekommen, sich auf einem neuen Gebiet zu betätigen, auf dem weniger Konkurrenz vorhanden zu sein scheint und man Können leichter durch Gesinnung zu ersetzen vermeint. Dabei braucht es sich nicht einmal um religiöse Gesinnung zu handeln, sondern es kann auch irgendein »-Ismus« sein, der glaubt, hier unter Umgehung der Substanzfrage leichter zu Erfolgen zu kommen. Die Unterscheidung der Geister ist nach wie vor ein schwieriges Amt. Gerade in der Kirche sollte »zeitgemäß« nicht nur bedeuten, der Zeit nach dem Munde zu reden. »Der Mensch braucht die Gegenwelt der sogenannten höheren Werte, um sich vor der Selbstvernichtung durch Rückfall in die Barbarei, die *auch* ein Erbteil seiner Natur ist, zu bewahren. Diese höheren Werte, . . . deren vornehmster Zeuge die Kunst ist, sind keine Hirngespinnste, sondern unabdingbarer Bestandteil der menschlichen Wirklichkeit« (H. Friedrich, *Kulturkatastrophe*). Kunst kommt von Können, sagt man. Das deutsche Wort Kunst kommt aber vom altdeutschen »chunde«, das heißt Kunde bringen. Diese Ableitung öffnet noch einen anderen Bezug als das Wort »ars«. »Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil« lesen wir bei Goethe. Wir können für unser Thema für Schaudern das Wort »Tremendum« einsetzen. Religion und Kunst haben sich seit Menschengedenken bemüht, dieses *Tremendum* vor dem Numinosen faßbar zu machen und dadurch zu bewältigen. Wo dieses *Tremendum* zu schwinden droht, droht der Rückfall ins Barbarische. Es ist nicht einzusehen, warum die Kirche in diesem Ringen abseits stehen soll, denn gerade sie ist gefordert »opportune et inopportune«.