

ADOLF ADAM · MAINZ

DIE MUSIK IM GOTTESDIENST

Um bei dieser vielschichtigen Thematik Mehrdeutigkeiten und Mißverständnissen vorzubeugen, ist es hilfreich, sich auf eine klare *Terminologie* zu einigen. Der von römischen Dokumenten gebrauchte Ausdruck «*musica sacra*» wird zumeist in einem umfassenden Sinn gebraucht, der sowohl die vokale wie instrumentale Musik einschließt und in deutschen Übersetzungen meist mit «Kirchenmusik» wiedergegeben wird. So heißt es in der «Instruktion über die Musik in der Liturgie», die der römische Liturgierat («*consilium*») zusammen mit der Ritenkongregation am 5. März 1967 veröffentlicht hat: «Unter dem Ausdruck Kirchenmusik wird im folgenden verstanden: der Gregorianische Gesang, die verschiedenen Arten alter und neuer mehrstimmiger Kirchenmusik, die Kirchenmusik für die Orgel und für andere zulässige Instrumente, der Kirchengesang oder liturgische Gesang des Volkes und der religiöse Volksgesang.»¹

Demgegenüber bevorzugt der «Internationale Studienkreis für den Gesang und die Musik in der Liturgie», der sich unter dem Namen «*Universa Laus*» 1966 konstituierte, in seinem «*Universa-Laus-Dokument '80*» (deutsche Textfassung vom 23. Juni 1980) den Ausdruck «Musik des Gottesdienstes» und versteht darunter «alle Formen vokalen und instrumentalen Musizierens im Gottesdienst»². Dieser Begriff wird in den folgenden Ausführungen benutzt, wobei wir in seinem Rahmen Gesang in den verschiedenen Formen und instrumentale Musik unterscheiden.

1. *Geschichtlicher Überblick*

Die aus dem Judentum hervorgegangene Urgemeinde von Jerusalem war mit dem Gesang und der Instrumentalmusik des Tempelgottesdienstes wohl vertraut. In den Synagogen allerdings fehlten höchstwahrscheinlich Musikinstrumente. Es gab dort einen kantillationsähnlichen Vortrag der

ADOLF ADAM, geb. 1912, Dr. theol., bis 1960 in der Pfarrseelsorge und als Religionslehrer tätig. 1960-1970 Professor für Praktische Theologie an der Universität Mainz. 1970-1977 für Liturgiewissenschaft und Homiletik.

Lesungen und Gebete und den Gesang der Psalmen. In den Berichten vom Letzten Abendmahl Jesu heißt es: «Nach dem Lobgesang gingen sie zum Ölberg hinaus» (Mt 26,30; Mk 14, 26), d.h., die Jünger sangen mit Jesus das «große Hallel» (Ps 112-117), das zum Ritual des Pascha-Mahles gehörte.

Die paulinischen Briefe fordern ihre Gemeinden auf, «Psalmen, Hymnen und Lieder» in ihrer Mitte erklingen zu lassen und aus vollem Herzen zum Lob des Herrn zu singen und zu jubeln (Eph 5,19; Kol 3,16). Darüber hinaus finden sich im NT zahlreiche hymnische Texte, vor allem Christus-hymnen wie z.B. Joh 1, 1-18; Eph 1,4-14; 5,14; Phil 2,6-11; Kol 1,15-20; Hebr 1,3; 1 Tim 3,16. Von Gesängen zu Ehren Gottes und des «Lammes» ist auch in der «himmlischen Liturgie» der Geheimen Offenbarung des öfteren die Rede, etwa 1,4-7; 4,8.11; 5,9f; 7,10.12; 11.15.17f; 12,10-12; 14,3; 15,3f; 19,1-8; 21,3f). So ist die Schlußfolgerung erlaubt: «Die urchristlichen Gemeinden kennen und üben das Singen als ein Element ihres gottesdienstlichen Lebens ... Mit ziemlicher Bestimmtheit darf angenommen werden, daß neben den spontanen geistgewirkten Gesängen einzelner Pneumatiker feste liturgische Stücke der Gemeinde in Gebrauch waren. Das Verhältnis beider Formen der gottesdienstlichen Musik hat sich dann im Lauf der Entwicklung immer stärker zugunsten des Gemeindeganges verschoben.»³ Insbesondere waren die Psalmen das «Liederbuch» der jungen Christengemeinden⁴. Daneben gab es zahlreiche, aus christlichem Glauben gewachsene Hymnen («psalmi idiotici», d.h. selbstgemachte Psalmen), von denen uns das «Gloria» und der ältere Teil des «Te Deum» noch heute Zeugnis geben. Hingegen konnte sich das frühe Christentum mit der instrumentalen Musik im Gottesdienst nicht anfreunden.

Es ist verständlich, daß bei fehlender Zentralisation des Gottesdienstes auch regionale Elemente in die Musik des Gottesdienstes einfließen. Im folgenden soll lediglich die Entwicklung im Westen berücksichtigt werden, und auch dies nur in sehr knappem Überblick⁵.

Mit der konstantinischen Wende und dem Bau der prächtigen Basiliken verstärkte sich die Tendenz zu größerer Feierlichkeit in den Gottesdiensten. Sie zeigt sich schon in der Gestaltung des Psalmengesangs, der zunächst responsorisch war, d.h., nur ein Chor oder ein Kantor sang den fortlaufenden Text, die Gemeinde aber beteiligte sich mit einem gleichbleibenden und öfter wiederholten Responsorium (Kehr- oder Rahmenverse), wozu im Anfang auch die Kurzformeln des Amen, Halleluja und Gloria Patri dienten. Später entwickelte sich die antiphonische Psalmodie (zwei einander abwechselnde Chöre).

Zentren des antiphonischen Psalmengesanges waren im 4. Jahrhundert Antiochien und Mailand (*Ambrosius*). Zum Gesangsrepertoire gehört seit dem 4. Jahrhundert auch der «*Jubilus*», eine textlose Melodie als Ausdruck

einer tiefen Gefühlsbewegung, eine Melodie, «bei der das Herz zum Ausdruck bringt, was es nicht sagen kann»⁶. Der Jubilus siedelte sich besonders beim Kyrie und beim Halleluja an (hier Weiterführung der letzten Silbe). Hieraus entstanden im frühen Mittelalter durch Textunterlegung die Tropen (besonders beim Kyrie) und die Sequenzen im Anschluß an das Halleluja. Allein dem Mönch *Notker Balbulus* von St. Gallen (840–912) verdanken wir 40 Sequenzen. Die zahlreichen Sequenzen des Mittelalters wurden durch die tridentinische Reform auf vier reduziert.

Auch die *Hymnen*, die in der Frühzeit des Christentums textlich und melodisch meist schmucklos waren, gewinnen seit dem 4. Jahrhundert an textlicher Qualität und musikalischem Reichtum. Im Abendland wurden sie vor allem durch *Ambrosius* volkstümlich, nachdem *Hilarius von Poitiers* zahlreiche östliche Hymnen aus Kleinasien mitgebracht hatte. Ihr wesentliches Gestaltungsmerkmal ist der gleiche Bau der Strophen mit gleicher Silbenzahl und gleichbleibender Melodie (Isostrophismus und Isosyllabismus). Man schätzt die Zahl aller Hymnen auf ca. 35'000⁷.

Besondere Bedeutung erlangte der *Gregorianische Choral*. Nach einer bis ins 8. Jahrhundert zurückreichenden Überlieferung soll Papst *Gregor I.* (590–604) die am päpstlichen Hof gesungenen Melodien der Messe und des Stundengebetes gesammelt und neu geordnet haben. Auf ihn soll auch die römische *schola cantorum* zurückgehen, die das Singen im Abendland wesentlich beeinflußt hat. Mit der Ausbreitung der römischen Liturgie wird auch dieser römische Choral weithin übernommen. Dies gilt besonders für das Frankenreich unter König *Pippin* und *Karl dem Grossen*. Dort hatten sich nicht nur regional geprägte Liturgien entwickelt, sondern es gab auch viele gesangliche Varianten. Nicht ohne politische Nebenabsichten drängten sowohl Pippin wie Karl auf die genaue Übernahme der römischen Singweise. Dabei leistete die unter Pippin gegründete *Metzer Sängerschule* besondere Hilfe. Trotzdem hielten sich noch Jahrhunderte hindurch germanische Choralfassungen, von denen eine noch heute in der Pfarrkirche von Kiedrich bei Mainz gepflegt wird.

Seit der Mitte des 9. Jahrhunderts entwickelt sich nördlich der Alpen der *mehrstimmige Kirchengesang* (Diaphonie, ursprünglich auch Organum genannt), eng verbunden mit der sich entfaltenden Notenschrift, den Neumen. Weil hiermit aber die Tonhöhe nicht eindeutig gegeben war, kommt es um das Jahr 1000 (*Guido von Arezzo*) zum «Linien-system mit Terzabstand der Notenlinien und vorgezeichneten Tonbuchstaben, die später zu Notenschlüsseln werden. Seit dem 12. Jahrhundert bilden sich die zuletzt verbleibenden Typen heraus, die deutsche Hufnagelschrift und die Quadratnotenschrift, die in ihrer spätmittelalterlichen Ausprägung für die Notation des Gregorianischen Chorals bis heute erhalten blieb.»⁸ Eine weitere Verfeinerung des mehrstimmigen Gesangs, «verbunden mit

harmonischer und melodischer Süße»⁹, vollzieht sich im 14. Jahrhundert. Man spricht von der «Ars nova» (neue Kunst) und bezeichnet die bisherige Gesangsweise als «Ars antiqua». Weil die Verbindung mit dem Gregorianischen Choral und der liturgischen Ordnung dabei immer mehr gelockert wird und diese «neue Kunst» sich zunehmend weltlichen Festlichkeiten zuwendet, veröffentlicht Papst *Johannes XXII.* 1324 im Exil von Avignon die Konstitution «Docta Sanctorum Patrum», in der er Auswüchse verurteilt und den engeren Wiederanschluß an die ursprüngliche gottesdienstliche Musik fordert.

Während im 13. und 14. Jahrhundert Frankreich im musikalischen Bereich führend ist, verlagert sich vom 15. Jahrhundert an das Schwergewicht nach England und in die Niederlande. Unter dem Einfluß der franko-flämischen Musiker kommt es im 16. Jahrhundert an den bedeutenden Fürstenhöfen und schließlich auch am päpstlichen Hof zur «klassischen Vokalpolyphonie», als deren Hauptvertreter *Philipp de Monte*, *Orlando di Lasso* und *Giovanni Pierluigi da Palestrina* (kurz Palestrina genannt) anzusehen sind.

Das Konzil von Trient (1545–1563) war in seinen kirchenmusikalischen Beschlüssen vor allem auf Abstellung von Mißbräuchen bedacht, ohne jedoch stilistische Wegweisungen zu geben¹⁰. In seiner 22. Sitzung (17. September 1562) ermahnt es im «Decretum de observandis et evitandis in celebratione missae» die Bischöfe, aus den Kirchen jene Musikarten fernzuhalten, die dem Orgelspiel oder dem Gesang «etwas Zügelloses oder Unreines» (*lascivum aut impurum*) beimischen. In der 24. Sitzung (22. März 1563) wird noch zusätzlich die «weichliche Musik» in dieses Verbot aufgenommen. Die mit der Durchführung der tridentinischen Beschlüsse beauftragte Kardinalskommission stellt besonders die Ausgeglichenheit und Textverständlichkeit in den Vordergrund.

Diesen Forderungen sucht besonders die «Römische Schule» unter *Palestrina* gerecht zu werden. «Zu Anfang des 17. Jh. wird der Stil der Römischen Schule, der durch die folgenden Jahrhunderte sich fortpflanzende «strenge Stil» (*stylus gravis*), oft mit den neuen Elementen der textdeutenden Affektdarstellung, der Monodie und des Konzertstils durchsetzt und vor allem durch die Mehrchörigkeit zum «römischen Kolossalbarock» erweitert.»¹² Die Stilwende im Barock kann man als konzertierende Kirchenmusik bezeichnen, die schon durch die «Venezianische Schule» vorbereitet wird: Mehrchörigkeit, Abwechslung zwischen Chor und Solisten und Einbeziehung von Instrumentalstimmen. Die Rücksichtnahme auf die Struktur des Gottesdienstes wird immer geringer, aus der dienenden Magd ist die Kirchenmusik zur Herrin im Gotteshaus geworden, geprägt vom Geist des Triumphalismus. Die Messe wird zum musikalischen Kunstwerk, das man mit Ergriffenheit «hört». Dies gilt besonders für die

Gottesdienste an den Kathedralen der (fürstlichen) Bischöfe und den Hofkirchen der großen Fürstenhäuser. Die «Messen» der großen Klassiker *W.A. Mozart*, *J. Haydn* und *L. van Beethoven* haben hier ihren «Sitz im Leben».

Der barocke Überschwang kommt in der durch die Französische Revolution und durch die Säkularisation (1803) verarmten Kirche des 19. Jahrhunderts zum Erliegen. Es regen sich zaghafte Versuche zur Reform der Kirchenmusik im Sinn einer größeren Nähe zur Liturgie, die in der zweiten Jahrhunderthälfte durch die Bemühungen des Abtes *Guéranger* (Gregorianischer Choral) unterstützt werden. Hier ist die cäcilianische Bewegung unter *F.X. Witt* zu erwähnen, die «neue Formen in der Nachahmung der altklassischen Polyphonie» sucht, «aber meist in unkünstlerischer Veräußerlichung stehenbleibt»¹³. Große Bedeutung erlangt das Motuproprio «*Tra le solle citudini*» Papst *Pius' X.* (1903), das sich selbst als neues Gesetzbuch der Kirchenmusik bezeichnet und auf das sich die folgenden päpstlichen Weisungen immer wieder berufen. Hier wird die Kirchenmusik als «notwendiger Teil der feierlichen Liturgie» bezeichnet, wenn auch ihre dienende Rolle stark betont und sie «schlichte Dienerin der Liturgie» (Nr. 23) genannt wird. Als unabdingbare Eigenschaften der Kirchenmusik werden gefordert ihre Heiligkeit, die alles «Weltliche» ausschließe, und ihre künstlerische Qualität (2). Höchstes Vorbild sei der Gregorianische Gesang (3), dem die klassische Polyphonie der «Römischen Schule» unter Palestrina besonders verbunden sei. Grundsätzlich wird auch die neuere Musik zugelassen, «denn sie vermag Werke von solcher Qualität, solchem Ernst und solcher Erhabenheit aufzuweisen, daß sie der liturgischen Handlungen keineswegs unwürdig sind.»¹⁴

Zum Abschluß dieses kurzen Überblicks seien noch einige Feststellungen zum *deutschen Kirchenlied* gemacht. Schon für das frühe Mittelalter lassen sich Rufe und «Leisen», die von der gottesdienstlichen Gemeinde gesungen wurden, belegen¹⁵. Im Hoch- und Spätmittelalter mehren sich die Zeugnisse. Viele dieser deutschen Kirchenlieder sind Nachdichtungen von lateinischen Texten, wobei sich auch lateinisch-deutsche Mischpoesie feststellen läßt. «Die meisten Hinweise auf deutsche Gesänge finden sich für die reichentfalteten Gottesdienste der höchsten Feste ..., für die Prozessionen ... und in den Predigten ... Für das 15. und das beginnende 16. Jahrhundert dürfen wir aufgrund der Quellen weiteste Verbreitung und begeisterte Verwendung deutscher Kirchenlieder im Gemeindeleben annehmen. Im Predigtritus, in den Segnungen der Hochfeste und Wallfahrten gehören ganz bestimmte Kirchenlieder zum festgelegten liturgischen Verlauf ...»¹⁶

Die Bedeutung des Kirchenliedes bei den reformatorischen Gemeinden umreißt *Ph. Harnoncourt* in folgenden Stichworten: «Verbreitung und

Festigung des Glaubens»; «Verwendung im Gottesdienst an Stelle der lateinischen Meßgesänge»; «die Entwicklung des Psalmenliedes»; «die Einführung von Gesangbüchern»¹⁷. Als erstes protestantisches Gesangbuch erscheint 1524 das «Achtliederbuch», als erstes katholisches das von Michael Vehe in Leipzig 1537. Die Zahl der Gesangbücher und Liederdrucke nimmt gegen Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts mehr und mehr zu. Noch im 16. Jahrhundert werden die ersten Diözesangesangbücher eingeführt¹⁸. Wenn auch die eigentlichen Meßgesänge im 17. und 18. Jahrhundert in der Form des Gregorianischen Chorals vorgeschrieben sind, so erobert sich das deutsche Kirchenlied allmählich auch diese bislang verschlossene Domäne, besonders dort, wo es an entsprechenden Sängern bzw. Schulen mangelt. So bilden sich die Anfänge der deutschen Singmesse heraus. In der Zeit der Aufklärung verstärkt sich diese Tendenz zum «deutschen Hochamt». «Fast in allen Diözesen erschienen jetzt Diözesan-Gesang- und -gebetbücher, mit vielen «Meßliedern» ... Neu war dabei nicht die Form, wohl aber der Liedertyp, denn an die Stelle von alten Ordinariums-Paraphrasen und Festliedern zum Proprium traten jetzt in der Singmesse die gereimte Unterweisung und die gesungene Meßandacht.»¹⁹ Außerhalb des deutschen Sprachraums war dieser Buchtyp kaum bekannt.

Gegen eine Meßfeier mit deutschen Liedern wandte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der *Cacilianismus*, der die damals anwachsenden zentralistischen Tendenzen Roms in allen liturgischen Fragen kräftig unterstützte. Im 20. Jahrhundert kam es, vor allem im Zusammenhang mit der Liturgischen Bewegung, zu heftigen Auseinandersetzungen um den Gebrauch deutscher Kirchenlieder im Rahmen des «deutschen Hochamtes» und der Singmessen verschiedener Prägung²⁰. Von Bedeutung für die Entwicklung des deutschen katholischen Kirchenliedes wurde nach dem II. Vatikanum das Katholische Kirchengesangbuch der Schweiz 1966 und das katholische Gebet- und Gesangbuch «Gotteslob», herausgegeben von den Bischöfen Deutschlands und Österreichs und der Bistümer Bozen-Brixen und Lüttich (für ihren deutschsprachigen Bevölkerungsteil) mit einem «Österreichanhang» und Anhängen der deutschen Diözesen, erschienen 1975²¹.

2. Die gottesdienstliche Musik nach dem II. Vatikanum

Das II. Vatikanum hat der «*musica sacra*» in der LK ein eigenes Kapitel (VI) gewidmet. Der römische Liturgierat (Consilium) hat zusammen mit der Ritenkongregation am 5. März 1967 die «Instruktion über die Musik in der Liturgie» (IML) veröffentlicht²², die es sich zur Aufgabe macht, die Ausführungen der LK zu konkretisieren und Zweifelsfragen zu klären. Die

AEM wendet diese Grundsätze auf die Meßfeier an (passim). Auf der Grundlage dieser Dokumente werden im folgenden die wichtigsten Aussagen zur Musik im Gottesdienst zusammengefaßt.

Das II. Vatikanum sieht im genannten Kapitel in der gottesdienstlichen Musik, näherhin in dem «mit dem Wort verbundenen gottesdienstlichen Gesang», «einen notwendigen und integrierenden Bestandteil der feierlichen Liturgie» (LK 112). Diese Aussage bedeutet, daß Musik im Gottesdienst nicht nur der ausschmückende Rahmen, «nicht bloß der Lorbeerbaum, der als Dekoration bei feierlichen Gelegenheiten aufgestellt wird»²³, sondern selbst Liturgie ist. «In den Antwortgesängen zur Lesung, im Sanctus, im Gloria wird Musik selbst zur liturgischen Handlung, selbst Liturgie, die die Gemeinde singend oder hörend nicht nur in äußerer, sondern in innerer Teilnahme vollzieht.»²⁴ Darüber hinaus vermag die Musik im Gottesdienst aufgrund ihres Zeichencharakters die tätige Teilnahme der Gläubigen zu steigern und jene seelische Verfaßtheit zu fördern, die den Menschen aufnahmefähig macht für Gottes Wort und die sakramentale Gnade. Sie verdeutlicht das Christusmysterium, fördert Gemeinschaftsbewußtsein und Kommunikation der Gläubigen und verleiht dem Gottesdienst die ihm angemessene Feierlichkeit. Auch die «Instrumentalmusik und die Orgelmusik führen gleichsam die wortlose Musik des frühchristlichen Alleluja-Jubilus fort. Denn es gibt Wirklichkeiten, die nur mit den Mitteln der Kunst erfahren und ausgedrückt werden können.»²⁵

Die Musik im Gottesdienst hat *dienenden Charakter*. Sie muß sich der Liturgie ein- und unterordnen und nicht umgekehrt. Es darf nicht dazu kommen, daß um der musikalischen Prachtentfaltung willen wichtige Teile der Liturgie überdeckt und die einzelnen Dienstämter in ihrem liturgischen Tun behindert werden. Weder darf die tätige Teilnahme der Gemeinde unmöglich gemacht, noch darf die Gesamtfeier durch musikalische Vorträge ungebührlich in die Länge gezogen werden (IML 11). So ist es, um ein vorkonziliares Beispiel zu nennen, nicht mehr erlaubt, durch den polyphonen Vortrag des Sanctus vor den Einsetzungsworten und des erst nach der Konsekration gesungenen Benedictus Struktur und Vortrag des eucharistischen Hochgebetes zu verdecken.

Besonders bei der *Feier der Eucharistie* muß der Grundsatz gelten, daß «diejenigen Teile, die an sich zum Singen bestimmt sind, auch wirklich gesungen werden, und zwar in der von ihrem Wesen verlangten Form» (IML 6). Eine herausragende Bedeutung hat dabei die *Kantillation*, «das ist der gesungene Vortrag der Amtsgebete des Zelebranten, einschließlich des Vaterunsers und der Fürbitten, der Akklamationen des Volkes und der Lesungen»²⁶. Sie ist geeignet, Lesungen, Gebete und Antworten des Volkes so zum Ausdruck zu bringen, daß Wort und Text wesentliches Element bleiben, aber durch den rhythmisch-melodischen Vortrag an Intensität

und Feierlichkeit gewinnen²⁷. Im Gegensatz zu dem vor wenigen Jahrzehnten bei den «Gemeinschaftsmessen» üblichen *tonus rectus*, der den Rhythmus und die Melodik des natürlichen Sprechens völlig einebnete und darum «unnatürlich» wirkte, verstärkt die Kantillation beides zugunsten des Textes.

Weil nicht in jeder Gemeinde die Voraussetzungen für die Hochform der gesungenen Messe vorliegen, sind nach der IML «verschiedene Zwischenstufen möglich ... Bei der Auswahl der Teile, die gesungen werden, soll mit den wichtigeren begonnen werden, vor allem mit jenen, die vom Priester oder den Ministri zu singen sind und bei denen das Volk antwortet, sowie mit jenen, die vom Priester und vom Volk zusammen zu singen sind; die übrigen, nur vom Volk oder nur vom Sängerkhor zu singenden Teile sollen stufenweise hinzugefügt werden» (IML 7). Hervorgehoben wird insbesondere der Gesang des Antwortpsalmes und das gemeinsam gesungene Vaterunser.

Dem *Gregorianischen Choral* wird für die liturgische Feier in lateinischer Sprache der erste Rang zuerkannt. Das Konzil betrachtet ihn «als den der römischen Liturgie eigenen Gesang» (LK 116). «Andere Arten der Kirchenmusik, besonders die Mehrstimmigkeit, werden für die Feier der Liturgie keineswegs ausgeschlossen, wenn sie dem Geist der Liturgie ... entsprechen» (LK 116). Das bezieht sich vor allem auch auf den religiösen Volksgesang, also die volkssprachlichen Kirchenlieder und andere Gesänge (LK 118).

Auch die den einzelnen Völkern *eigene Musiküberlieferung* soll hochgeschätzt und gefördert werden (LK 119; vgl. 123). «Die christliche Tradition hat zeitweise und mancherorts Musikinstrumente von der Liturgie ausgeschlossen. Noch heute gibt es Vorbehalte gegenüber bestimmten Instrumenten, weil sie als Inbegriff einer mit dem Gottesdienst unvereinbaren Musikkultur betrachtet werden. Andererseits stellt die mit dem Gebrauch von Instrumenten ... verknüpfte Musik in vielen Kulturen einen humanen und spirituellen Wert dar, dessen Einbeziehung in die Musik des christlichen Gottesdienstes ein Gewinn sein kann.»²⁸ Insofern können auch manche (rhythmische) Gesänge und Musikinstrumente nicht grundsätzlich ausgeschlossen werden, sofern sie nur ihrer dienenden Funktion gerecht werden.

Die Zulassung der Volkssprache in der Liturgie leitete einen schwierigen Prozeß kirchenmusikalischer Umstellung und Anpassung ein, besonders schwierig für die Länder, die seither neben dem Gregorianischen Choral nur polyphone lateinische Gesänge des Chores kannten. Mit einer Übertragung lateinischer Melodien auf volkssprachliche Texte ist im allgemeinen nicht geholfen, wenn auch da und dort ein guter Wurf gelingen mag. Sinngemäß gilt auch hier die Feststellung der Instruktion über die Übersetzung liturgischer Texte, daß Neuschöpfungen notwendig sind²⁹.

Dies aber erfordert Zeit und viel Geduld seitens der Gläubigen. «Kompositionen lassen sich nicht aus dem Boden stampfen, gute schon gar nicht, und begeistertes Singen läßt sich nicht kommandieren. Gebe Gott, daß uns bald jene Werke geschaffen und geschenkt werden, in denen sich das gläubige Volk in zeitgemäßer, lebendiger und begeisternder Weise angesprochen fühlt und sich selbst ausdrücken kann, damit die Stimmen der Gläubigen nicht verstummen, sondern im Gottesdienst auf Erden schon etwas aufklingen lassen von jenem himmlischen Jubel, zu dem wir pilgernd unterwegs sind und den wir uns ohne Musik und Gesang nicht vorstellen können.»³⁰

ANMERKUNGEN

¹ IML 4b = *Renning's* I, 405, Nr. 736. Lateinischer Text bei *Kaczynski* 276, Nr. 7362. Erschienen u.a. als Beilage von Gd 14 (1980) H. 15; allerdings sollte auch der Studienkreis seinen eigenen Namen in diesem Sinn korrigieren.

³ O. Söhngen, *Theologische Grundlagen der Kirchenmusik*, in: *Leiturgia* IV, 12.

⁴ Vgl. *B. Fischer*, *Die Psalmen als Stimme der Kirche*, hg. von *A. Heinz* (Trier 1982).

⁵ Der Verfasser weiß sich dabei dem Beitrag von *H. Musch*, *Entwicklung und Entfaltung der christlichen Kultmusik des Abendlandes*, in: *ders.* (Hg.), *Musik im Gottesdienst*, Bd. I (Regensburg 1983) 9–107, besonders verpflichtet. Eine ausführliche Darstellung auch bei *K. G. Fellerer* (Hg.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, 2 Bde. (Kassel 1972/76).

⁶ *Augustinus*, Enarr. in Ps. 32 I 8: CCL 38, 254.

⁷ Wichtige Hymnensammlung durch *G. M. Dreyes*, *Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung*, 2 Bde. (Leipzig 1909); *ders.* – *C. Blume* (Hg.), *Analecta hymnica medii aevi*, 55 Bde. (Leipzig 1886–1922).

⁸ *H. Musch*, a.a.O. (Anm. 5) 25f.

⁹ Ebd. 30.

¹⁰ Vgl. *K. G. Fellerer*, *Das Tridentinum und die Kirchenmusik*, in: *G. Schreiber* (Hg.), *Das Weltkonzil von Trient, sein Werden und Wirken*, Bd. I (Freiburg i. Br. 1951) 447.

¹¹ Ebd. 449.

¹² *H. Musch*, a.a.O. (Anm. 5) 43.

¹³ *K. G. Fellerer*, *Art. Kirchenmusik II.* in: *LThK²* VI, 236.

¹⁴ Nr. 5 nach der Ausgabe von *H. B. Meyer-R. Pacik*, *Dokumente zur Kirchenmusik* (Regensburg 1981) 28.

¹⁵ *J. Janota*, *Studien zu Funktion und Typen des geistlichen Liedes im Mittelalter* (Münch. Texte u. Untersuch. zur dt. Literatur des MA, Bd. 23) (München 1968) *W. Lipphardt*, *Das Kirchenlied im Mittelalter*, in: *MGG* VIII, 783–796; *Ph. Hamoncourt*, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie. Studien zum liturgischen Heiligenkalender und zum Gesang im Gottesdienst...* (Freiburg i.Br. u.a. 1974) 294–446.

¹⁶ *Ph. Hamoncourt*, a.a.O. (Anm. 15) 299.

¹⁷ Ebd. 306.

¹⁸ Das erste deutsche Diözesangesangbuch erschien 1576 in Dillingen für Bamberg: vgl. *B. Schmid*, *Deutscher Liturgiegesang*, in: *H. Musch*, a.a.O. (Anm. 5) 395f.

¹⁹ *Ph. Hamoncourt*, a.a.O. (Anm. 15) 358. Vgl. auch *J. Hacker*, *Die Messe in den deutschen Diözesan-Gesang- und -Gebetbüchern von der Aufklärung bis zur Gegenwart* (München 1951); *M. Hofer*, *Die Gesang- und Gebetbücher der schweizerischen Diözesen* (Freiburg i.Ü. 1965).

²⁰ Eine ausführliche Dokumentation dieser umfangreichen und differenzierten Kontroverse bei *Ph. Hamoncourt*, a.a.O. (Anm. 15) 358-366.

²¹ Nähere Angaben mit Hinweisen auf Hilfsmittel und Literatur im PLHL, Art. Gotteslob. Zur heutigen Bedeutung des Kirchenliedes: *Ph. Hamoncourt*, Das Bleibende in Form, Inhalt und Funktion des deutschen Kirchenliedes, in: *ZkTh* 107 (1985) 52-63.

²² Text u.a. bei *Rennings* I, 404ff.

²³ *H. Rennings*, Musikalische Elemente als Teil des gottesdienstlichen Handelns, in: *Musik in der feiernden Gemeinde*, hg. von *H. Hucke* u.a. (Einsiedeln-Freiburg 1974) 55.

²⁴ *H. Musch*, a. a. O. (Anm. 5), in der 1. Auflage (1975) 10.

²⁵ Ebd.

²⁶ *Ph. Hamoncourt*, Erneuerte Kirchenmusik, in: *E. Hesse-H. Erharter* (Hg.), *Liturgie in der Gemeinde* (Wien 1966) 121.

²⁷ Näheres bei *K. Amon*, Kleine Schönheiten, in: *Gd14* (1980) 113f.

²⁸ *Universa-Laus-Dokument-’80*, 6,2.

²⁹ Nr. 43: *Rennings* I, 605, Nr. 1242.

³⁰ *Ph. Hamoncourt*, a.a.O. (Anm. 26) 145.

Der Text ist entnommen aus: Adolf Adam, Grundriss Liturgie. Freiburg 1998, 82-90. Mit freundlicher Genehmigung des Herder Verlags Freiburg.