

Rudolf Pacik, Innsbruck

Musik als Verkündigung – Woher stammt diese Idee?

Gottesdienstlicher Gesang ist (lobpreisende) Antwort auf Gottes Anrede und seine Taten: darin stimmen die meisten Konfessionen überein. Daß Gesang sich aber nicht nur auf Gott hin richtet, sondern auch zum Menschen sprechen und so ähnlich der Predigt Gottes Wort vermitteln kann, wurde und wird nicht allgemein vertreten. Diese Überzeugung hat sich im deutschen Protestantismus des 16. und 17. Jahrhunderts ausgebildet. Ihr liegt Martin Luthers Sicht der Verkündigung und sein Verhältnis zur Musik zugrunde; ebenso ist sie bestimmt von der musikgeschichtlichen Situation, dem gegen Ende des 15. Jahrhunderts einsetzenden Wandel der Kompositionsweise hin zur Ausdrucksmusik, die sich bis zum Ende des Barocks durchgehalten hat.

Martin Luthers Sicht von Musik und Verkündigung

Eines der Hauptanliegen Luthers war, den Verkündigungs-Charakter der Liturgie wiederherzustellen. Am spätmittelalterlichen Gottesdienst kritisierte er u. a., daß den Leuten Gottes Wort „geschwygen“ [verschwiegen] worden war.¹ Dies meint den Vortrag der Lesungen und Gebete in lateinischer Sprache, den Inhalt der Verkündigung sowie die Tatsache, daß die Predigt nicht als obligater Bestandteil von Messe und Stundengebet galt.

Obwohl nun Luther so großen Wert auf die Predigt legte, beschränkte er die Verkündigung keineswegs auf diese. Luther und ihm folgend lutherische Theologen vertreten die Ansicht: Verkündigung geschieht auf vielerlei Weise, und eine höchst bedeutsame ist der (vor allem mehrstimmige!) Gesang. In der Vorrede zu Johann Walters Chorgesangbuch von 1524 erklärt Luther, er habe geistliche Lieder gesammelt, um „das heylige Evangelion, so itzt von Gottes gnaden widder auff gangen ist, zu treyben und ynn Schwanck zu bringen“². Und das erste lutherische orthodoxe Dogmatikhandbuch³ sagt: Sooft ein biblischer Text von Menschen wiederholt wird, in welcher Form auch immer (Lesen, Schreiben, Predigen, Singen), wirkt er als Gottes Wort.

Luther war gegenüber der Musik viel aufgeschlossener als die anderen Reformatoren. (Zwingli verbannte bekanntlich jede Art von Musik aus der Liturgie, Calvin ließ nur einstimmigen, unbegleiteten Gemeindegesang mit biblischem Text zu.) Daß Luther selbst Instrumente spielte und komponierte, erklärt seine Offenheit nicht ausreichend (auch

* Referat auf dem Internationalen Kongreß von „Universa Laus“ in Worth Abbey (21.–25. August 1989). Erstmals veröffentlicht in: *Musica Sacra* 109 (1989) 510–514. – Auf detaillierte Literaturhinweise wurde verzichtet, ausgenommen für die Schriften Martin Luthers; diese sind nach der Weimarer Ausgabe (= WA) mit Band, Seite und Zeile(n) angeführt (die Tischreden [= TR] nur mit der fortlaufenden Nummer).

¹ WA 12, 35, 11.

² WA 35, 474, 13f.

³ J. WIGAND – M. JUDEX, *Syntagma seu corpus doctrinae Christi* [. . .]. Basel ²1560, 409–412.

Zwingli war musikalisch hochbegabt!). Hier wirkt sich vielmehr seine Freude an der Schöpfung aus. Musik ist „eine edle, heilbringende und fröhliche Kreatur“⁴, ein wunderbares Geschenk Gottes⁵ (im zweifachen Sinn: Gabe, die von Gott kommt, und Weise, in der Gott sich mitteilen kann). Es überrascht nicht, daß Luther die Musik rangmäßig gleich nach der Theologie einstuft.⁶ – Unter den Komponisten verehrte er besonders Josquin, den Schöpfer der neuen Ausdrucksmusik. „Josquin [. . .] ist der Noten Meister: die [Noten] haben's müssen machen, wie er wollte; die andern Sangmeister müssen's machen, wie es die Noten haben wollen.“⁷

Luthers Wertschätzung gilt nicht nur der Kirchenmusik, sondern der Musik als ganzer. Freilich entfaltet sie ihren vollen Effekt erst, wenn sie sich mit Gottes Wort verbindet. Luthers diesbezügliche Sicht läßt sich in folgenden Thesen zusammenfassen:

1. Der Glaube drängt wie von selbst zum Singen – als Lobpreis und als (absichtslose) Mitteilung. – Wer an Christus glaubt, wem aufgegangen ist, was Christus für uns getan hat, der kann – sagt Luther im Vorwort zum Babstischen Gesangbuch 1545 – gar nicht anders, als davon zu singen, so die Botschaft weiterzutragen und andere mit seiner Freude anzustecken. Wer dies nicht tut, zeigt, daß er nicht glaubt.⁸
2. Musik (Gesang mit biblischem bzw. geistlichem Text) hilft als Werkzeug und Werk des Hl. Geistes, den Glauben zu wecken. – Gesungen hat das Wort größere Eindringlichkeit als bloß gesprochen, weil es Verstand *und* Affekt beteiligt, den ganzen Menschen ergreift.⁹ Darin aber – beim Schaffen der Gesänge ebenso wie bei ihrem Vortrag – wirkt der Hl. Geist mit.¹⁰
3. Musik, besonders die neue Ausdrucksmusik, kann zum Gleichnis des Evangeliums werden. – Das Evangelium, das vom Gesetz befreit, drückt sich aus in der künstlerischen Freiheit, in der der Komponist mit den tradierten Regeln umgeht. „Sic Deus praedicavit euangelium etiam per musicam, ut videtur in losquin, des alles composition frolich, willig, milde heraus fleust, ist nitt zwungen und gnedigt [genötigt] per regulas [. . .].“¹¹ (Damit wird zugleich der Komponist als Gottes Werkzeug betrachtet!)

Die Verkündigungs-Aufgabe der Musik wird bei Luther und den evangelischen Theologen, soweit ich sehe, nicht auf eine bestimmte Gattung oder auf einen bestimmten Ort in der Liturgie eingeschränkt. Daß trotzdem der Wortteil der Messe allmählich solche „verkündigende“ Musik an sich gezogen hat, liegt nahe. Zuerst, gegen Ende des 16. Jahrhunderts, sind es Spruchmotetten: Innerhalb des kantillierten Evangeliums hebt der Chor einzelne Verse durch mehrstimmigen Vortrag hervor. Später geschieht dies in einem eigenen Stück nach dem Evangelium: der Evangeliumsmusik. Aus ihr entwickelt sich das Geistliche Konzert: Seit Mitte des 17. Jahrhunderts enthalten Evangeliumsmusiken neben dem Text der Tagesperikope einen weiteren, zum Evangelium passenden Bibelabschnitt

⁴ WA 50, 373, 8.

⁵ WA 50, 368, 4f; TR 968.

⁶ WA 30,2, 696, 12; TR 7034.

⁷ J. MATHESIUS, Historien / Von des Ehrwürdigen [. . .] Manns Gottes / D. Martin Luthers / Anfang / Lere / Leben / [. . .]. Nürnberg 1576, 12. Predigt. Ausgabe: St. Louis, Mo. 1883, 227f.

⁸ WA 35, 477, 6–12.

⁹ WA 4, 140, 31–34.

¹⁰ WA 17,2, 306, 31f; WA 46, 315, 12; TR 4627; WA 50, 371, 9–13.

¹¹ TR 1258.

oder nur diesen; auch geistliche Dichtungen, vor allem Liedstrophen, werden verwendet. Die mehrteiligen Konzerte und umso mehr die sie ablösenden Kantaten verbinden Textdarstellung, -ausdeutung (*explicatio*) und -anwendung (*applicatio*), sind also eine Art zweiter Predigt, d. h. in der Abfolge (Epistel / Hauptlied / Evangelium / „Musik“ / Credo / Predigt) sogar die erste. Geistliches Konzert und Kantate werden zum musikalischen Zentrum der lutherischen Messe, das vom Tagesevangelium als „caput et principale“ (Michael Praetorius) ausgeht.

Die zweite und dritte der oben genannten Thesen legen nahe, daß Luthers Auffassung vom eigenen Erleben der Ausdrucksmusik geprägt ist. Denn erst die neue Art zu komponieren ermöglicht sprachbezogene Deklamation (wie sie nach dem Zeugnis Joh. Walters auch Luther beherrschte; er verstand es, „alle Noten auf den Text nach dem rechten Accent und Concent“ zu setzen¹²); darüber hinaus aber werden die Worte der Schrift melodisch, harmonisch, rhythmisch, kontrapunktisch ausgelegt und aktualisiert: „Die nothen machen den text lebendig.“¹³ Komponisten wie Ludwig Senfl, Leonhard Lechner, Johannes Eccard, später Heinrich Schütz sind im Grunde auch Theologen und betreiben durch ihre Musik Exegese.

Damit kommen wir zur zweiten Wurzel, die der Idee von „Musik als Verkündigung“ zugrunde liegt: der

Musikauffassung in Renaissance und Barock

Seit der Antike gab es zwei Weisen, die Musik zu deuten: 1. von ihrer Wirkung her, die (gemäß der Platonischen Ethoslehre) die Einheit Wort – Musik – Bewegung auf den Menschen ausübt. 2. von der zahlenhaften Ordnung her: Wie im ganzen Kosmos gelten in der Musik meßbare Proportionen (Intervalle, Harmonie, Rhythmus). Musik bildet deshalb mit Geometrie, Arithmetik und Astronomie das mathematische Quadrivium. – Auch im Mittelalter bestehen beide Auffassungen. Die Gregorianik, freilich mehr als Vortragsweise denn als Komposition, ist Wortmusik, orientiert sich an der Klang- und Bedeutungsgestalt des Textes. Sonst aber herrscht die „Musica mathematica“ vor, die Musik als Abbild kosmischer Harmonie versteht, nun christlich umgedeutet: die Ordnung stammt von Gott dem Schöpfer (vgl. Weisheit 11,20: „Du aber hast alles nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet.“). Musik ist zuerst Wissenschaft von den Proportionen, die „Ars musica“ deren Anwendung. Komponieren heißt die gottgegebenen Gesetze nachvollziehen, sich in die Regeln der Schöpfung einfügen.

Noch in Renaissance und Barock spielt die „Musica mathematica“ eine wichtige Rolle. Daneben tritt jedoch immer bestimmender eine andere Auffassung hervor: Mit der neuen Ausdrucksmusik („Musica riservata“), beginnend im Spätwerk Josquins (ca. 1450–1521), weiter ausgebildet im Madrigal der italienischen Spätrenaissance, wird die Musik zur redenden Kunst, erweitert so das Trivium von Grammatik, Rhetorik und Dialektik. Nicht nur die deklamatorische Gestalt der Sprache soll dargestellt werden, sondern auch deren affektive Aussage, so daß der Hörer die Affekte mitempfindet. Das Komponieren erhält einen auf den Menschen gerichteten, subjektiven Zug, der freilich objektiv gebunden bleibt durch den Text. Viele Autoren erörtern den Zusammenhang von Musik und

¹² WA 35, 82.

¹³ TR 2545b.

Sprache. Man versucht die Mittel der Rede musikalisch umzusetzen. Bis in die Barockzeit hielten sich die Komponisten an die Forderung Gioseffo Zarlinos (1517–1590): „Harmonie und Rhythmus müssen der Rede folgen.“ – Konsequenterweise führt dies zur Homophonie und zur Monodie („seconda prattica“). Denn erst die Einheit aus Wort, Melodie, Harmonie, Rhythmus – so versteht man Platons Ethoslehre – vermag den Hörer zu bewegen. Zugleich beeinflußt die Monodie, wenn sie sie schon nicht verdrängen kann, die polyphone Kompositionstechnik. Diese wird in ihren Mitteln raffinierter, reicher, geschmeidiger und erlangt so größere Ausdruckskraft.

Die Orientierung an der Sprache prägt sich freilich nach Nationen verschieden aus. Die Italiener schaffen intuitiv-experimentell, nehmen das Verhalten des sprechenden Menschen und typische Seelenzustände als Vorbild. Die Deutschen – so auch die evangelischen „Klassiker“ Johannes Eccard (1553–1611), Leonhard Lechner (1553–1606), Heinrich Schütz (1585–1672) – gehen vom Wortsinn aus, suchen diesen zu deuten und abzubilden (was von den Italienern belächelt wird).

In Deutschland (wo sonst?) werden die kompositorischen Errungenschaften des 16. Jahrhunderts spekulativ durchdrungen und in ein lehrbares System gebracht, aufbauend auf der Rhetorik, die ja in den höheren Schulen unterrichtet wurde und somit zur Allgemeinbildung gehörte. Der Pionier dieser Systematik ist ein lutherischer Schullehrer und Kirchenmusiker, Joachim Burmeister (1566–1629, in Lüneburg geboren und aufgewachsen, in Rostock tätig; wichtigstes Werk: *Musica poetica*, 1606). Er wendet die Rhetorik und ihre Begrifflichkeit auf die Kompositionstheorie an, wobei er Werke der Niederländer und italienische Madrigale der Spätrenaissance analysiert. Der von Burmeister festgehaltene Bestand an Figuren wird die ganze Barockzeit hindurch tradiert und beträchtlich erweitert. Kompositionshandbücher enthalten lange Tabellen von Worten, die musikalisch ausgedeutet werden können oder sollen; biblische Texte sind hier stark vertreten.

Nach dem Verhältnis von „Oratio“ und „Harmonia“ unterscheidet Christoph Bernhard (1627–1692, Schüler von Schütz und Carissimi) in seinem „*Tractatus compositionis augmentatus*“ (um 1650) drei Kompositionsstile:

Stylus gravis (antiquus, ecclesiasticus) (B. nennt Palestrina, Willaert, Josquin [!])	Harmonia orationis domina
Stylus luxurians communis (Monteverdi, Schütz)	Harmonia und oratio im Gleichgewicht
Stylus luxurians theatralis (recitativus, oratorius) (Monteverdi und eine Reihe weiterer italienischer Meister)	Oratio harmoniae domina absolutissima

Der Musiker des deutschen Barocks braucht, um recht zu komponieren, die rhetorische Grundlage. Sie ersetzt nicht die schöpferische Phantasie und muß natürlich dem persönlichen Stil eingegliedert werden, doch soll die Kreativität sich durch den bildhaft vorgestellten Text anregen lassen. Wer ohne dieses Rüstzeug komponiert, betont Johann Mattheson (1681–1764), dessen Erfindungskraft und Ausarbeitung bleiben flach. Von

Joh. Seb. Bach bezeugt ein Zeitgenosse, der Leipziger Poetik- und Rhetorikprofessor Johann Abraham Birnbaum, daß er „die Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat“, vollkommen beherrscht.

Da die Figuren auch ohne Text sprechen, bleiben sie nicht auf die Vokalmusik beschränkt. Sie dringen in die reine Instrumentalmusik ein, verselbständigen sich. Damit entsteht die (von Mattheson so benannte) „Klangrede“.

Um 1800 verliert sich der Sinn für die musikalische Rhetorik und damit die Bindung an den Text als objektive Vorgabe. Musik wird zum individuellen Gefühlsausdruck.

Das Wiederaufleben der Idee „Musik als Verkündigung“ im 20. Jahrhundert

In den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts wurden die alten Ideen von der lutherischen Theologie wieder aufgegriffen, im Zuge der liturgisch-kirchenmusikalischen Reformbewegung, die u. a. das Werk Heinrich Schütz' neu entdeckte. Deren Theoretiker sind v. a. Oskar Söhngen (1900–1983) und Walter Blankenburg (1903–1986). Gegen diese Auffassungen wandte sich der reformierte Dogmatiker Karl Barth (1886–1968). Obwohl selbst musikalisch gebildet und (wie sein Freund Hans Urs von Balthasar) Mozart-Verehrer, sprach er der Musik die Fähigkeit zur Aussage allgemein und zur Verkündigung im besonderen ab. Dasselbe vertraten, Barth folgend, z. B. Friedrich Buchholz (1900–1967), musikalischer Leiter und später Präses der Kirchlichen Arbeit von Alpirsbach, und der Pastoraltheologe Götz Harbsmeier (1910–1979), der u. a. von Rudolf Bultmann beeinflusst war und Alpirsbach nahestand. Das Wort Gottes zu verkündigen komme ausschließlich der Predigt zu.

Nach Söhngen ist nicht jeder Musikstil für die Verkündigung geeignet. Doch die Musik des 16./17. Jahrhunderts war es, nicht zuletzt wegen der Stileinheit zwischen geistlich und weltlich. Erst im 20. Jahrhundert, nach langer Unterbrechung, kam eine solche Konstellation von neuem zustande: in der sogenannten „ersten Moderne“ (Igor Strawinsky, Paul Hindemith, Béla Bartok; Johann Nep. David, Ernst Pepping, Hugo Distler). Sie habe, sagt Söhngen, die „Wiedergeburt“ der evangelischen Kirchenmusik als echt gottesdienstlicher Musik und als Trägerin des Wortes hervorgebracht.

Und heute?

Dieses Referat beschränkt sich von der Sache her auf die Vergangenheit (wenn auch die historische Musik weiter gepflegt wird und so lebt). Die heutigen Fragen blieben unberührt. Einige davon sollen abschließend wenigstens genannt werden:

- Wird von den Menschen heute (außer von Spezialisten) die alte Musikhistorik verstanden bzw. läßt sie sich erschließen? Ist dies angesichts des Stil- und Hörpluralismus überhaupt möglich? Kann man die alte Musik im Gottesdienst so einsetzen, wie sie seinerzeit gemeint war? (An sich gehört ja das evangelische Repertoire zum „Thesaurus musicae sacrae“, und vieles daraus wäre eine Bereicherung für die deutschsprachige Liturgie.)
- Das Universa-Laus-Dokument '80¹⁴ bezeichnet in Nr. 5.1 den Gesang u. a. als „Medium der Frohen Botschaft“. Lassen sich – unabhängig von bestimmten histo-

¹⁴ Die deutsche Fassung des „Universa-Laus-Dokuments '80“ ist u. a. erschienen als Beilage zu Gottesdienst 14 (1980) H. 15, in BiLi 53 (1980) 221–230 und in Katholische Kirchenmusik 105

rischen Stilen – Kriterien für eine Musik aufstellen, die nicht nur Vehikel von Texten ist und die rituellen Funktionen erfüllt, sondern Trägerin und Auslegerin der Botschaft sein kann? Wäre es denkbar, auch solche Musik so zu verwenden, die diesen Anspruch selbst nicht stellt?

Literatur

- W. BLANKENBURG, Kann Singen Verkündigung sein? Vom gesprochenen und gesungenen Wort Gottes. In: MuK 23 (1953) 1–16; nachgedruckt in: DERS., Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik. Zu seinem 75. Geburtstag. Hg. E. Hübner – R. Steiger. Göttingen 1979, 298–313.
- R. DAMMANN, Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln 1967.
- W. GURLITT, Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit. In: Hélicon 5 (1944) 67–86.
- W. KIEFNER, Verkündigungsauftrag der Kirchenmusik? In: Evangelische Theologie 21 (1961) 131–143.
- W. KURZSCHENKEL, Die theologische Bestimmung der Musik. Neuere Beiträge zur Deutung und Wertung des Musizierens im christlichen Leben. Trier 1971.
- O. SÖHNGEN, Theologie der Musik. Kassel 1967.
- M. S. VIERTEL, Kirchenmusik zwischen Kerygma und Charisma. Anmerkungen zu einer protestantischen Theologie der Musik. In: JLH 29 (1985) 111–123 (Kritik an Söhnngen).
- (1980) 190–196. Kommentar dazu: Musique et Liturgie. Le document *Universa Laus*. Hg. C. Duchesneau – M. Veuthey. Paris 1988 (RitSy 17); englische Bearbeitung: Music and Liturgy. The *Universa Laus* Document and Commentary. Hg. C. Duchesneau – M. Veuthey. Translated by P. Inwood. Washington, DC 1992.