

Eckhard Jaschinski SVD, St. Augustin

Musik im Gottesdienst – mehr als Textvollzug?

ZU EINER FORMULIERUNG IM ARTIKEL 112
DER LITURGIEKONSTITUTION

PROBLEMSKIZZE

Daß ein Gottesdienst wesentlich von Texten bestimmt ist, gilt als Selbstverständlichkeit. Da aber liturgisches Handeln ganzheitlich sein will, muß neben dem Verbalen auch das Non-Verbale seinen gebührenden Platz haben. Man hat der erneuerten katholischen Liturgie immer wieder vorgeworfen, sie sei zu wortlastig, sie leide an „Sermonitis“¹. In der Tat scheint es in vielen Gottesdiensten ein Zuviel an Worten, Texten, Belehrungen und Erklärungen zu geben. Gleichwohl müht man sich immer auch um wortlose Symbolik. Dazu gehört seit jeher das Zeichen der Musik.

Nun findet man aber im Artikel 112 der Liturgiekonstitution, der mit knappen Worten den Stellenwert der Musik im Gottesdienst umreißt, eine Wendung, die nachdenklich stimmen muß. Die Kirchenmusik wird dort „als der mit dem Wort verbundene gottesdienstliche Gesang“ beschrieben.² Drückt das nicht eine verengte Sicht von Musik als nur vokaler aus? Dann könnte neben der beklagten Verantwortung noch eine andere Gefahr begünstigt werden: ein gewisser Formalismus bzw. Objektivismus. Das besagt, der vorgeschriebene Text müsse rubrikentreu vollzogen werden, gleichgültig, ob man dabei innerlich beteiligt ist oder nicht; Hauptsache es geschieht.

Die folgenden Ausführungen wollen Lösungsmöglichkeiten dieser Problematik aufzeigen, und zwar unter zwei Aspekten: Zum einen wird diese Wendung aus der Entstehungsgeschichte des Artikels 112 heraus erklärt.³ Zum anderen wird ein weiterer Interpretationsrahmen abgesteckt. Dafür lassen sich wertvolle Impulse aus der kirchenmusikalischen Erneuerung in der evangelischen Kirche zwischen den Weltkriegen gewinnen.⁴

¹ Die bisher wohl schärfste Attacke diesbezüglich kommt von außerhalb der Kirche: A. LORENZER, Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit – Eine Religionskritik, Frankfurt a. M. 1981.

² „cantus sacer qui verbis inhæret“; vgl. J. A. JUNGSMANN, Die Konstitution über die heilige Liturgie. Einleitung und Kommentar, in: LThK.E 1, 10–109, hier 94f.

³ Zum Ganzen siehe: E. JASCHINSKI, Musica sacra oder Musik im Gottesdienst? Die Entstehung der Aussagen über die Kirchenmusik in der Liturgiekonstitution „Sacrosanctum Concilium“ (1963) und bis zur Instruktion „Musicam sacram“ (1967) (Studien zur Pastoralliturgie 8), Regensburg 1990, 100–111.

⁴ Ich stütze mich vor allem auf eine Studie, die als Habilitationsschrift der Evangelisch-Theologischen Fakultät der Bonner Universität angenommen wurde: G. A. KRIEG, Die gottesdienstliche Musik als theologisches Problem. Dargestellt an der kirchenmusikalischen Erneuerung nach dem

1. DIE INTERPRETATION DER WENDUNG DES ARTIKELS 112 (KIRCHENMUSIK „ALS DER MIT DEM WORT VERBUNDENE GOTTESDIENSTLICHE GESANG“) AUS SEINER ENTSTEHUNGSGESCHICHTE

Um den Ausdruck von der wortgebundenen Kirchenmusik richtig zu verstehen, sind folgende Fragen zu untersuchen: Wo taucht er zum erstenmal auf, und wie hat er sich bis zur Endfassung weiterentwickelt? Wie deuten ihn die Kommentatoren der Liturgiekonstitution?

Der „Urtext“ für die Endfassung ist erstmals im ersten Gesamtschema vom 10. 8. 1961 greifbar. Das damalige Vorwort zum Kapitel über die Kirchenmusik beginnt so:

Die musikalische Überlieferung der heiligen Kirche stellt einen unschätzbaren Reichtum dar, am meisten ausgezeichnet unter allen übrigen Ausdrucksformen der Kunst, weil die Kirchenmusik einen notwendigen Teil der feierlichen Liturgie ausmacht und die heilige Handlung direkt begleitet.⁵

Hier ist also von der Kirchenmusik ganz allgemein die Rede. Textgebundene Musik wird noch nicht angesprochen. Das ändert sich auch nicht bis zur Verabschiedung des Liturgieschemas, sowohl von der Liturgiekommission (13. 1. 1962) als auch von der Zentralkommission (13. 7. 1962).

Der erste verbesserte Text (Januar 1963) nach der Konzilsdebatte zeigt ein neues Gesicht (Neuformuliertes ist kursiv gedruckt): Die *Musiküberlieferung* der heiligen Kirche stellt einen unschätzbaren Reichtum dar, am meisten ausgezeichnet unter allen übrigen Ausdrucksformen der Kunst, besonders weil *sie als gottesdienstlicher Gesang* einen notwendigen oder *integrierenden* Teil der feierlichen Liturgie ausmacht.⁶

Von jetzt an ist der Wert der Kirchenmusik in der feierlichen Liturgie vorzugsweise auf den Gesang eingegrenzt. Die nächste Textvariante bringt noch einen Zusatz:

„[. . .] gottesdienstlicher Gesang mit (den) Worten“.⁷

Ersten Weltkrieg (Veröffentlichung der evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung, 22), Göttingen 1990.

⁵ „*Musicalis traditio sanctæ Ecclesiæ thesaurum constituit inæstimabile, maxime excellens inter ceteras artis expressiones, cum Musica sacra efformet necessariam Liturgiæ sollemnis partem et directe sacram Actionem comitetur [. . .]*“ Vgl. JASCHINSKI (s. Anm. 3) 316.

⁶ „*Musicæ traditio sanctæ Ecclesiæ thesaurum constituit inæstimabilem maxime excellentem, inter ceteras artis expressiones, præsertim cum tamquam cantus sacer efformet necessariam vel integram Liturgiæ sollemnis partem [. . .]*“ Vgl. JASCHINSKI (s. Anm. 3) 331.

⁷ „*cantus sacer cum verbis*“; vgl. JASCHINSKI (s. Anm. 3) 333.

Ist das nicht eine Tautologie? Gesang besteht doch normalerweise aus Worten! Oder will man den wortlosen Jubilus, Lieder ohne Worte etc. ausgrenzen? Sind hier ganz bestimmte Worte (vorgeschriebener liturgischer Text) gemeint? Zieht man die einschlägigen Dokumente zur Kirchenmusik vor dem Konzil zu Rate, so ergibt sich ein uneinheitlicher Befund: teils wird „verbum/verba“ im Sinne von (liturgischem) „Text“ verstanden, teils einfach als „Wort(e)“. Ebenso wird der Begriff „textus“ verwendet.⁸ Es bleibt also offen, wie die Terminologie in der Liturgiekonstitution zu bestimmen ist. Die endgültige Fassung weist noch eine stilistische Überarbeitung auf, die den Sinn aber nicht mehr verändert

⁸ Dazu einige Belege:

- Pius X., Motu proprio über die Erneuerung der Kirchenmusik „Tra le sollicitudinie“ (22. 11. 1903).

1. „[. . .] Ihre [der Kirchenmusik] Hauptaufgabe besteht darin, den liturgischen Text (testo liturgico/liturgicum textum), der den Gläubigen vorgetragen wird, mit passenden Melodien auszuschnücken. Deshalb ist es ihr eigentlicher Zweck, eben diesem Text (testo/textui) eine größere Wirksamkeit zu verleihen.“ / 8. „Für jede liturgische Handlung sind die Texte (testi/textus), die gesungen werden können, und deren Aufeinanderfolge festgelegt [. . .]“ / 9. „Der liturgische Text (testo liturgico/textus liturgicus) ist zu singen, wie er in den Büchern steht, ohne daß Worte (*parole/verbo*) verändert oder umgestellt werden, [. . .]“ / 12. „[. . .] Doch darf er [der Sologesang] nie dermaßen die Oberhand gewinnen, daß der größte Teil des liturgischen Textes (testo liturgico/textus) auf diese Art vorgetragen wird.“

- Pius XII., Enzyklika über die Kirchenmusik „*Musicae sacrae disciplina*“ (25. 12. 1955):

„Die Melodien solcher [religiösen] Gesänge, die meist in der Volkssprache abgefaßt sind, prägen sich fast mühelos und unvermerkt dem Gedächtnis ein, und zugleich mit den Melodien bleiben auch die Worte (verba) und Sätze (sententiæ) im Geiste haften [. . .]“ / „Denn dieser [Gregorianische] Gesang paßt sich wegen der vollendeten Übereinstimmung der Weisen mit den Worten des heiligen Textes (cum sacro verborum textu) den letzteren nicht nur sehr eng an, sondern deutet gewissermaßen auch ihre wirksame Kraft aus und läßt ihre Anmut sich in die Herzen der Zuhörer senken.“ / „Das aber ist einer der Hauptgründe, warum die Kirche so sehr wünscht, daß mit den lateinischen Worten der heiligen Liturgie deren Gregorianischer Gesang (cum latinis sacrae Liturgiæ verbis eorundem verborum cantus Gregorianus) zu einer Einheit verbunden bleibe.“ / „[. . .] doch bleibt das Gesetz in Geltung, gemäß dem die liturgischen Worte (verba liturgica) selbst nicht in der Volkssprache gesungen werden dürfen [. . .]“ / „Damit aber die Sänger und das christliche Volk den Sinn der mit den Melodien verbundenen liturgischen Texte (liturgica verba) richtig verstehen [. . .]“ / „[. . .] daß nicht solche mehrstimmige Kompositionen in die Kirchen Eingang finden, die wegen der schwülstigen, überladenen Art ihrer Melodien die heiligen Texte der Liturgie (sacra Liturgiæ verba) durch Weitschweifigkeit verdunkeln.“ / Die religiösen Volksgesänge müssen „sich vom schwülstigen und leeren Strom der Worte (verborum profluentia) frei halten [. . .]“ / „daß jene weltlichen Lieder, die wegen ihrer sinnlichen Melodie oder ihres häufig schwülen und unsittlichen Textes (*verba*) für Christen [. . .] eine Gefahr zu sein pflegen, ausgeschieden werden [. . .]“

Vgl. A. BUGNINI (Hg.), *Documenta Pontificia ad instaurationem liturgicam spectantia* (1903–53), Rom 1953, 14–21; *Acta Apostolicæ Sedis* 48 (1956) 13–21; H. B. MEYER – R. PACIK (Hg.), *Dokumente zur Kirchenmusik unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes*, Regensburg 1981, 26–31. 66–75.

(wörtlich übersetzt): „als gottesdienstlicher Gesang, der (den) Worten anhaftet“⁹. Der Vorsitzende der Unterkommission für die Kirchenmusik, Abt Caesario D’Amato OSB, kommentiert in seinem Bericht (Relatio) vor dem Konzilsplenum am 29. 10. 1963 die Änderung mit folgendem Satz:

„Die Kommission stimmte auch der Bitte eines anderen Konzilsvaters zu, hinsichtlich der Verbindung zwischen Gesang und liturgischen Worten.“¹⁰

Deutlicher noch als im Konstitutionstext ist hier formuliert, daß es um den Gesang *liturgischer* Texte geht. Wer war der erwähnte Konzilsvater, und wie ist sein Votum zu bewerten?

Es handelt sich um die Rede des Erzbischofs von Mexiko, Miguel Dario Miranda y Gomez, am 13. 11. 1962. Sein Wunsch ist jedoch allgemeiner Natur, er bezieht sich nicht ausdrücklich auf eine bestimmte Passage im Schema-Text. Nachdem er Pius X. als Erneuerer der Kirchenmusik und der pastoral ausgerichteten Liturgie gewürdigt hat, bringt er den für die Textänderung entscheidenden Satz vor:

Und zwar mit Recht; weil die heilige Liturgie ursprünglich feierlich ist, deswegen auch „mit Gesang“; daher ist die Kirchenmusik als notwendiger Teil der feierlichen Liturgie gleichsam eine Gehilfin dieser heiligen Liturgie.¹¹

Miranda y Gomez versucht ferner, sein Anliegen zu entfalten: Die Kirchenmusik solle am Fortschritt der pastoralen Liturgie teilhaben. Diese Teilhabe sei in der Formulierung des Schemas gefährdet, ja es bedeute sogar einen Rückschritt. – So gesehen ist für ihn die vokale Kirchenmusik der Garant für die Weiterentwicklung im Rahmen der Liturgie. Es geht ihm hier allerdings nicht um bloßen Textvollzug. Leider äußert er sich nicht konkreter. Seine eigentliche abschließende Bitte bleibt immer noch sehr allgemein:

Einstweilen bitte ich euch eindringlich, verehrte Väter, daß das Schema geeignet erweitert und erneuert wird im Sinne des echten und gesunden Fortschritts der Kirchenmusik gemäß der lobenswerten Überlieferung der hl. Päpste und der Bischöfe, die wünschenswerterweise angemessen bekräftigt und vermehrt werden soll, wenn wir den echten Fortschritt der heiligen pastoralen Liturgie wollen.¹²

⁹ „ut cantus sacer qui verbis inhæret“; vgl. JUNGSMANN (s. Anm. 2) 94.

¹⁰ „Accedit etiam Commissio petitioni alterius Patris de unione cantus cum verbis liturgicis.“ Vgl. Acta Synodalia sacrosancti Concilii Oecumenici Vaticani II, Vol. 2,3, Vatikanstadt 1972, 584.

¹¹ „Et merito quidem, cum sacra Liturgia nata sit sollemnis, et ideo cum cantu; unde musica sacra, utpote sacrae Liturgiæ sollemnis pars necessaria, eiusdem sacrae Liturgiæ est quasi administra.“ Vgl. Acta Synodalia sacrosancti Concilii Oecumenici Vaticani II, Vol. 1,2, 669.

¹² „Interim enixe rogo vos, venerabiles Patres, ut schema opportune ampliatur et reformetur in sensu veri ac sani progressus musicæ sacrae iuxta SS. Pontificum ac episcoporum laudabilem Traditionem, quæ probe confirmetur et augeatur opportunum est, si velimus verum sacrae Liturgiæ pastoralis progressum.“ Vgl. Acta Synodalia . . . , 670.

Die Liturgiekommission ist diesem Wunsch nicht ausdrücklich gefolgt. Wollte man die Kirchenmusik auf Textvollzug eingegrenzt sehen, kann man sich jedenfalls nicht auf das Votum von Miranda y Gomez berufen.

WIE BEURTEILEN DIE KOMMENTATOREN DEN KONZILSTEXT?

Josef Andreas Jungmann begnügt sich mit einer kurzen Bemerkung: „Der endgültige Text fügt als besondere Bedingung der genannten Würde die Verbindung mit dem Wort hinzu [. . .].“¹³

Etwas genauer behandelt Emil Joseph Lengeling die Stelle:

Musik als integrierender und notwendiger Teil der feierlichen Liturgie gilt nicht für die Kirchenmusik schlechthin – es gibt Riten, die nur vokale Musik dulden, wie im ersten Jahrhundert auch der römische –, sondern, wie mit dem Verbesserungsvorschlag eines Konzilsvaters einschränkend gesagt wird, für die Kirchenmusik, insofern („ut reduplicativum“) *sie mit dem Wort verbundener gottesdienstlicher (sacer) Gesang* ist.¹⁴

Dagegen wendet Johannes Overath ein:

Wenn E. J. Lengeling in einem Kommentar versucht, die Formulierung „*der mit dem Wort verbundene gottesdienstliche Gesang*“ ganz eng zu interpretieren, verkennt er die Einheit des musikalischen Kunstwerkes, wenn z. B. der mit dem gottesdienstlichen Wort verbundene Gesang instrumental eingeleitet, begleitet und abgeschlossen wird. Es ist ganz selbstverständlich, daß alles, was mit dem Gesang des gottesdienstlichen Wortes in einer der Liturgie dienenden und sich in die Liturgie einfügenden Weise eine in der Sache begründete künstlerische Einheit bildet, notwendigerweise zur *pars integralis* der Liturgie gehört.¹⁵

J. Overath hat E. J. Lengeling anscheinend mißverstanden. Dieser spricht ja nur in Parenthese von Riten, die vokale Musik restriktiv handhaben. Daß instrumental begleiteter Kunstgesang von der Formel der wortgebundenen Musik nicht ausgeschlossen wird, dürfte man E. J. Lengeling wohl zubilligen. Das eigentliche Problem aber kommt bei beiden nicht zur Sprache: Ist musikalische Gestaltung der Liturgie im wesentlichen Textvollzug?

Am gründlichsten befaßt sich Joseph Gelineau mit dieser Formel: Der Wert und der Vorrang der Musik im christlichen Gottesdienst ergeben sich vor allem aus der Tatsache, daß sie sich darin wesentlich in der Form des Gesangs (ut can-

¹³ JUNGMANN (s. Anm. 2) 95.

¹⁴ E. J. LENGELING, Die Konstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils über die heilige Liturgie. Lateinisch-deutscher Text mit Kommentar (Lebendiger Gottesdienst 5/6), Münster ²1965, 219.

¹⁵ J. OVERATH, Bestimmungen der Konzilskonstitution, in: K. G. FELLERER (Hg.), Geschichte der katholischen Kirchenmusik, 2, Kassel 1976, 381–394, hier: 388.

tus) darbietet. Auf diese Weise mit den liturgischen Worten verbunden, wird sie mit dem Text *ein notwendiger oder integrierender Teil der feierlichen Liturgie*. Der hl. Papst Pius X. hatte schon in bemerkenswerter Weise geschrieben: „Ihre Hauptaufgabe besteht darin, den liturgischen Text, der den Gläubigen zum Verstehen vorgetragen wird, mit passenden Melodien auszuschnücken.“

Pius X. hatte die Musik als „wesentlichen Bestandteil“ der feierlichen Liturgie erklärt. Aber der Ausdruck bleibt zweideutig: die Musik als solche ist nicht ein Ritus unter anderen; sie verlangt nach der Form des rituellen Wortes. Wenn die Konstitution die Tonkunst an das Wort bindet, entfällt diese Zweideutigkeit. Der Gesang ist in der Tat einer der wesentlichen Bestandteile des christlichen Kultes; in der Form des Gesangs kann die Kirchenmusik also *notwendiger* Teil der Liturgie genannt werden, wenigstens in der vollen Form ihrer sogenannten *feierlichen* Zelebration, deren Gesang ein charakteristisches Merkmal darstellt (siehe Art. 113) [...].

Das musikalische Element tritt in der Liturgie weder in isolierter Stellung noch als autonome Kunst auf, sondern organisch mit dem Wort verbunden. Alle Zeichen des christlichen Kultes müssen in der Tat Träger der Offenbarung des Christus-Mysteriums sein; sie können nicht nur der Ausdruck von religiöser Gesinnung der Menschen sein. Der Nachdruck, der hier auf die Vermittlung des Wortes gelegt ist, entspricht einem der Hauptakzente dieser Konstitution, welche die insbesondere biblische und christliche Eigenschaft der liturgischen Frömmigkeit sichern will. Es genügt, die Artikel 24, 33–36 nachzulesen. Außerdem ist zu bemerken, daß die „liturgische Musik“ keine Erwähnung findet und daß keine juristische Definition vorgenommen ist. Der Ausdruck fehlte ebenfalls in der Instruktion vom 3. September 1958. Man verwendet immer den sehr weit gefaßten Ausdruck: *musica sacra*. Diese schließt jedoch zweitrangige Arten der Kirchenmusik nicht aus, wie es die Verwendung von ergänzenden Texten sind (zum Beispiel im *religiösen Volksgesang*, Artikel 118) oder die nebengeordnete Einlage von Instrumentalmusik (zum Beispiel das solistische Orgelspiel).¹⁶

J. Gelineau sieht autonome Musik als rituellen Fremdkörper in der christlichen Liturgie; deswegen gibt er der textgebundenen Musik den Vorzug, wobei er Textsorten unterscheidet. Eine Wort-Theologie wird wenigstens angedeutet. Der erneuerten Liturgie steht demnach eine Musik an, die die christliche Botschaft *expressis verbis* bringt. Das Problem der Wortlastigkeit, Textüberfrachtung oder rationaler Einseitigkeit kommt wiederum nicht in den Blick, was allerdings für die damalige Bewußtseinslage verständlich ist. Es bleibt auch nach diesem ausführlichen Kommentar offen.

¹⁶ Vgl. J. GELINEAU, Chapitre VI. La musique sacrée, in: La Maison Dieu 77 (1964) 193–210, hier 195–197 [eigene auszugsweise Übersetzung].

2. DER ERWEITERTE INTERPRETATIONSRAHMEN, ANGEREGT VON DER KIRCHENMUSIKALISCHEN ERNEUERUNG DER EVANGELISCHEN KIRCHE

2.1 WIE KAM ES ZUR KIRCHENMUSIKALISCHEN ERNEUERUNG?

Mit der kirchenmusikalischen Erneuerung ist jene Erscheinung in der evangelischen Kirche gemeint, die zwischen den beiden Weltkriegen das gottesdienstliche Leben maßgeblich bestimmte. Dabei kam es zu einem besonders günstigen Miteinander von Komponisten und Theologen. Die Erneuerung war freilich nicht plötzlich da, sie hatte vielmehr eine Reihe von Wurzeln, die man bis in die Zeit um 1900 zurückverfolgen kann.¹⁷

Das Unbehagen am Gemeindegottesdienst, der im Zuge der Aufklärung einseitig rational geworden war, formierte sich in einigen Strömungen und Bewegungen, die besonders der Kirchenmusik Aufmerksamkeit schenkten. Ihr – bei aller Verschiedenheit – gemeinsames Anliegen war, den Gottesdienst von predigtbezogener Intellektualisierung und Moralisierung zu lösen und das Non-Verbale ins Spiel zu bringen.

– Als zeitliche erste Strömung ist die Hinwendung zur altitalienischen *A-cappella-Musik* zu nennen. Die Impulse gehen von Literaten wie Johann Gottlieb Herder und Ernst Theodor Amadeus Hoffmann aus. Die gottesdienstliche Verwendung dieses Stils wird theologisch durchdacht von den Neulutheranern Theodosius Harnack und Hubert Schöberlein, die wiederum von Friedrich D. Schleiermachers idealistischer Philosophie beeinflusst sind. Der Text spielt hier noch keine Rolle. Es geht primär um das Harmonisch-Akkordische als Ausdruck ewigen göttlichen Seins. (47)

– Eine weitere Strömung entsteht mit der Rückbesinnung auf das *Werk von Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach*. Doch wird ihre besondere musikalische Textbehandlung erst von Albert Schweitzer recht gewürdigt. (54) Bedeutsam sind freilich Komponisten wie Arnold Mendelssohn und vor allem Max Reger. Sie lassen sich von dieser Rückbesinnung her zu einer eigenen Tonsprache inspirieren, die sich auch um Textauslegung bemüht. (57–60) Die theologischen Denker dieser Strömung, Julius Smend und Friedrich Spitta, artikulieren sich wirkungsvoll in der seit 1896 erscheinenden *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*. Sie sehen den Gottesdienst als eine auch textlich veränderbare Gestalt an, betonen die Wichtigkeit der Textausdeutung und stellen die Persönlichkeit des Musikschaaffenden heraus. (177–184)

– Wieder stärker am Kollektiv orientiert zeigen sich zwei Bewegungen, die am Ende des Ersten Weltkrieges im außerkirchlichen Bereich entstehen: die *Sing- und Orgelbewegung*. Die Singbewegung hebt die Vokalität gegenüber dem Instrumentalen hervor, entdeckt in der A-cappella-Musik auch die Melodie und schenkt auch dem Text mehr Beachtung. (81) Ähnlich wendet sich die Orgelbe-

¹⁷ Im folgenden wird in Klammern auf die Studie von KRIEG (s. Anm. 4) verwiesen.

wegung gegen das Instrumentale (Streicher-Imitation) und unterstreicht das Vokale (Orgelwind = Atmen). (83) Die kirchliche Rezeption dieser Bewegungen zähmt deren antirationales Pathos durch gottesdienstliche Kriterien und theologische Reflexion. (85–91) Erstmals wird das musikalische Spektrum in seiner Breite für die Gestaltung des Gottesdienstes bedacht, nicht nur das Ordinarium.

– In der Neuen Musik ist die musikalische Prosa, die von Max Reger unter dem Einfluß von Richard Wagner bereits weit vorangetrieben worden war, noch konsequenter ausgebildet. Die traditionelle Folge von Dissonanz–Konsonanz gilt nicht mehr. Vokale Einzellinien finden zu einem neuen polyphonen Zusammenklang oder verselbständigen sich („Reihe“). (97–102)

Erst von diesen verschiedenen Voraussetzungen her ist die kirchenmusikalische Erneuerung zu begreifen und einzuordnen.

2.2 WIE SIEHT DIE KIRCHENMUSIKALISCHE ERNEUERUNG WORTBEZOGENE MUSIK?

Es gibt bei der kirchenmusikalischen Erneuerung nicht die eine theologische Bestimmung der Musik. Vielmehr ist die Reflexion in mehreren Phasen mit unterschiedlichen Akzenten zu sehen.

2.2.1 DAS VERSTÄNDNIS DES WORTES

Ausgehend vom inkarnatorischen Gottesdienstverständnis der Neulutheraner (Verleiblichung des Geistes) mißt die kirchenmusikalische Erneuerung auch dem *Wort* eine sakramentale Bedeutung bei. Sie knüpft dabei an Martin Luther selbst an. Dieser Ansatz wird von Rudolf Otto näher präzisiert und von Alfred Stier und Oskar Söhngen weitergedacht:

Das Zeichen des Sakramentes ist das Element. Auch das Wort hat eine solche Elementum-Seite: den Schall, Ton, Klang und Hauch, kurz den naturhaften Sprach- und Klangleib, den wir mit dem Gehör erfassen. Diese sinnliche Gestalt des *verbum vocale* aber ist Gefäß für das *testamentum*, genau wie die sonstigen sakramentalen Zeichen.¹⁸

Das Wort ist also nicht als begriffliche Fixierung zu verstehen, sondern als Mythos, als göttliches Sein, das im Gottesdienst greifbar wird. Vor aller rationalen Erfassung besitzt das Wort Verpflichtungscharakter im Sinne der „gesunden Lehre“. Daraus folgt für die gottesdienstliche Gestalt, daß sie als „gewachsene“, als durch Ordinarium und Proprium traditionell geprägte bestimmt ist. (206–209)

Welche Eigenschaften kommen nun der gottesdienstlichen Musik zu?

Die kirchenmusikalische Erneuerung vertritt zunächst den organischen Ansatz: Die Leib-Geist-Dialektik verwirklicht sich über den Atem, einerseits als

¹⁸ O. SÖHNGEN, *Theologie der Musik*, Kassel 1967, 229.

Luft menschlicher Stimme, andererseits als Wind für die Orgel. Am Anfang steht also wie bei der A-cappella-Bewegung die gesungene Musik. Doch die kirchenmusikalische Erneuerung geht noch weiter und fordert eine sangbare Musik. Die Melodie (horizontale Linie) soll die erste Rolle spielen. Daraus erst ergibt sich harmonischer Einklang (Vertikale). (211–214) Der Einfluß der Singbewegung macht sich insofern bemerkbar, als das Subjektive zugunsten der Gruppe zurückgedrängt wird. Ordinarium und Proprium sind objektive Größen, die den Text unverrückbar lassen: sie gelten ja als Ort der Gegenwart Gottes. Ihre Sprache ist poetisch, eine irrationale Worttonsprache. Umgekehrt drängt das Vokale zurück auf das Wort, das hinter den Worten gemeint ist, um den Tiefensinn des Wortes erfahrbar zu machen. Schematisch ausgedrückt. (217f)

- Gotteserfahrung —> Vokalität (Wort-Ton-Verbindung)
- Vokalität —> Wort (transrational/Mythos)

Der Komponist versteht sich dabei als Antwortgebender auf Gottes Weg in die Leiblichkeit.

Dieser organische Ansatz hat einen stark idealisierenden Zug. Der Gottesdienst droht sprachlos zu werden, weil er von der Wirklichkeit abgehoben wird. Das Inkarnationsprinzip bedarf einer Ergänzung. Damit ist ein weiterer Schritt in der kirchenmusikalischen Erneuerung angezeigt.

2.2.2 DIE DIMENSION DER VERKÜNDIGUNG IN DER MUSIK

Das vor allem von Wilhelm Kamlah vertretene Korrektiv besagt: Die Inkarnation Jesu Christi ist als konkretes historisches Ereignis zu verstehen. Insofern spiegelt Gottesdienst auch ein Stück (zerbrechliche) Welt wider. Christi Sagen (Wort) ist nicht mehr ein in sich ruhendes Sein, das kultisch repräsentiert wird. Es handelt sich um einen zugleich historischen Text, als Bericht von Geschichte, der zur jeweiligen Auslegung drängt. Ähnlich hatte bereits Heinrich Schütz sein Werk verstanden: als Ausdeutung geistlicher Texte mit musikalischen Mitteln der Gegenwart. Die Legitimität der Kirchenmusik ist nunmehr mit dem Maßstab der Wortverkündigung zu messen. Dabei rückt das Subjektive wieder nach vorn; denn das musikalische Schaffen setzt die persönliche Auseinandersetzung mit dem historischen Jesus von Nazareth voraus. (224–228) Aber auch hier kommt es wieder zu einem Korrektiv. Man vertritt eben nicht voll die Position der *Monatsschrift*, sondern läßt der Leib-Geist-Einheit den Vorrang. Demnach sind alle Formen der Textbehandlung auf das Lobopfer (*sacrificium laudis*) hin auszurichten, d. h. auf den Nachvollzug des schon Vorhandenen; sonst droht der Rationalismus (Walter Blankenburg). So versteht man den Choral (= Kirchenlied) als Lobopfer und weniger als Verkündigung. (229)

Ob nun der Gottesdienst mehr eine in sich abgeschlossene sakrale Gestalt bleibt oder eher für die Welt offen ist, muß sich an der Frage entscheiden, wie die Neue Musik integriert wird.

2.2.3 DER EINFLUSS DER NEUEN MUSIK

Die Inkarnation als geschichtliches Ereignis zu verstehen, hat Konsequenzen für die Wahl der Tonsprache im Gottesdienst. Oskar Söhngen tritt hier als Fürsprecher der zeitgenössischen Musik in Erscheinung. Gottesdienstliche Musik ist nach ihm stets neuer existentieller Verifikation gegenüberzustellen. (230f) Die Musik muß sich von der Gemeinde verifizieren lassen, muß also in gewissem Sinne allgemeinverständlich sein. Insofern kommt die Musik von Palestrina weniger in Betracht; denn sie gleicht „einem Rätselauge, das in diamantener Pracht auf die Gemeinde herniederstarrt“ (Heinrich von Herzogenberg). (232) Ja, es geht nun nicht mehr um die Harmonie als Darstellung des Heiligen; vielmehr führt die existentielle Begegnung mit Christus zum Durchbruch des Heiligen als des Fremden („Ganz Anderen“). Das Unerwartete kann daher musikalisch nur in harmonischen Härten ausgedrückt werden. (234) Auch im außerkirchlichen Bereich herrscht dieses Bewußtsein vom Unsagbaren. Theodor W. Adorno etwa meint: Musik versucht göttliche Namen zu nennen, nicht Bedeutungen mitzuteilen. (236)

Freilich ist O. Söhngen vorzuhalten, daß er nicht das volle Spektrum zeitgenössischen Komponierens im Blick hat, sondern mehr jene der Singbewegung nahestehenden Musiker (Johann Nepomuk David, Ernst Pepping, Hugo Distler, Kurt Thomas), die (noch) nicht atonal komponieren.

Im Verständnis des zu vertonenden Textes findet die kirchenmusikalische Erneuerung zu einer gewissen Ausbalancierung zweier Gegensätze: auf der einen Seite verkörpert der Text den unreligiösen Mythos, das unverfügbare Sein, das einfach nur zum Tönen zu kommen braucht; auf der anderen Seite will der Text ausgelegt werden als das spezifisch christliche Moment des Gottesdienstes. Die spannungsvolle Wechselbeziehung dieser beiden Komponenten verhindert ein Abgleiten in zweierlei Hinsicht:

- Text als mythisches Sagen zügelt das subjektiv Schöpferische, damit es sich nicht individuell verselbständigt oder in bloßer Aktualität verflacht.
- Text als ausgelegte Botschaft von Jesus Christus bewahrt den Bezug zur Welt und Geschichte, wird also an-sprechend für die Gemeinde. So wird verhütet, daß die Gottesdienstgestalt allgemein-religiös und damit austauschbar wird. (253–255)

Diese Balance konnte allerdings nicht durchgehalten werden, sondern tendierte eher zum ersten Pol (unverfügbares Sein). Das war dann auch der Ansatzpunkt für Kritik innerhalb der evangelischen Kirche.

2.3 WIE WIRD DIE KIRCHENMUSIKALISCHE ERNEUERUNG INNEREVANGELISCH BEWERTET?

Zu unterscheiden ist zwischen der Kritik, die damals bereits sich zu artikulieren begann, und der Bewertung aus heutiger Sicht. Die Kritiker von damals warfen der kirchenmusikalischen Erneuerung Verobjektivierung vor. Dem wird heute entgegengehalten, daß die Erneuerer wirklich nach göttlicher Tiefe such-

ten und sich vom Geist geleitet glaubten, also nicht verflachendem Funktionalisieren verfielen. Auch der Vorwurf des Pansymbolismus läßt sich nicht halten, weil die Erneuerer immer den Verkündigungscharakter, das heißt den konkreten Jesus von Nazareth mitbedachten. (255–275)

Dennoch entging die kirchenmusikalische Erneuerung nicht einer gewissen Engstirnigkeit. Nach O. Söhngens „Wort“-Verständnis wird gottesdienstlicher Text in erster Linie mythisch, als in sich ruhendes Sein betrachtet – zeitlos wie der Logos selbst. Das führt zu einer Blickverengung gegenüber neuer gottesdienstlicher Symbolik (z. B. neues Lied-Schaffen). (279) Die Erneuerer wußten auch bestimmte Dinge nicht sachgerecht zu würdigen. An den Theologen der *Monatsschrift* bemängelte man, sie stellten die Persönlichkeit (menschliche Ratio) über die göttliche Wahrheit. (283) An Max Reger kritisierte man, er komponiere instrumental (chromatisch), womit er das Naturgegebene, das Vokale auflöse. (285f) Auch für die Avantgarde, besonders die Zweite Wiener Schule, fehlte eine sachliche Bewertung; man sah in ihr Intellektualisierung, wiederum als Verstoß gegen die Natur (z. B. der Obertonreihe), und damit die Auflösung von Ordnungsprinzipien. (287–289)

Schließlich lief die kirchenmusikalische Erneuerung Gefahr, in einem Stilkanon zu erstarren. Der Dienst am Wort drohte leer zu werden, da er nicht mehr die Dynamik des Wortes, seine Erneuerungskraft wiedergab.

Bei aller Kritik erweisen sich die Erfahrungen der kirchenmusikalischen Erneuerung dennoch als fruchtbar für weiterführende Überlegungen zur Musikalisierung des Gottesdienstes der heutigen Zeit:

Ein zu starres Festhalten an bestimmten Kategorien der Gestaltung führt zur Sprachlosigkeit. Das Gestalten ist zuerst als menschliches Tun zu sehen und daher der Vergänglichkeit unterworfen. Eine volle Identität von göttlichem Logos und menschlicher Gestaltgebung ist unmöglich. Das Geheimnis der Offenbarung Gottes hat allein in Jesus Christus unvordenkliche Gestalt angenommen und nicht in tradierten symbolischen Formen. Was also christologisch als *Krisis* aller liturgischen Gestalt bewußt wird, hat sein Pendant im Anthropologischen, d. h. in der *Kritik* aller Gestalt. Dies bedeutet für den liturgischen Text zweierlei: Zum einen ist die strenge Bindung an agendarisch fixiertes Ordinarium und Proprium zu lösen, mit Blick auf die jeweilige gemeindliche Situation. Zum andern verdient die neue und neueste Musik stärkere Beachtung: Wenn etwa die Wort-Sprache zum Geräusch wird, so mag man dies auch als neue Glossolalie (Zungenrede) deuten. (295–301)

2.4 WELCHE BEDEUTUNG HABEN DIE GEDANKEN DER KIRCHENMUSIKALISCHEN ERNEUERUNG FÜR DEN KATHOLISCHEN GOTTESDIENST HEUTE?

Zunächst bleiben die verschiedenen Möglichkeiten musikalischer Textbehandlung festzuhalten:

- Musik als bloßes Vehikel des Textes: das Ertönen allein ist schon genug;
- Musik als Textauslegung: Hervorheben von Einzelbegriffen;

- Herausstellen des Emotionsgehaltes: Wahl bestimmter musikalischer Formen (z. B. Ostinato als Ausdruck der Hoffnung);
- Sprache als Tonmaterial: Zerlegen des Textes in einzelne Laute. (121–126)

Doch es geht nicht allein um die Frage einer geeigneten Wort-Ton-Beziehung für liturgische Gesänge. Was bei der kirchenmusikalischen Erneuerung zur Sprache kommt, betrifft die theologische Substanz. Welche Tragweite haben die Erkenntnisse für die katholische Liturgie, speziell für ihre musikalische Gestalt? Geht man davon aus, daß die Aussagen des Zweiten Vatikanums allgemein zu mehr Subjektivität und Freiheit tendieren, so lassen sich im Detail, sprich: Kirchenmusik, entsprechende Schlüsse ziehen:

Wie die kirchenmusikalische Erneuerung und ihr Nachwirken in der evangelischen Kirche gezeigt haben, gilt es, die Pole Objektivität und Subjektivität in spannungsvoller Balance zu halten:

- Objektivität heißt: eine von Gott her geheiligte liturgische Ordnung (gewachsene Liturgie) mit festen Texten, vertont nach bestimmten Stilkriterien; die vokale Musik hat in jedem Fall den Vorrang.
- Subjektivität heißt: Der Mensch greift gestaltend ein, weniger in willkürlicher Beliebigkeit, sondern als schöpferischer Ausdruck der persönlichen Auseinandersetzung mit Christus; eine Musik kommt zum Klingen, die die Hand am Puls der Zeit spüren läßt, die daher auch immer den Drang zur Veränderung in sich hat.

Wenn es gelingt, dieses Spannungsfeld ausgewogen zu halten, dann ist garantiert, daß das (gesungene) Wort nicht dürr-rational verengt erscheint, sondern immer die Offenheit für das unsagbare Mehr bewahrt. Von dieser Interpretation her braucht die Wendung „[. . .] mit dem Wort verbundener gottesdienstlicher Gesang“ nicht als Einseitigkeit gedeutet zu werden. Vielmehr kann sie in eine spirituelle Tiefe verweisen, bei der die Frage, ob es sich hier um bloße Vortragsweise von Texten handelt, oberflächlich erscheint.

Musikalisches Gestalten des Gottesdienstes läßt sich nicht mehr in fertige und ein für allemal gültige Sätze fassen, sondern erwächst aus der Aufgabe, „die Beziehungen zwischen Gottesdienst, Liturgie, Kunst, vor allem neuer Kunst und damit neuer Musik, als wesentliche Ausdrucksmedien des Menschen für seine jeweilige Gegenwart aufs neue zu durchdenken“. (310)

AUSBLICK

Was die Sinnlichkeit im Gottesdienst betrifft, so wäre noch weiter zu differenzieren, was hier nur angedeutet werden kann: Unsere westliche Kultur unterschied immer strikt zwischen Denken und Fühlen, zwischen gedanklichem „Erkennen“ und emotionalem „Erkennen“. Die neuere Wahrnehmungsforschung, speziell der radikale Konstruktivismus, hält diese Trennung für äußerst problematisch; man sieht hier eher eine Wechselbeziehung beider Komponenten.

Wenn wir einen Baum, eine Landschaft, einen Film oder ein Gedicht wahrnehmen, können wir nicht fühlen, ohne zu denken, und wir können nicht denken, ohne gleichzeitig zu fühlen. Wer behauptet, er sei nur rational, gibt genauso falsche Auskunft wie jemand, der behauptet, er fühle oder spüre nur, ohne zu denken. Gedanken bedingen Gefühle, und Gefühle bedingen Gedanken. Eine Mutter, die denkt, ihr Sohn sei „ehrentvoll fürs Vaterland gefallen“, wird anders trauern als eine Mutter, die denkt, ihr Sohn sei vom einem diktatorischen Regime in einem sinnlosen Krieg geopfert worden. Jemand, der denkt, alle anderen Menschen hätten stets vor allem zu seiner eigenen Zufriedenheit zu handeln, wird sehr häufig Ärger, Wut, Haß und Enttäuschung fühlen.¹⁹

Ferner geht die neuere Kommunikationsforschung (Konstruktivismus) davon aus, daß bei sprachlicher Verständigung keine Informationsübertragung stattfindet. Sprache verweist nicht mit unabhängigen Zeichen auf unabhängige Gegenstände. Was man hört oder liest, stellt einen Orientierungsanlaß und eine Orientierungshilfe dar; Information wird erst aufgebaut, erst konstruiert, aber nicht als fertiges Informations-Stück von außen bezogen. Der Text, seine Bedeutung ist auf direktem Weg nicht übertragbar. Sprachliche Zeichen stellen nur Anregungen, nur Impulse dar, aber in ihnen und mit ihnen ist in keiner Weise schon genau oder verpflichtend festgelegt, wie die jeweiligen Hörer oder Leser reagieren. Man kann die anderen Menschen bestenfalls zu einer für die Verständigung förderlichen Orientierungsreaktion veranlassen. Wo Sympathie, Freundschaft oder Liebe fehlen, wo die Aversion bereits vorherrscht oder durch die ersten Worte eines Text-Angebots ausgelöst wird, werden vom Rezipienten alle weiteren Begründungen und Vorschläge nicht mehr oder nur mehr schwerlich akzeptiert, d. h. die Bereitschaft, das vorgeschlagene Phänomen bei sich selbst zu erzeugen, ist emotional blockiert, der Text wird nicht verstanden, weil seine Annahme gleichsam verweigert wird.²⁰

Das Zusammenspiel, die Ähnlichkeit verschiedener individueller Bereiche des Erkennens ergeben zugleich die gemeinsame Kultur. Die Denk- und Gefühlskultur einer Region, eines Landes bestimmt die jeweils vorherrschenden Wirklichkeitsmodelle.²¹

Was all das für rituelle Interaktion (Liturgie/Gottesdienst) bedeutet, wäre lohnenswert, einmal gesondert behandelt zu werden.

¹⁹ B. SCHEFFER, *Wie wir erkennen. Die soziale Konstruktion von Wirklichkeit im Individuum* (Funkkolleg Medien und Kommunikation. Konstruktionen von Wirklichkeit, hg. vom Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Studienbrief 2), Weinheim – Basel 1990, 61.

²⁰ SCHEFFER (s. Anm. 19) 64.

²¹ SCHEFFER (s. Anm. 19) 77.