

HANS MAIER · MÜNCHEN

LITURGIE UND KÜNSTE

Jahrhundertlang waren die Künste in den Kirchen heimisch, entfalteten sich dort, entwickelten zahlreiche Formen der Kooperation und wurden im Lauf der Zeit ein integrierendes Element des gottesdienstlichen Geschehens. Mit der wachsenden Verbreitung des Glaubens und des Gottesdienstes entstand eine enge und intensive Kooperation von Künstlern, Liturgen, Betenden und Feiernden. Ein Zusammenspiel vieler Kunstfertigkeiten entwickelte sich, in denen das heilige Geschehen sinnlich greifbar wurde: man denke an die Handauflegung, die Waschung, den Kuss, den Duft von Öl und Weihrauch, den Geschmack von Brot, Wein und Salz, an die feierliche Bewegung, das liturgische Schreiten und Umschreiten, das Knien, Stehen, Sich-Beugen und Verbeugen, die Umgänge und Prozessionen, den feierlichen Vortrag von Texten, der bald zur Inkantillation, zum Sprechgesang und wenig später zum Kunstgesang wurde, die Predigt, die liturgische Kleidung, das Weihwasser, die Kerzen und vieles andere mehr.

Zwischen der sich ausbildenden Ordnung des Gottesdienstes (Liturgik) und den in sie einströmenden Künsten (Sprache, Gesang, Malerei, Skulptur, Baukunst) entwickelte sich eine Wechselwirkung.¹

Einmal steckte in der Liturgie selbst immer schon ein Stück Kunst, ein «Spiel vor Gott», wie es im Buch der Sprüche (8,30) umschrieben wird und wie es in jüngerer Zeit vor allem Romano Guardini in seiner Studie «Vom Geist der Liturgie» (1918) neuerlich in Erinnerung gebracht hat. Liturgie – das ist auch ein Drama: ein Drama mit Sprech-, Gesangs- und Handlungsrollen. Die rot gedruckten Bemerkungen der liturgischen Bücher (von ihnen kommt der Ausdruck «Rubriken») können als Regieanweisungen gelesen werden – Anweisungen für ein Geschehen, das Laien, Priester, Mönche, Vorsänger, Schola und Chor zusammenführt. Liturgie ist eine Verbindung von Worten und Handlungen: keine Handlung ohne Worte – kein Wort, das nicht selbst Handlung wäre. Eine Fülle anspruchsvoller

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

Texte – Psalmen, Hymnen, historische und theologische Prosa – wurden im Lauf der Zeit in die Gebete und Gottesdienste der Kirche eingefügt. Mit dem Kirchenjahr entwickelte sich zugleich eine Leseordnung. Texte aus dem Alten und Neuen Testament, aus den Schriften der Kirchenväter, der Theologen und Dichter wurden in regelmäßiger Folge gelesen, rezitiert, gesungen. So entstand eine enge Verbindung von Gottesdienst und Kunstübung – wohl das älteste, bis heute in ununterbrochenem Gebrauch stehende Gesamtkunstwerk der Welt.

Zum anderen nimmt die Liturgie die Künste in die Pflicht. Sie gibt eine Ordnung vor, an der sie sich orientieren (oder gegen die sie sich sträuben und anrennen) können, sie leitet die Fantasie der Künstler an, reizt sie zum Erkunden von Möglichkeiten, zum Ausloten von Spielräumen – aber begrenzt sie auch, sucht eine allzu weitgehende und ungezügelter Expansion zu verhindern. Liturgische Bücher verhalten sich zu kirchlichen Ausdrucksformen wie die Regeln der Ästhetik zu den Künsten. Die Künste finden Halt und Orientierung an diesem Regelwerk, sie übernehmen seine Einteilungen und Gliederungen und nützen die angesammelten Topoi, Figuren und Muster als *Apparatus* – zu deutsch als «Vorrat» – für neue Erfindungen und Gestaltungen. Zugleich aber drängen sie nach einiger Zeit über die gegebenen Ordnungen hinaus und entwickeln eine Tendenz zu selbständigen Kunstgebilden eigenen Rechts – soweit nicht die vom Regelwerk ausgehende «klassische Dämpfung» das verhindert oder zumindest erschwert.

Bei diesem Wechselspiel von Liturgie und Künsten schlagen Ost- und Westkirchen verschiedene Wege ein. Im Osten expandiert das Wort. Der wortzentrierte Gottesdienst und seine katechetische Wirkung nach außen (fast die Hälfte des Gottesdienstes in der Orthodoxie dient der Christenlehre, der «didaktischen Synaxis»), die Konzentration auf den heiligen Text, die heilige Handlung – das sind bis heute Charakteristika des byzantinischen Ritus, der östlichen Liturgien überhaupt. Mag das Schisma zwischen Ost und West im Kalendarischen begründet sein, im Osterfeststreit und später im Auseinandertreten von Julianischer und Gregorianischer Zeitrechnung – am tiefsten unterscheiden sich Ost- und Westkirchen in künstlerischer Hinsicht dadurch, dass im Osten das Wort den Künsten Grenzen setzte, während diese Grenzen im Westen frühzeitig überschritten wurden. Die Bauformen der Kirchen blieben im Osten bescheidener. Die Ikonen verzichteten auf irdisches Naturlicht und menschliche Perspektive und schufen einen Typus zeitüberdauernder Gestalten. In geduldiger, von Bußübungen begleiteter Annäherung sollte der Ikonenmaler die heiligen Geheimnisse auffinden, geduldig nach dem Urbild suchend, seine Persönlichkeit zurücknehmend, ja auslöschend. Ähnliche Dämpfungen in der Musik: Instrumente, die Orgel voran, waren nicht erlaubt im Gottesdienst:

die Musik stellte sich ganz in den Dienst des Wortes und seiner Auslegung; sie war im Grunde nur ein melodischer Rahmen für den Gesang des Zelebranten (der stets ein improvisatorischer Vorgang blieb). Die Einstimmigkeit verdeutlichte und erhöhte den liturgischen Text. Der Dialog zwischen Zelebrant, Chor und Gemeinde blieb erhalten. Die Ostkirchen haben bis heute keine Schwierigkeiten mit der «*actuosa participatio*» der Gläubigen – alles ist dort Handlung, nichts ist fertiges Werk, nichts gerinnt zu selbständigen, blockhaften, «autonomen» Formen.

Dagegen öffnet die Liturgik des Westens gerade jene Spielräume, die im Osten bis heute verschlossen oder eng umgrenzt sind: Baukunst, Bild-Erfindung, mehrstimmige, auch instrumentale Musik. Hier konnte sich der schöpferische Geist in viele Richtungen entfalten, ins Monumentale wie ins Zierliche und Kapriziöse, ins Harmonische wie ins Disharmonische und Grenzenlose. Wie sehr unterscheiden sich die Kathedralen des Mittelalters, die Andachtsbilder der Renaissance, die Deckenfresken des Barock von den bescheidenen Bauten und Bildern der altchristlichen Zeit, wie viel an Leidenschaft, Schöpfertum, Individualismus oder Extravaganz ist in dieses Kapitel kirchlicher Kunstübung eingegangen! Vor allem in der Musik kommt es zu einem wahren Quantensprung: zur Mehrstimmigkeit und zum instrumentalen Musizieren. Das ist eine aufregende, bis heute nicht in allen Einzelheiten geklärte Geschichte: wie sich der in Kathedralen und Klöstern gesungene einstimmig römische Choral in Melismen, Tropen, Sequenzen erweitert (wobei zugleich neue Texte entstehen); wie sich ein organales Singen in Quart- und Quintparallelen entwickelt; wie dann nach 1100 der einfache Satz Note-gegen-Note sich differenziert, die Stimmen sich rhythmisch verselbständigen und gegeneinanderlaufen, bis eine völlige Gleichberechtigung erreicht ist und eine polyphone Struktur entsteht. Man hat in dem in Kirchen erklingenden Wort, das einen musikalisch festgelegten Vortrag erforderte, den Ursprung der neueren, durch Mehrstimmigkeit gekennzeichneten abendländischen Musik gesehen.² Musik wird nun auch schriftlich aufgezeichnet, sie wird überlieferungsfähig, sie kann wiederholt, aber auch neu erfunden, aus Elementen zusammengesetzt, «komponiert» werden. Zugleich kehren die Instrumente des jüdischen Tempels, kehren «Psalter und Harfe» in die zunächst auch im Westen instrumentlosen christlichen Kirchen zurück. Neu ist die Pfeifenorgel, die als Summe von Blasinstrumenten der menschlichen Stimme am nächsten steht, zugleich aber durch regelmäßige Windzufuhr und Stabilität des Tons dem Auf und Ab der Affekte und Leidenschaften entzogen ist und dadurch – zumindest im Westen – zum spezifischen Instrument der Liturgie wird.

In der geistlichen Musik des 15. und 16. Jahrhundert in Burgund, Frankreich, Flandern haben wir dann wohl die ersten «autonomen» Kunstgebilde der Neuzeit vor uns – autonom in dem doppelten Sinn, dass sie eigenen

inneren Gesetzen folgen und sich, schon aufgrund wachsender Länge und Komplexität, von liturgischen Geschehen entfernen. Eine Tendenz zur Verselbständigung setzt sich durch, manchmal in subtil verhüllten Formen. So verstehen es geschickte Komponisten, Gassenhauer, Profanes, 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», den Missbrauch beim Feiern der Messe, ist die Folge. Verbirgt die «künstlich» gewordene Musik die heiligen Texte, statt sie deutlicher hörbar zu machen? Beim Trienter Konzil verlangen nicht wenige Väter ein Verbot der Polyphonie in Gottesdiensten. Fordernd erschallt der Ruf nach Einfachheit und Textverständlichkeit. Strenge Vorschriften sollten den Subjektivismus der Künste bändigen – der doch in Kirchenräumen seinen Ausgang nahm! Die Kunst, nach Jacob Burckhardts Wort «eine wundersam zudringliche Verbündete der Religion», scheint sich nun von der Kirche zu entfernen, sie beginnt auf ihre eigene Autonomie zu pochen. Die regulierende und begrenzende, aber auch die leitende und anregende Kraft der Liturgie scheint an ihre Grenzen zu stoßen.

Was man hier beobachten kann, wiederholt sich vielfältig in der Moderne. Immer wieder stellt die Liturgie den Künstlern neue Aufgaben. Und immer wieder brechen sich am liturgischen Regelwerk die Wellen der Subjektivität. Immer wieder kommt es in den Künsten zu kühnen artistischen Grenzüberschreitungen, weitab vom Gewohnten und Alltäglichen. Aber wüssten wir *ohne* solche Vorstöße ins Unbekannte, Neue, mit welcher ungeheuren, nie im voraus und nie endgültig zu bestimmenden Inhalten sich die Liturgie als Gotteslob zu füllen vermag?

Werke wie die h-moll-Messe Bachs, die *Missa solemnis* Beethovens, die geistlichen Werke von Hector Berlioz, Anton Bruckner, Olivier Messiaen (oder im Bildlichen und Architektonischen Michelangelos Fresken in der *Sixtina* in Rom oder *Gaudis Sagrada Familia* in Barcelona) scheinen oft die Gefüge von Liturgie und Kirchenraum zu sprengen. Sie ordnen sich ins Gewohnte, Überlieferte schwer ein. Beides – die Existenz zeitüberbrückender Formen und der unkalkulierbare Einbruch des Geistes, die kirchenamtliche Struktur und das dem eigenen Gesetz gehorchende künstlerische Genie – ist nicht ohne weiteres ineinander auflösbar. Harmlos und unriskant ist dieser Kampf nicht: Karl Lehmann hat ihn zu Recht 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 schont ihn. Dies ist die Geburt wahrer Autonomie aus radikalem Glauben.»³

Noch ein Wort zum heutigen Verhältnis von Liturgie und Künsten. Seit dem 19. Jahrhundert hat das Regelwerk der Liturgik viel von seiner an-

regenden, organisierenden Kraft eingeübt. Bezeichnenderweise verfielen bald darauf auch die ihm nachfolgenden ästhetischen Regeln. Das empfanden viele als eine Befreiung. Ein Gemeinplatz lautete: Was schön ist, lehrt uns nicht die Ästhetik, sondern die Kunst. Doch das ist nur eine Halbwahrheit: Künstlerische Sprachen können verderben, das Misslungene kann für schön erklärt werden, die Urteilskraft kann schwinden, wenn das Maß verloren ist. Ohne eine noch so formale ästhetische Normativität, ohne einen Hauch von «Regeln» kann auch moderne Kunst nicht überleben. Mag sie dem Grotesken, Überdimensionalen, Übersinnlichen nachspüren, mag sie Leid, Enttäuschung, Entäußerung spiegeln, mag sie sich pathetisch in Distanz setzen zur Überlieferungen des Schönen: ohne ein Minimum an Kohärenz, ohne ein Minimum an Autarkie gegenüber erklärender Nachhilfe oder moralisch-sozialer Motivation von außen kommt sie nicht aus. Um es zu wiederholen: Liturgik und Ästhetik sind notwendige Widerlager für den ebenso notwendigen Subjektivismus der Künste. Sie lehren die Kunst, «in Ketten zu tanzen» (Nietzsche). Fällt der Widerpart der «Regeln» weg, so bleibt nur das Prozesshafte, Fließende, Werdend-Vergehende, Aleatorische übrig – zu wenig für Künstler, die «nicht würfeln», sondern ein Werk wollen und Dauer suchen.

Kein Zweifel, dass in der gegenwärtigen Welt – und vielleicht auch in einer postchristlichen Ära – christliche Impulse in den Künsten weiterwirken. Dass die Künste in der Befreiung von Regeln und Normen zur *Sache aller* werden, dass nun plötzlich «alle Kunst machen können» (Joseph Beuys), das hat auch mit der Zeigefunktion des Bildes wie aller Künste im christlichen Zeitalter zu tun. Ebenso hat der christliche Blick auf «alle Menschen», auf das Alltägliche, Schmerzvolle, Hässliche, auf die «ganze Menschheit» anstelle des «höheren Menschen» neue Dimensionen in Kunst und Dichtung eröffnet. Insofern ist das Christentum in den heutigen «nicht mehr schönen Künsten» gegenwärtiger, als viele meinen.

Das Zweite Vatikanische Konzil hat in seiner Pastoralkonstitution über die Kirche in der Welt von heute zwei wichtige Züge der modernen Kultur anerkannt: ihre Pluriformität und ihre Eigengesetzlichkeit. Von diesem Ausgangspunkt her müsste ein neues Gespräch zwischen der Kirche und den Künsten möglich sein. Zunehmend wird ja das Nebeneinander einer Kirche, die weltlos, und einer Welt, die religionslos geworden ist, als unbefriedigend empfunden. Freilich: bis die ungleichzeitigen Kulturen und Künste der Gegenwart sich wieder unbefangen mit kirchlichen Traditionen, liturgischen und ästhetischen Regelwerken berühren und auf sie einlassen, ist wohl noch ein weiter Weg zurückzulegen.

ANMERKUNGEN

¹ Ausführlicher habe ich das folgende dargestellt in meiner Schrift: *Die Kirchen und die Künste*, Regensburg 2008.

² Thrasybulos GEORGIADIS, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin 1974.

³ Karl LEHMANN / Hans MAIER (Hg.), *Autonomie und Verantwortung. Religion und Künste am Ende des 20. Jahrhunderts*, Regensburg 1995, 22.