



HANS MAIER · MÜNCHEN

DAS ORDENTLICHE UND DAS AUSSERORDENTLICHE

Zur Spannung zwischen Liturgie und Künsten

Werke wie Bachs «h-moll-Messe», die «Missa solemnis» von Beethoven, die großen Messkompositionen von Mozart, Berlioz, Bruckner scheinen oft die Gefüge von Liturgie und Kirchenraum zu sprengen. Sie ordnen sich ins Gewohnte, Überlieferte schwer ein. Manches ist auch einfach zu lang für den liturgischen Gebrauch. Gut erfunden ist daher der Witz von jenem Papst, der bei einem Pontifikalamt im Petersdom auf ein nicht endendes «Non erit finis» im Credo des Chors rigoros erwidert haben soll: «Non erit finis? Erit finis! Und trat an den Altar und breitete die Arme aus: «Dominus vobiscum.»

Liturgie und Künste, das ist ein altes Spannungsfeld. Auf der einen Seite hat Liturgie als «Spiel vor Gott» (Romano Guardini) den stärksten Einfluss auf die Künste ausgeübt, auf Sprache, Gesang, Architektur, Bild und Skulptur. Große Teile der abendländischen Kunstgeschichte sind nur zu erschließen, wenn man die Liturgie und die in ihr enthaltenen Regeln mit einbezieht. Liturgie trägt in ihrem Ursprung selbst künstlerische Züge. Sie ist geistliches Drama mit Sprech-, Gesangs- und Handlungsrollen. Die rot gedruckten Bemerkungen der liturgischen Bücher (von ihnen kommt der Ausdruck «Rubriken») können als Regieanweisungen gelesen werden. Die Künste finden Halt und Orientierung am Regelwerk der Liturgie, sie übernehmen vielfältig seine Einteilungen und Gliederungen und nutzen die angesammelten Figuren, Topoi, Muster als Apparatus – zu deutsch als «Vorrat» – für neue Erfindungen und Gestalten. Es ist eine faszinierende Geschichte der Aktionen und Interaktionen, die sich hier entfaltet – im Westen stärker als im Osten, in der katholischen (und später der anglikanischen und lutherischen) Welt stärker als in den künstlerisch kahleren Zonen der Reformierten und der Freikirchen.

Aber zugleich drängen die in der Kirche entstehenden und sich ausbreitenden Künste immer wieder über die gegebenen Ordnungen hinaus. Zunehmend folgen sie eigenen inneren Gesetzen – und oft lösen sie sich, schon auf Grund wachsender Länge und Komplexität, vom liturgischen Geschehen ab. Eine Tendenz zur Verselbständigung, zur Autonomie setzt sich durch, manchmal in subtilen Formen: So verstehen es geschickte Komponisten im 16. Jahrhundert, Gassenhauer, Profanes,

HANS MAIER; geb. 1931, 1962-1987 Professor für Politische Wissenschaft in München, von 1970-1986 Bayerischer Kultusminister; 1988-1999 Inhaber des Münchener «Guardini-Lehrstuhls» für Christliche Weltanschauung, Religions- und Kulturtheorie. Mitherausgeber der COMMUNIO.

ja Obszönes so unauffällig in die polyphone Textur einzuschmuggeln, dass sie der ungeschulte Hörer nicht ohne weiteres erkennen kann. Eine heftige Diskussion über den *abusus in sacrificio Missae* ist die Folge. Beim Trienter Konzil verlangen nicht wenige Väter ein Verbot der Polyphonie in Gottesdiensten. Dazu kommt es glücklicherweise nicht – aber das Konzil verlangt doch nachdrücklich Klarheit, Einfachheit und Textverständlichkeit bei neuen Kompositionen. Strenge Vorschriften sollen den Subjektivismus bändigen – der doch in Kirchenräumen seinen Anfang nahm!

Auch in der Moderne, im 19. und 20. Jahrhundert, gibt es solche Konflikte. Auf der einen Seite verselbständigt sich die Musik in dieser Zeit ein weiteres Mal, sie ästhetisiert sich, sie wird zu einer Kunstübung, die besonderer Vorbereitungen und professioneller Ausführung bedarf – auch in den Kirchen. Für die kunstvollen Messen der Wiener Klassik genügt nicht mehr das Volk als Interpret, der Volksgesang in seinen schlichten liedhaften und antiphonalen Formen; diese Kunst ist keine, die «alle machen können», es bedarf, um sie auszuführen und aufzuführen, der spezialisierten Chöre und Orchester, der Solisten und Dirigenten. Die wiederum aber lassen, wenn sie große Musik in der Kirche vollendet darbieten, die Gottesdienstgemeinde leicht zum andachtsvoll-unbewegten Kunstpublikum erstarren. Die Frage stellt sich: Geht man eigentlich zum Gottesdienst, oder genießt man ein Konzert? Ist man selbst als «heiliges Volk», als Kirche, am Gottesdienst beteiligt – oder «geht man in die Kirche» wie in einen Konzertsaal, ein Opernhaus, um etwas zu hören und zu sehen, wobei die eigene Beteiligung, die aktive Partizipation weithin verschwindet und vom heiligen Geschehen nur noch ein passives Sich-Berühren-Lassen, eine vage «seelische Erhebung» übrig bleibt?

Kein Wunder, dass sich vor allem im 19. Jahrhundert die Gegensätze zuspitzen: auf der einen Seite beharren die Liturgiker – bald unterstützt von den «Reformern» im Cäcilienverband – auf angemessener Schlichtheit und Verständlichkeit der Messkompositionen (und einem Minimum an Beteiligung der Gläubigen am Gottesdienst über das bloße andächtige Zuschauen und Zuhören hinaus). Auf der anderen wandert das nicht mehr liturgisch Integrierte (und rasch als unintegrierbar Deklarierte) immer mehr in die Profanität und Säkularität, in die Oper, den Konzertsaal ab. Brahms' «Deutsches Requiem» ist dafür ein Beispiel, es wird zwar noch in einer Kirche uraufgeführt – danach aber erklingt es (fast) nur noch in Konzertsälen. Und was ist mit den Messkompositionen Liszts, Bruckners, Janaceks, Strawinskys? Führen Sie nicht bis heute ein kirchlich-konzertantes Doppelleben, polyvalent, ja beliebig, ohne eine eigene Umgebung, einen «angeborenen Ort»?

Wie steht es in diesem Zusammenhang mit einem Schlüsselwerk moderner Kirchenmusik – mit Beethovens «Missa solemnis»? Gehört sie trotz ihrer Dimensionen und ihrer technischen Anforderungen an Chor und Gesangssolisten noch in die Geschichte der abendländischen Messkompositionen, kann sie, anders gefragt, auch im ganz normalen Gottesdienst «liturgisch» verwendet werden? Oder ist sie das einsame Beispiel einer kirchenfernen Frömmigkeit – ein ganz persönliches, nicht mehr liturgiegebundenes Bekenntnis des Komponisten?

Der Dresdner Musikwissenschaftler Gerhard Poppe hat in einer umfangreichen und eindringlichen Studie die Rezeptionsgeschichte der beethovenschen «Missa solemnis» dargestellt.¹ Sein Ergebnis ist überraschend. Nicht nur, dass Beethovens



zweite Messe in den Jahrzehnten nach dem Tod des Komponisten wesentlich öfter erklang als bisher angenommen – sie wurde, wie Poppe nachweist, auch ganz selbstverständlich in Kirchen im Hochamt aufgeführt. Die Zeitgenossen waren also nicht der Meinung, das Werk sprengte den Rahmen eines Gottesdienstes. Auch Beethoven selbst hat in seinen verstreuten Aussagen über die «Missa solemnis» eine solche Meinung nie vertreten. Die Vorstellung, er habe die Messe für den Konzertsaal vorgesehen, ist eine spätere Erfindung, entstanden aus einem spezifischen Rezeptionsmodus, den zu später Stunde noch Theodor W. Adorno aufnimmt.² Beethoven, der einsame Genius, durfte einfach nicht ein ganz gewöhnliches liturgisches «Gebrauchsstück» für die Kirche geschrieben haben. In das etablierte Beethovenbild (unangepasstes Genie, freireligiöser Geist, Pantheist) passte das sperrige Werk also schwerlich hinein. Und die Musikwissenschaft blieb bis heute, wie Poppe zeigt, im Schatten der Rezeptionsgeschichte. Für sie war Beethovens «Missa solemnis» eine Verlegenheit, ein erratischer Block, etwas, was nicht sein konnte, weil es nicht sein durfte.

Eine Ironie der Geschichte ist es, dass gerade die restaurative Tendenz des Cäcilianismus nicht unwesentlich dazu beigetragen hat, dass es zu dieser falschen Wahrnehmung, dieser bis heute anhaltenden Schiefelage in der Rezeptionsästhetik kam. Der Verband und seine führenden Sprecher verweigerten dem Werk mit Entschiedenheit und oft polemisch die Integration in die liturgische Praxis. Damit gaben sie dem inzwischen etablierten Beethovenbild der Neudeutschen, der «Zukunftsmusiker» (denen sich die überwiegende Mehrheit der Beethovenbiographen anschloss) eine unerwartete Rechtfertigung. Indem sie Beethoven die liturgische Approbation versagten, bestätigten sie von der anderen Seite her das säkulare Vorurteil, seine Musik sei ein Geniestreich gänzlich außerhalb von Kirche und Gottesdienst gewesen.

Wie aber, wenn Beethoven es ganz ernst und wörtlich verstanden hätte, als er 1822 an Ferdinand Ries schrieb: «Mein größtes Werk ist eine große Messe»? Wenn er die «Missa solemnis» ganz selbstverständlich für die Kirche und nicht für den Konzertsaal komponiert hätte? Mit einer Dreiviertelstunde Ausführungszeit sprengte sie ja keineswegs den liturgischen Ablauf, wie viele Aufführungen im 19. Jahrhundert (besonders in Pressburg) zeigten.

Nochmals: die großen Werke der Kirchenmusik (auch der Kirchenarchitektur, der Kirchenskulpturen und Kirchenbilder) fügen sich manchmal schwer ins Gewohnte, Überlieferte ein. Als etwas Außerordentliches scheinen sie dem «Ordentlichen» als Maß der Liturgie zu widerstreiten. Aber man muss sich einen Augenblick vorstellen, wir wären ohne solche Werke – dann fehlte uns nicht nur die Einsicht in das, «was der Mensch vermag» (Goethe), wir wüssten auch nicht, mit welcher ungeheuren, nie endgültig (und nie im voraus) zu bestimmenden Inhalten sich die Liturgie als Gotteslob zu füllen vermag. Beides ist nicht ohne weiteres ineinander auflösbar: die Existenz zeitüberbrückender Formen und der unkalkulierbare Einbruch des Geistes, die kirchenamtliche Struktur und der dem eigenen Gesetz gehorchende Künstler. Harmlos und und riskant ist dieser Kampf nicht: Karl Lehmann hat ihn zurecht mit dem Kampf Jakobs mit dem Engel verglichen. «Der Mensch darf als Subjekt und in seiner relativen Autonomie mit Gott ringen. Er segnet ihn dennoch und schon ihn. Das ist die Geburt wahrer Autonomie aus radikalem Glauben.»³



ANMERKUNGEN

¹ Gerhard POPPE, *Festhochamt, sinfonische Messe oder überkonfessionelles Bekenntnis? Studien zur Rezeptionsgeschichte von Beethovens Missa solennis* (ortus-studien), Beeskow 2007.

² Theodor W. ADORNO, *Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis*, zuerst gesendet im Norddeutschen Rundfunk am 16. Dezember 1957; veröffentlicht in: *Neue Deutsche Hefte* (1959), 886-897.

³ Karl LEHMANN, *Autonomie und Glaube*, in: DERS. / Hans MAIER (Hg.) *Autonomie und Verantwortung. Religion und Künste am Ende des 20. Jahrhunderts*, Regensburg 1995, 11-22 (das Zitat 22).

