

Michael Schneider

Geistliche Begleitung im Lebensprozeß VI:

IM UMGANG MIT DER MUSIK

(Radio Horeb am 10. September 2024)

Auf recht vielfältige Weise können wir durch Situationen und Dinge, die uns im Alltag begegnen, eine geistliche Weisung und Hilfe auf unserem Lebensweg im Glauben erfahren, an ganz unterschiedlichen Orten, zu verschiedenen Zeiten und in und mit recht unterschiedlichen Erfahrungen. In der letzten Sendung haben wir solche »stillen Begleiter« unseres Lebens aufgezeigt im Umgang mit einem Buch, vor allem mit dem Buch der Heiligen Schrift, die uns auf unserem geistlichen Weg ein treuer geistlicher Begleiter sein kann. Es handelt sich wohl nicht um die Hilfe einer regulären Geistlichen Begleitung. Doch auch ein eher »stiller Begleiter«, nämlich der Umgang und das Leben mit einem Buch kann eine entscheidende Weisung auf unserem Weg im Glauben werden. Heute sei ein weiterer »stiller Begleiter« vorgestellt, nämlich die Musik. Ihr werden wir uns nun in zwei Radio-sendungen zuwenden, zunächst indem wir der Frage nach der Bedeutung der Musik als einem »stillen Begleiter« im Leben des Glaubens nachgehen, während wir in einer weiteren Sendung die praktischen Konsequenzen und Hilfen für einen geistlichen Umgang mit der Musik zu ziehen haben, und zwar so, daß die Musik uns fürwahr zu einem »stillen Begleiter« auf unserem Lebensweg im Glauben wird.

1. Die geistliche Weisung der Musik

Leben aus dem Glauben ist ein fragmentarischer Prozeß, und nur in und mit immer neuen Ansätzen und Bekehrungen läßt sich der Glaube leben. Das Leben im Glauben ist ein Weg, kein Bau oder System. Dabei sind wir auch auf das Glaubenszeugnis anderer angewiesen.

Was bei den Heiligen auf sehr vollkommene Weise zum Ausdruck kommt, und zwar als ein existentielles Glaubenszeugnis im Fragment, läßt sich gleichfalls im Leben und Werk vieler Musiker aufweisen: Viele von ihnen dürfen als unerläßliche Zeugen im Erfahrungsraum von Glaube und Kirche gelten, da sie mit ihrem musikalischen Schaffen ein kostbares Zeugnis im Lebensalltag des Glaubens darstellen.

Von vielen Musikern läßt sich sagen, daß für sie Leben und Werk insofern eins sind, als sie den Auftrag ihres Lebens nicht wie einen Job erfüllen, vielmehr lassen sie in ihrem Leben und Schaffen erkennen, was sie als ihre Sendung und ihren Auftrag - auch im Glauben - wahrgenommen haben. Wir wissen von vielen Musikern, wie sie unentwegt an ihrem Werk gearbeitet haben, bis daß es ihrem Leben entspricht. Dazu schreibt Felix Mendelssohn Bartholdy in einem Brief vom 26. Juni 1838 an Moritz Hauptmann: »Was Sie mir über meine Musik Freundliches sagen, dafür danke ich Ihnen sehr vielmals; aber mir wird es doch zuweilen ganz bang, wenn ich an das denke, was ich gern machen möchte, und das ansehe, was bis jetzt dasteht. Indes ist doch Weiterarbeiten das einzige Mittel.«¹ Felix Mendelssohn Bartholdy bemerkt über sein Verständnis des musikalischen

¹ R. Sietz (Hg.), Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben in Briefen, Köln-Krefeld 1948, 167.

Werkes: »Ich bin nämlich der Meinung: nulla dies sine linea. Ich lasse nicht leicht einen Tag vorüber, ohne etwas gemacht zu haben: Aber welchem Künstler ist die Muse alle Tage günstig? Mir wenigstens nicht. *Machen* aber kann ich jederzeit etwas und das thue ich, *um in der Übung zu bleiben*. Wie der Virtuose an Fertigkeit und Sicherheit verliert, wenn er längere Zeit sein Instrument verläßt, so verlieren auch geistige Operationen an Leichtigkeit und Freiheit durch öfter unterlassene Übung darin. Um im Zuge zu bleiben, componire ich immer, aber nicht immer ist der Geist bereit zu guten Gaben.«²

Noch fragmentarischer als die Heiligen, aber gewiß nicht weniger überzeugend bringen viele Künstler, Literaten und Musiker in ihrem Leben und Werk auch ihren eigenen Glauben zur Sprache. Johann Sebastian Bach beispielsweise hat alle seine Stücke, die weltlichen und die geistlichen, seinem Gott aufgeopfert, denn sie gehören nicht ihm: Soli Deo Sit Gloria.³ Über vielen Werken steht »S.D.G.« und »J.J.« (Jesu juva). Ludwig van Beethoven sieht in der Missa solemnis sein »größtes und gelungenstes Werk«; über das Kyrie schreibt er die Worte: »Von Herzen - möge es zu Herzen gehen!«. Anton Bruckner zeichnet seine Neunte Symphonie mit den Worten: »Dem lieben Gott gewidmet«, und Igor Strawinsky fügt seiner Psalmen-Symphonie von 1930 die Worte hinzu: »Zum Ruhme Gottes«.⁴ Aufgrund ihres Dienstes am Glauben, den sie mit dem Einsatz ihres Lebens und ihrer Schaffenskraft leisten, gehören die Musiker in den Kontext eines existentiellen Glaubenszeugnisses hinein. Für sie sind Kunst und Leben, Musik und Glaube nicht schlechthin zweierlei, selbst wenn sie nicht so ununterscheidbar eins sind, dennoch gleichen sie in vielem dem Lebenszeugnis der Heiligen.

Auf ein solches Zeugnis im Leben sind wir heute erst recht angewiesen. Die eigentlichen Lebens- und Glaubensprobleme im Alltagsleben entstehen nicht im theoretischen Bereich, sondern in der Praxis, und zwar wenn Deutungs- und Handlungsmuster fehlen bzw. bisherige Erfahrungen und Deutungen nicht mehr greifen. Zeiten gesellschaftlichen Wandels und zeitgeschichtlichen Umbruchs, wie wir sie derzeit erleben, kündigen sich meist lange vorher in den Lebensgeschichten der Menschen als Probleme und Fragen an, die nach neuen Lösungen aus dem Glauben suchen und experimentieren lassen. Sobald bisherige Deutungskategorien und längst erprobte Handlungsmuster sich nicht mehr als tragfähig erweisen und ihre Orientierungskraft verlieren, entstehen »Stilbrüche«. Ein neuer Lebensstil muß erarbeitet werden. Die neuen Möglichkeiten und Wege im Glauben, die unter dem Handlungsdruck im Alltag meist spontan und intuitiv erprobt werden, bleiben häufig unbefriedigend und defizitär, aber sie stellen oft wichtige Weichen für die Zukunft. Würde die Verkündigung der Kirche über die Klärung des Begriffs hinaus »erzählend« um eine Phänomenologie solcher Lebensstile, wie sie sich im künstlerischen Werk von Literaten und Musikern finden, bemüht sein, erhielte sie eine neue Lebendigkeit und Aktualität. Christlicher Glaube wäre dann mehr als eine bloße Wissenschaft, er würde sich als Theorie einer Praxis, ja als »ars vivendi« erweisen.

² J.C. Lobe, Gespräche mit Felix Mendelssohn, in: ders., Consonanzen und Dissonanzen. Gesammelte Schriften aus älterer und neuerer Zeit, Leipzig 1869, 264.

³ Vgl. G. Stiller, Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit. Berlin-Kassel 1970, 210-218.

⁴ Belegt bei O.H. Pesch, Musik als Glaubenszeugnis. Anmerkungen zu Bach, Beethoven, Bruckner, Strawinsky und anderen, in: M. Kessler u.a. (Hgg.), Fides quaerens intellectum. Beiträge zur Fundamentaltheologie (FS M. Seckler), Tübingen 1992, 467-494, hier 472ff.

2. Glaubenswürdigkeit im Zeugnis

Für den Lobgesang auf Gott, wie er in der Kirchenmusik gegeben ist, bedarf es einer angemessenen Sprachform. Ein Blick in die offiziellen Gesangbücher der Diözesen läßt die kritische Frage stellen, ob die in ihnen verwendete kirchlich-liturgische Sprache ihrem Inhalt und Auftrag überhaupt gerecht wird: Die in den Gesangbüchern verwendete Sprache wird nicht bloß gegenüber den Sprachgewohnheiten des heutigen Menschen als fremdartig und inadäquat empfunden, sie wird kaum den liturgischen Anforderungen gerecht. Dies läßt sich leicht an dem 1975 herausgegebenen »Gotteslob« der deutschsprachigen Diözesen veranschaulichen: Die in den Liedern verwendete Sprache bleibt - m.E. meilenweit - hinter dem Anspruch ihres Inhalts zurück. Meist scheint das Lied mehr dem Reim verpflichtet zu sein als der Größe und dem ungeheuerlichen Inhalt des Glaubens. Dieser wird vorschnell reduziert und dem Maß des Reimes geopfert, so daß sich nun reimen können »gesund« auf »Herzensgrund«, »Gerichte« auf »Angesichte«, »Stamm« (des Kreuzes) auf (Opfer-) »Lamm«, »Gesicht« auf »Gericht«, »lag« auf »Tag« und »Grabes Stein« auf »Gnadenschein«, »starker Held« auf »niederfällt« und »Leid« auf »Ewigkeit«.

Solches Sprachgebaren zeugt nicht für eine Sprachmächtigkeit, sondern eher für eine Müdigkeit der Sprache: »Überdruß an der Sprache, Überdruß am Wort - so läßt sich formelhaft andeuten, was die heutige Krise des Christentums ausmacht, worin sie ihre tiefste Wurzel hat.«⁵ Damit ist neu die Frage nach dem Wesen des - auch musikalischen - Gotteslobes im Vollzug des christlichen Gottesdienstes und der Liturgie zu stellen.

Eine erste Notwendigkeit, um zur wahren und authentischen Sprache im Gotteslob vorzudringen, ergibt sich aus der Dringlichkeit der je neuen »Destruktion des Gottesbildes« (K. Rahner): »Man erweist dem Menschen einen großen Dienst, und zwar den größten von allen, wenn man vor seinen Augen alle abergläubischen Vorstellungen nacheinander zum Erlöschen bringt, um schließlich in ihm das reine Gefühl der religiösen Erwartung zu erzielen [...]. In der Destruktion des Denkens liegt ein großer religiöser Sinn [...]. Nichts dient mehr der Wahrheit und nichts ist notwendiger als zuzusehen, wie selbstgefällig oder eher naiv der Metaphysiker von seinen Konstruktionen eingenommen, der Künstler in sein Werk, der Fromme in sein sittliches Ideal verliebt ist oder der Apostel der Tat um der Tat willen sich wie ein Wilder mit seinen Götzen verhält: überall derselbe Anspruch und dieselbe Anmaßung; alle machen sich gleicherweise vor, ihren Gott zu machen ohne Gott. Dieses Nichts menschlicher Anstrengung bloßzulegen, ist das Werk einer frommen Gottlosigkeit.«⁶ Nur jener Lobpreis darf als authentisch und als dem Glauben angemessen bezeichnet werden, der in seiner sprachlichen Artikulation der je neuen Destruktion des Gottesbildes nicht ausweicht und in die Begegnung mit dem wahren Gott führt.

Die positive Kehrseite der ständigen Destruktion falscher Götzenbilder ergibt sich mit dem existentiellen Anspruch des Glaubens. Dietrich Bonhoeffer spricht gegen eine rein akademische Theologie, deren Funktionslosigkeit er heraushebt: »Die größte Not kommt für den Pfarrer aus seiner Theologie. Er weiß alles, was der Mensch über Sünde und Vergebung wissen kann. Er weiß, was rechter Glaube ist, und sagt es sich so lange, bis er nicht mehr im Glauben, sondern im Denken über den

⁵ G. Ebeling, Einführung in die theologische Sprachlehre. Tübingen 1971, 3.

⁶ M. Blondel, Die Aktion. Hrsg. von R. Scherer, Freiburg-München 1965, 344.

Glauben existiert. Er weiß sogar, daß sein Nichtglauben die rechte Form des Glaubens ist: 'Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben' (Mk 9,24). Das Wissen enthüllt seine Dämonie. Es treibt immer mehr in den faktischen Unglauben hinein. Wir haben dann keine Erfahrung des Glaubens. Unsere einzige Erfahrung ist die Reflexion über den Glauben [...]. Theologie ist hier die Wissenschaft, in der man es gelernt hat, alles zu entschuldigen und alles zu rechtfertigen [...]. Natürlich sei ein guter Theologe! Aber als solcher halte dir dein Wissen drei Schritt vom Leibe! Sonst wird es dir lebensgefährlich; du gerätst in einen Sumpf, in dem der Glaube erstickt.«⁷ Was hier von der Theologie und dem Theologen eingefordert wird, bedeutet in gleicher Weise speziell für die Kirchenmusik, daß sie sich nicht nur darauf beschränken kann, »musikalisch« anzukommen, sie bedarf ebenso des existentiellen Engagements eines Kirchenmusikers: Er wird nie nur Musik schreiben und »machen« können, ohne mit ihr auch seine Zeitgenossen erreichen zu wollen. Eine solche Gleichzeitigkeit der Kirchenmusik mit der Gegenwart bedeutet keine falsche und voreilige »Zeitgemäßheit« bzw. »Zeitgenossenschaft«, die aufgrund einer voreiligen Anpassung den Zugang zur Wirklichkeit Gottes versperrt: »Es gibt heute Versuche von 'Neuinterpretation' des christlichen Bekenntnisses, deren Ergebnis nichts anderes ist als ein blutleeres 'Interpretationschristentum' (J. Ratzinger), mit dem niemand wirklich leben und sterben kann.«⁸ Zeitgemäßheit und Aktualität sind nur insofern dem Glauben gemäß, als sie sich nicht in einer Beliebigkeit verlieren. Das bedeutet für die Kirchenmusik, daß sie sich in ihrer Zeitgenossenschaft so in den Dienst an der Verkündigung nehmen lassen muß, daß sie der Konfrontation nicht ausweicht. Eine weitere Herausforderung für die Kirchenmusik liegt im christlichen Verständnis der Welt. Für den Christen sind alle Dinge dieser Welt heilsmäßig bedeutsam und fordern zur Stellungnahme auf, denn sie ruhen nicht in sich, sondern gelten als Zeichen, die über sich hinausweisen und den Menschen weiterleiten. Um diese Zeichenhaftigkeit der Welt geht es auch der Kirchenmusik, denn sie hat, wie zu zeigen ist, nicht nur subjektive Gefühle und Intuitionen, sondern auch die »Töne« und »Melodien« des Kosmos und des göttlichen Wortes in der Schöpfung zu einer musikalischen Aussage zu bringen, wie es in der Glaubensgeschichte immer wieder versucht wurde.

3. Einwände

Der Prozeß der zunehmenden Ausgestaltung der christlichen Kirchenmusik verläuft nicht harmlos, es kommt schon früh zu heftigen Auseinandersetzungen. Sie entzündeten sich vor allem an den Worten aus Kol 3,6, wonach Gott durch »geistliche Gesänge« zu loben ist. Dies wird gerne verstanden als: »Deus mente colitur magis quam ore - Gott ist mehr durch den Geist als durch den Mund zu ehren«⁹. Heißt es in Eph 5,19, daß die Christen in ihren Herzen Gott singen und psallieren sollen, schreibt Hieronymus: »Das sollen die jungen Leute hören, die in der Kirche den Dienst des Psallierens versehen: Für Gott soll man nicht mit der Stimme, sondern mit dem Herzen singen, nicht nach Theatermanier Kehle und Schlund mit Medikamenten schmieren, so daß in der Kirche

⁷ D. Bonhoeffer, Ursprung und Wesen der christlichen Seelsorge. München 1985, 404f.

⁸ Feiner/Fischer, Neues Glaubensbuch. Freiburg-Basel-Wien 1973, 278.

⁹ Thomas von Aquin, Sth q 91 a 1 opp. 2; weiter ausgeführt bei H. Hüschen, Musik der »Anbetung im Geiste«, 31-36.

theatralisch gedrechselte Melodien und Gesänge ertönen.«¹⁰

Bei Gregor dem Großen findet sich ein anderer Einwand. Er verlangt auf einer Lokalsynode in Rom, daß die Kleriker ab der Diakonatsweihe nicht mehr Kantoren sein dürfen, um nicht an ihrem eigentlichen Dienst, nämlich der Wortverkündigung und der Caritas gehindert zu werden; auch bestehe die Gefahr, daß sie beim Singen aufgrund ihrer schönen Stimme von ihren Zuhörern bewundert würden.¹¹

Ein anderes Argument in der Auseinandersetzung um die Möglichkeit und den Einsatz der Musik im Gottesdienst ist grundsätzlicher Art, denn es basiert auf der Absetzung der alttestamentlichen Musik und der neutestamentlichen Bewertung des ästhetischen Ausdrucks. Thomas von Aquin führt aus: »Die Kirche kennt für das Gotteslob nicht den Gebrauch von Musikinstrumenten [...], um auch nicht den Schein des Rückfalls ins Jüdische zu erwecken.«¹² Daß es im Alten Bund so etwas wie Instrumentalmusik gegeben hat, wird demnach als ein Zugeständnis an die »Fleischlichkeit« des jüdischen Volkes verstanden.¹³ Durch eine solche Gegenüberstellung von Altem und Neuem Bund, von Gesetz und Evangelium wird die Musik aus dem Bereich des Geistlichen und Geistigen herausgenommen und in den des Sinnlichen gestellt. Alles Sinnenfällige, und damit auch die Musik, ist abzulehnen, damit die Wirkkraft des Geistigen, nämlich des Wortes, nicht um seine Aussage gebracht wird. Dem gegenüber bleibt einzuwenden, daß das Christentum nicht nur eine Vergeistigung des Alten Bundes, sondern auch eine neue Verdiesseitigung gebracht hat: Die Menschwerdung des Gottessohnes bedeutet ein Nein zu jeder falschen und voreiligen Form von Vergeistigung. Deshalb geht die Kirche bewußt den Weg von der Bildlosigkeit des Alten Bundes zur Verherrlichung Gottes im Bild, und die Absage an die Ekstasik der Musik bedeutet alles andere als ein Plädoyer für ein rein geistiges Gotteslob im Herzen.

Die Einwände und Bedenken gegenüber der gefühlsmäßigen Seite der Kirchenmusik sind nicht zu überhören. Augustinus zerreißt die Frage, ob er vielleicht »sträflich sündigen« könne, wenn ihn »die Musik mehr bewegt als die besungene Wirklichkeit«, und er möchte dann »lieber nicht singen hören«, aber schließlich will er doch »den Brauch des Singens in der Kirche gutheißen: es soll durch die Freude der Ohren der noch schwache Geist den Aufstieg finden zur Welt der Frömmigkeit«¹⁴. Nicht anders Thomas von Aquin, für den die Bedeutung der Kirchenmusik darin liegt, daß »der Sinn der Schwachen mehr zur Frömmigkeit herausgefordert wird«¹⁵.

Thomas von Aquin geht auch auf den Einwand ein, daß Gesungenes »von den anderen schlechter verstanden werden könne, als wenn man es ohne Gesang vorträgt«, und er antwortet darauf: »Selbst wenn die Hörer mitunter nicht verstehen, was gesungen wird, so begreifen sie doch, weshalb gesungen wird, nämlich zum Lob Gottes. Und das genügt, um den Menschen zu Gott hin

¹⁰ Hieronymus, Comm. in ep.ad Eph III,5 (PL 26,528 CD); zit. nach H. Hüschen, Musik der »Anbetung im Geiste«, in: K.G. Fellerer (Hg.), Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Bd. I., 36.

¹¹ Zit. nach J. Ratzinger, Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik. Köln 1974, 44f.

¹² Thomas von Aquin, Sth qu 91 a 2 opp. 4.

¹³ Dies wird dargestellt bei J. Ratzinger, Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik, 45f.

¹⁴ Augustinus, Conf. X,33,50.

¹⁵ Thomas von Aquin, Sth q 91 a 2 resp.

aufzurütteln.«¹⁶

Während in der Frühzeit des Christentums die kirchliche Musik den ganzen Menschen zu erfassen sucht, wird ihre Bedeutung mit Augustinus auf das Gemütsleben des Gläubigen beschränkt,¹⁷ was aber nicht bedeutet, daß sie dadurch bloß als Frömmigkeitserlebnis angesehen wird, wie er sodann ausführt: »Mitunter will es mir scheinen, ich gäbe den Melodien doch mehr Ehre als ihnen gebührt. Wohl fühle ich, daß die heiligen Worte selber, so gesungen, unser Gemüt inniger und lebhafter in der Flamme der Andacht bewegen, als wenn sie nicht so gesungen würden: finden doch alle Regungen unseres Geistes je nach ihrer besonderen Art auch in Stimme und Gesang ihren eigentümlichen Ausdruck, und ich weiß nicht, durch welche geheimnisvolle Verwandtschaft er den Stimmungen entsprechend hervorkommt. Aber meine Sinnesfreude, der sich der Geist doch nicht zur Verweichlichung ergeben darf, hintergeht mich oft: statt daß der empfindende Sinn sich der Vernunft als Begleiter anschliesse, um ihr zu folgen, da er doch nur ihretwegen verdient dabei zu sein, nimmt er sich heraus, ihr voran zu gehen und sie auf seinen Weg zu bringen.« Augustinus kennt auch den wortlosen Gesang: »Wir unterscheiden äußeres Hören vom inneren Hören, da es sich in Wahrheit um zwei verschiedene Stimmen, eine tönende und eine nicht tönende handelt.«¹⁸

Ein Problem, das die ganze Musikgeschichte des Abendlands beschäftigt und zu je neuen Akzenten und Artikulationen führt, besteht in der Verhältnisbestimmung von Wort und Ton, von Sprache und Musik: »Bei dieser Verschiedenheit, die durch Reflexion eine gewußte Verschiedenheit wird und zufolge dieser Gewußtheit das Innovationsgefälle zu intensivieren vermag, handelt es sich einerseits um eine Parallelität (oder Korrespondenz) von Sprache und Musik, andererseits um eine Polarität (oder Dichotomie).«¹⁹

Ein weiteres Thema, das die europäische Musikauffassung, speziell im kirchlichen Bereich, bestimmt, ist schon früh angesprochen und thematisiert, nämlich die kosmische Dimension der Kirchenmusik. Seit Klemens von Alexandrien (gest. um 215) wird die Musik in ihrer theologischen Bedeutung begründet mit dem 20. Vers des 11. Kapitels aus dem Buch der Weisheit: »Du hast alles nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet« (omnia in mensura et numero et pondera fecisti). Isidor von Sevilla (7. Jh.) sieht den Sinn der Musik vor allem in ihrer Unmittelbarkeit zum Schöpfergott, der die Welt zu einer in Gesetz und Zahl harmonischen Ordnung geschaffen hat. Im Klang der Musik wird die Ordnung der Welt als göttliches Gesetz sichtbar bzw. hörbar. Indem die Musik den göttlichen Schöpfungsgedanken nachvollzieht, wird das Musizieren zu einem religiösen Geschehen, dem nun im Kult eine besondere Stellung zukommt.

Im Mittelalter gehört die Musik in das *Quadrivium*, also zu den vier durch die Zahl bestimmten Wissenschaften. Als *Musica theoretica* steht sie neben *Arithmetica*, *Geometrica* und *Astronomia* und wird vom *Musicus* als dem *Magister artium* an den Universitäten gelehrt. Die *Musica practica* gehört zum *Trivium*, also zu den drei durch die Sprache bestimmten Wissenschaften, nämlich *Grammatica*, *Rhetorica* und *Dialectica*, und wird als solche vom *Cantor* an den Schulen doziert.

¹⁶ Thomas von Aquin, *Sth q 91 a 2 opp. 5 und ad 5*; vgl. hierzu auch J. Ratzinger, *Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik*, 57f.

¹⁷ Augustinus, *Conf. IX,6,7; X,33*.

¹⁸ Augustinus, *De musica*, VI,2.

¹⁹ H.H. Eggebrecht, *Versuch über Grundsätze der geschichtlichen Entwicklung des Wort-Ton-Verhältnisses*, in: ders., *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven 1977, 56.

Mit der Reformation verlagert sich der Akzent auf die »triviale«, also werthafte Bedeutung der Musik, in der Aufklärung mehr auf die quadriviale, die zahlhafte. *Martin Luther* schließt sich der mittelalterlichen Musikauffassung nicht an, nach der die Musik - wie das Weltall - aus denselben Elementen von Zahl, Maß und Gewicht gebildet ist und ein tönendes Gleichnis der universalen Ordnung bildet, vielmehr besteht er darauf, »daß sie zu dem im Gehör auf uns Zukommenden gehört«²⁰. Für Martin Luther ist die Musik keine *ars* und *scientia*, sondern eine *creatura*, die sich als solche an die Rhetorik anlehnt. In ihrer Klangsinnlichkeit steht sie dem Evangelium nahe, denn sie verbindet sich aufs engste mit dem Schriftwort, das sie verlebendigt. Hierbei handelt es sich, wie O. Söhngen darlegt, um »eine musikalische Exegese, die den Bibeltext durch melodische, rhythmische, harmonische und kontrapunktische Mittel intensiviert und leibhaftig auf den Hörer zukommen läßt«²¹. Das sprechendste Beispiel dieser Art ist das Werk von Heinrich Schütz, von dem nur wortgebundene Musik und kein eigenes Instrumentalwerk überliefert ist. Dies liegt in der trivialen Musikauffassung begründet, wonach sich die Musik den entsprechenden Texten anpaßt. Eine Auffassung, die Johann Sebastian Bach nicht teilt, so daß Heinrich Schütz für ihn keine wesentliche Bedeutung bekommt.

Bei *Johann Sebastian Bach* erhält die quadriviale Musikauffassung eine neue Bedeutung, denn er erkennt dieselben Zahlenverhältnisse im Bereich der Gestirne und dem der Intervalle. Nicht anders Johannes Kepler, der mit seiner neuzeitlichen Astronomie die Vollkommenheit und Wahrheit der göttlichen Schöpfung aufweist. In seinen »*Harmonices mundi Libri V*« (1619) legt er dar, »daß in dem Lauf der Gestirne Ordnungen walten, die in ihren Maßverhältnissen von den größten und kleinsten Geschwindigkeiten genau denen der einfachsten musikalischen Intervalle entsprechen. So entspricht der Lauf des Saturn dem Maßverhältnis der großen Terz 4 : 5, der des Jupiter dem der kleinen Terz 5 : 6, der des Mars dem der Quinte 2 : 3 usw.«²²

Diese inhaltliche Bestimmung der Musik und ihrer Bedeutung läßt sich mit dem Begriff »*Harmonie*« zusammenfassen. Er besagt »nicht nur das Wesen der Musik, sondern auch das der gesamten geschaffenen irdischen wie ungeschaffenen göttlichen Welt. Die Musik ist nur ein, wenn auch besonders eigentümlicher Ausschnitt aus einer umfassenden kosmischen Ordnungswelt [...]. Es handelt sich in diesem Weltbild nicht um verschiedene Ordnungen innerhalb verschiedener Schöpfungsbereiche, sondern um eine einzige, allenthalben anzutreffende«²³. Diese Musikauffassung findet ihren markantesten Vertreter in *Andreas Werckmeister*, dem vorzüglichen Vertreter des quadrivialen Konzeptes. Für ihn ist die Musik eine »mathematische« Wissenschaft, die durch Zahlen den Unterschied des Klangs aufweist und so die Harmonie erklingen läßt. Der Musiker hat mit seiner *ratio* die zahlenhafte Struktur der Musik zu erkennen und zu beherrschen, nur so wird er die Musik auf rechte Weise dem *auditus* (Gehör) erklingen lassen und den Hörer in die Begegnung mit Gott, dem »Urheber der Music«, führen. So erweist sich die musikalische Komposition als eine mathematische Wissenschaft, in der sich widerspiegelt, daß der Mensch in musikalischen Proportionen besteht. Von hierher erklärt sich die Bedeutung des Musikers, denn er ist gerade nicht das

²⁰ O. Söhngen, *Theologie der Musik*. Kassel 1967, 89-99.

²¹ Ebd.

²² W. Blankenburg, *Der Harmonie-Begriff in der lutherisch-barocken Musikanschauung*, in: *AfMw* 16 (1959) 44-56, hier 45.

²³ Ebd., 44f.

Einzelgenie, das eine Musik »erfindet«: *musici non fiunt, sed nascuntur!*, betont Werckmeister. Der Musiker hat die von Gott vorgegebene Ordnung in seinen Tönen harmonisch widerzuspiegeln und dadurch den Menschen auf einen Weg zu führen, auf dem er sich von Gott verändern läßt: »Die Musik ist *creatura* - der rechte Umgang mit ihr setzt *recreatio* des Musikers voraus, die Wiederherstellung der Schöpfungsordnung in sei-nem Leben. Erlösung ist in diesem Sinn Erlösung zur Geschöpflichkeit, Befreiung zur 'urständlichen' Ordnung des Schöpfers.«²⁴

4. Neuansätze

Die Art und das Selbstverständnis der Kirchenmusik ändert sich spätestens mit der Zeit des Barock. Unter dem Einfluß der franko-flämischen Musiker kommt es im 16. Jahrhundert an den bedeutenden Fürstenhöfen und auch am päpstlichen Hof zur »klassischen Vokalpolyphonie« (Orlando di Lasso, Palestrina). Zu Anfang des 17. Jahrhunderts 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 durch die Mehrchörigkeit zum römischen Kolossalbarock erweitert. Die Stilwende im Barock führt zur *konzertanten Kirchenmusik* (Venezianische Schule): Mehrchörigkeit, Abwechslung zwischen Chor und Solisten und Einbeziehung von Instrumentalstimmen. Immer weniger nimmt die Musik Rücksicht auf die Struktur des Gottesdienstes; aus der dienenden Magd wird die *Herrin im Gotteshaus*, gestärkt und zutiefst geprägt vom Geist des Triumphalismus. Die versammelte Gemeinde erlebt den Gottesdienst bzw. die Messe als ein musikalisches Kunstwerk, das sie mit Ergriffenheit »hört«.

Auch instrumental wandelt sich die Musikauffassung. Tatsache ist, »daß die Orgel mit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts ihre herausragende Stellung in der Kompositionsgeschichte verloren hat, daß seither der Hauptstrom der Kompositionsgeschichte abseits der Orgel verlief und daß das Orchester die Orgel hat ersetzen, ja selbst das viel eingeschränktere Klavier die Orgel als Universalinstrument hat ablösen können«²⁵. Mit Ludwig van Beethoven hebt die nicht mehr zu ersetzende Bedeutung der symphonischen Literatur an, bis hin zu symphonischen Messen. Der Wandel wird darin sichtbar, daß nicht mehr der Chor die vorherrschende Stellung in der Messe einnimmt, es kommt im Gottesdienst zu einem konzertierenden Vollzug in der Vielfalt der Instrumente. Das Symphonieorchester findet vollends seinen Eingang in die Kirche bei Wolfgang Amadeus Mozart und nicht zuletzt auch in Joseph Haydns sechs letzten Messen (1796-1802).

Das neue Verständnis der Kirchenmusik und ihrer Bedeutung setzt sich im kirchlichen Leben und besonders in der Liturgie sehr schnell durch. Die Passions-Oratorien Johann Sebastian Bachs haben mit dem Vollzug der Liturgie unmittelbar nichts mehr zu tun, werden aber wie selbstverständlich als »Kirchenmusik« verstanden, weil sie ganz auf dem Zeugnis der Heiligen Schrift beruhen. Die Einbindung in die Kirchenmusik, die für Johann Sebastian Bach noch selbstverständlich ist, löst sich bei G.Ph. Telemann und C.Ph.E. Bach immer mehr.

Fortan unterscheidet sich die »Kirchenmusik« von der »geistlichen Musik«, auch wenn die Grenzen

²⁴ U. Meyer, *J.S. Bachs Musik als theonome Kunst*. Mainz 1976, 105 (= Ms. Diss).

²⁵ A. Riethmüller, *Das Orgelsolo in Haydns »Schöpfungsmesse« als Symbol der Abdankung der Orgel in der Musik der Wiener Klassik*, in: H.H. Eggebrecht (Hg.), *Die Orgel im Dienst der Kirche*. Murrhardt 1985, 233-253, hier 233.

fließend sind und es beispielsweise im 19. Jahrhundert beides gibt: »Die außerliturgisch-religiöse Musik gehört zum Gehaltvollsten, was das 19. Jahrhundert an Musik hervorgebracht hat. Sie war nicht, wie die damalige Kirchenmusik eine Provinz am Rande großer Kunst, sondern ein zentraler Bereich.«²⁶ Ein wichtiges Beispiel hierzu bietet das Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy.

Am ehesten läßt sich der Unterschied zwischen religiöser Musik und Kirchenmusik daran ersehen, daß sie in ihrer Intention und Wirkung differieren: »Ein Grund für den Geschmack am Süßlichen ist vielleicht darin zu suchen, daß schon im 18. Jahrhundert, vor allem aber im 19. Jahrhundert, die treibende Kraft der religiösen Kunst im allgemeinen und der Kirchenmusik im Besonderen weniger der Gedanke ist, Gott zu ehren und den Glauben darzustellen als vielmehr zu 'gefallen', d.h. auf dem bequemsten Weg den Menschen entgegenzugehen, indem man sie mit oberflächlichen Gefühlen versorgt.«²⁷

Im weiteren Verlauf der europäischen Musikgeschichte vollzieht sich eine zunehmende Emanzipation der artifiziellen Musik aus ihren funktionalen, d.h. primär kultischen Bindungen und Verpflichtungen, ein Prozeß, der weitgehend parallel zur Emanzipation der Instrumentalmusik von der bürgerlichen Kunst verläuft, welche sich von der Vokalmusik trennt. Der barocke Überschwang kommt in der durch die französische Revolution und durch die Säkularisation (1803) verarmten Kirche des 19. Jahrhunderts zum Erliegen.

Die wesentliche Wende in der dargestellten Entwicklung setzt mit dem Todesjahr Johann Sebastian Bachs ein. H.H. Eggebrecht²⁸ spricht von einem »Traditionsknick«, der »das mittlere 18. Jahrhundert in Deutschland kennzeichnet [...]. Die neue Musikkultur [...] ist die bürgerliche, deren Anfänge gekennzeichnet sind durch das Anwachsen des Liebhabertraums, des Publikums, der Kritik, auch z.B. durch die Umbetonung des Wortes *Músik* (von lat. *Musica*) zu *Musík* (von franz. *Musique*), durch den Begriff der schönen Künste (die Charles Batteux 1746 kodifizierte) und durch deren Philosophie, die 1750 von Alexander Baumgarten begründete Ästhetik. Es entstand in zunehmendem Maße und zunächst ohne allzu hohe Ansprüche annehmliche, publikumsbezogene, ästhetische Musik, die als solche auf Schönheit, auf Hinhör-Effekte und sinnliche Eingängigkeit bedacht war.«

Auch für O. Söhngen²⁹ bedeutet das Todesjahr Bachs eine »Scheide von Zeiten und Welten«. Das erste neue Kennzeichen des Wandels ist die Emanzipation des Gefühls. Dieses »galt nunmehr als das persönlich Eigene im eigentlichen Sinne: nicht mehr *sensus rei*, wird gerade die subjektive Komponente an ihm als das empfunden, was jedem Menschen seinen besonderen, individuellen Wert gibt. Je mehr ein Mensch fühlt, je intensiver und umfassender der Bogen seiner Empfindung ist, für desto reicher und bedeutender gilt er«³⁰. Das Menschenbild ändert sich insofern, als der Einzelne nicht mehr an einem idealtypischen (Vor-)Bild gemessen wird, er darf vielmehr sein, was

²⁶ W. Wiora, *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*. Regensburg 1978, 8; vgl. auch A. Closterman, *Mendelssohn Bartholdys kirchenmusikalisches Schaffen. Neue Untersuchungen zu Geschichte, Form und Inhalt*, Mainz-London 1989, 12ff.

²⁷ H.-J. Burbach, *Das Triviale in der katholischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts*, in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von C. Dahlhaus, Saarbrücken 1967, 81.

²⁸ H.H. Eggebrecht, *Bach - wer ist das?*, in: *AfMw* 42 (1985) 215-228, hier 217f.

²⁹ O. Söhngen, *Theologie der Musik*, 150.

³⁰ Ebd.

und wie er ist, und die Musik wird zunehmend zu einem Spiegelbild von seelischen Zuständen in allen ihren subtilen Nuancen.

Die Wende in der Musikauffassung, die um 1750 einsetzt, führt dazu, daß sich die liturgische, nicht aber die geistliche Musik von der weltlichen abgrenzt.³¹ Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts bringt, wie W. Blankenburg darlegt, »den Durchbruch des Kirchen- bzw. des geistlichen Konzerts und seine Vorherrschaft gegenüber der liturgisch gebundenen gottesdienstlichen Musik ... Nach 1750 begann ein ziemlicher 'Verfall der alten gottesdienstlichen Formen' [...] die sonntägliche 'Hauptmusik' mit der Kantate und die regelmäßigen Aufführungen von Passionen hörten zwischen 1750 und 1780 in den meisten Orten, in denen beides bis dahin fest verwurzelt war, auf. Die Kirchenmusik ging zwar nicht unter, aber sie erlebte nunmehr eine Totalverlagerung vom Gottesdienst in die jetzt mehr und mehr aufkommenden Oratorienvereine und damit in das Kirchenkonzert, wenn nicht gar in die Konzertsäle.«³²

Kirchenmusiker und -sänger wandern ins weltliche Musikleben ab. Es bildet sich eine gemeinschaftsbildende Musizierform heraus, nämlich das Liebhaberkonzert (Philharmoniker). Musikalische Volksbildung und musikalische Organisation gewinnen zunehmend an Bedeutung. Die Musik dient nun auch der Erholung, nämlich von der anstrengenden Arbeit. Der Komponist ist nicht mehr Tonsetzer, sondern Tondichter und Künder einer neuen und schöneren Welt, das musikalische Werk bleibt sich selbst Maßstab, unvergleichbar und »originell«. Der Musiker sieht sich keiner Gemeinschaft mehr verpflichtet, er löst sich aus allen äußeren Dienstverpflichtungen, tritt als bewundertes Genie vor eine anonyme, eher passive Hörerschaft und verkündet ihr seine eigenen Affekte, Empfindungen und Ideen. Die technische Perfektion, die seine Genialität bezeugt, wird so gewichtig, daß darüber der Kreis der Laienmusiker schrumpft.

Die Musiker und Instrumentalisten werden bis in die Zeit Johann Sebastian Bachs dem Dienstgewerbe zugezählt. Die Fürsten des 17. Jahrhunderts halten sich ihre Musiker, wie sie ihren Stall bestellen. Haydn ist im Dienst beim Fürsten Esterhazy und bleibt ihm täglich zu Diensten. Erst nach Bach werden dem Musiker, der nun seine Musik quasi erlösend anderen anbietet, Ehre und Ehrerbietung entgegengebracht. Beethoven schreibt hierzu: »Wem sich eine Musik auftut, der muß frei werden von all dem Elend, womit sich die anderen Menschen schleppen«, und: »Wer meine Musik recht versteht, der kann nie wieder ganz unglücklich sein.«³³

Georg Philipp Telemann ist - schon vor Mozart - der erste Musiker, der, was seine soziale Stellung angeht, in der damaligen höfischen und bürgerlichen Welt recht souverän lebt und nur noch das schafft und musikalisch ausführt, was er selbst für richtig hält. Mozarts Flucht aus dem Dienst des Salzburger Erzbischofs darf als Zeichen für die soziale Emanzipation des Künstlers verstanden werden. Es ist die Flucht »von der Kathedrale zur Kunstaussstellung, von der Gemeinde zum Publikum, von der Gemeinschaft zum Einzelnen«³⁴. Der Musiker bietet sein Werk nun einem

³¹ Hierzu ebd., 199, Anm. 416a.

³² Kirche und Musik. Ges. Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik. Walter Blankenburg zu seinem 75. Geburtstag. Hrsg. von E. Hübner und R. Steiger. Göttingen 1979, 261.

³³ Zit. nach E. Ney, Bekenntnis zu L. van Beethoven (FS P. Rabe). Leipzig 1942, 60.

³⁴ W. Pinder, Von den Künsten und der Kunst. Berlin-München 1948, 65.

Publikum an, das die Musik gar nicht in Auftrag gegeben hat.³⁵

Der Musiker stellt fortan in seinen Werken das große Hin und Her menschlicher Gedanken, Empfindungen und Leidenschaften dar. In dem, wie er sie musikalisch schildert, zeigt sich seine Genialität, aufgrund derer er »verehrt« wird. Die Musik, die der Künstler nun schafft, erhält eine neue Qualität, denn sie führt auf den Weg zu einem höheren Dasein. Ludwig van Beethoven schreibt am 17. Juli 1812 in einem Brief an seine zehnjährige Verehrerin Emilie M. in Teplitz: »Fahre so fort, übe nicht allein die Kunst, sondern dringe auch in ihr Inneres; sie verdient es, denn nur die Kunst und die Wissenschaft erhöhen den Menschen bis zur Gottheit.«

Die Musik ist nicht mehr Widerspiegelung einer objektiv ihr vorgegebenen Schöpfungsordnung, sondern wird in eigener, kreativer Subjektivität und Genialität hervorgebracht und läßt erkennen, was den einzelnen Musiker bewegt und leitet: »Mit Ludwig van Beethoven bricht das 'heroische' Zeitalter der Musik an, mit dem die Musik aufhört, Aussage von der Schöpfung zu sein, und die menschliche Individualität, die Künstlerpersönlichkeit das große Thema der musikalischen Konzeption wird: die Musik redet fortan, bis an die Schwelle der Neuen Musik unserer Zeit, die Sprache des Selbstbekenntnisses des Komponisten, seiner Freuden und Leiden, seiner Hoffnungen und Enttäuschungen, seiner Weltanschauung und seiner Gottsuche. Gewiß war auch schon vorher, seit den Zeiten der Renaissancemusik, vom menschlichen Ich die Rede, aber bis dahin war doch immer der Mensch im Ganzen der Schöpfungsordnung gemeint gewesen. Selbst in der Entwicklung der Oper, etwa in den großartigen Szenen Georg Friedrich Händels, waren die Affekte und Leidenschaften der handelnden Personen so wenig individuell geprägt gewesen, daß sie als typisch und allgemeingültig angesehen werden konnten.«³⁶

Das bedeutendste Kennzeichen des genannten Traditionsknicks liegt in der Ablösung des musikalischen Tons zugunsten des Klangelements, eine Entwicklung, die in der atonalen Musik ihren Höhepunkt findet. »Kennzeichen der Musikgeschichte von der Ars nova um 1430 bis zum Hervortreten der sog. Atonalen Musik nach 1900 ist die zunehmende Preisgabe und endlich der völlige Verzicht des Tons zugunsten des Klanges. Die neuzeitliche Setzung des Tons - zunächst wiederum als Typus beschrieben - bringt die Oberton-Natur des Klingenden, den Ton als Klang zur Sprache. Wie nun 'von Natur' jeder Ton ein Klang ist, so bedeutet die neue Setzung die Versinnlichung dieser 'natürlichen Natur' des Tones.«³⁷

5. Anfragen an die gegenwärtige Musik

In der Gegenwart gibt es eine überraschende Renaissance des Ordo-Gedankens in der Musik. Igor Strawinsky legt in seinen Vorlesungen über musikalische Poetik dar: »Ich möchte zu Ihnen [...] über die musikalische Poetik sprechen, das heißt, über das *machen* gemäß der musikalischen Ordnung«. Ihm geht es vor allem um eine »Generalrevision der Grundwerte und der Urelemente der Musik«, um wieder »der Ordnung den Vorrang vor dem Chaos« zu geben.³⁸

³⁵ Dies ist eine Entwicklung, die den Dirigenten Furtwängler sehr beschäftigt hat. Vgl. W. Furtwängler, *Der Musiker und sein Publikum*. Zürich 1955.

³⁶ O. Söhngen, *Theologie der Musik*, 297f.

³⁷ H.H. Eggebrecht, *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*. Wilhelmshaven 1977, 29.

³⁸ I. Strawinsky, *Musikalische Poetik*. Übersetzt von H. Strobel. Mainz 1949, 8-11.

Heute sucht der Komponist in seiner Musik nicht den quasi selbstbiographischen persönlichen Ausdruck, sondern ergreift bewußt die Ordnung als das entscheidende *Formelement* auf.³⁹ Gottfried Benn radikalisiert sogar die rein formale Beschränkung der Musik, wenn er in seinen »Maximen« rät: »Vollend nicht deine Persönlichkeit, sondern die einzelnen deiner Werke!« Doch die »anthropologische Erlösung im Formalen« ist nicht so zu verstehen, daß das Kunstwerk als Glaubensersatz oder gar Kult ausgegeben wird.⁴⁰ Paul Hindemith führt aus: »Der Schöpfer von Musik teilt - wie jedes schöpferische Individuum - mit dem Weltschöpfer die Gabe, eine Vision Wirklichkeit werden zu lassen; das Privileg des Weltschöpfers aber ist es, sie in konkretes Dasein zu transformieren, ohne technische Hindernisse überwinden zu müssen, während der schöpferische Musiker, belastet mit seiner menschlichen Unvollkommenheit, sich durch einen Wust von Hemmnissen hindurchkämpfen muß, um sein Ziel zu verwirklichen.«⁴¹

Im innerkirchlichen Bereich wird mehr abwehrend und ablehnend auf die moderne Entwicklung der Musik geantwortet, auf jeden Fall kommt es zu keiner gegenseitigen Befruchtung. Große Bedeutung erlangt das *Motu proprio* »Tra le sollecitudini« Papst Pius' X. (1903), das sich selbst als neues Gesetzbuch der Kirchenmusik bezeichnet und auf das sich die folgenden päpstlichen Weisungen immer wieder berufen; in ihm wird die Kirchenmusik als »notwendiger Teil der feierlichen Liturgie« bezeichnet.⁴² Doch ist nicht zu leugnen, daß die bisher selbstverständliche Dienstzuweisung der Kirchenmusik zunehmend in eine Krise gerät, spätestens seit dem II. Vatikanum. So wird es gut sein, wenn wir in einem zweiten Teil unserer Überlegungen einige Hilfen aufzeigen für den geistlichen Umgang mit der Musik auf dem eigenen Lebensweg im Glauben.

³⁹ Vgl. auch O. Söhngen, *Theologie der Musik*, 306ff. I. Strawinsky lehnt in der Musik bewußt den »hochmütigen« Ausdruck vom »Künstler« ab.- Eine ähnliche Entwicklung läßt sich auch in der Malerei beobachten. Henri Matisse (1869-1954) sagt: »Wir sind nicht Herr über unser Schaffen. Es ist uns auferlegt« (H. Matisse, *Farbe und Gleichnis. Gesammelte Schriften*, Frankfurt 1960, 49).

⁴⁰ G. Benn, *Die Ptolemäer*. Wiesbaden 1956, 147.

⁴¹ P. Hindemith, *Von der musikalischen Schöpfung*, in: *Musica* 1956, 177ff.

⁴² Nochmals ein Wort zum Gesangbuch. Für das 15. und das beginnende 16. Jahrhundert dürfen wir aufgrund der Quellen weiteste Verbreitung und begeisterte Verwendung deutscher Kirchenlieder im Gemeindeleben annehmen. Als erstes protestantisches Gesangbuch erscheint 1524 das »Achtliederbuch«, als erstes katholisches das von Michael Vehe in Leipzig 1537. Noch im 16. Jahrhundert werden die ersten Diözesangesangbücher eingeführt. In der Zeit der Aufklärung verstärkt sich die Tendenz zum »deutschen Hochamt«. An die Stelle von alten Ordinarius-Paraphrasen und Festliedern zum Proprium treten in der Singmesse jetzt die gereimte Unterweisung und die gesungene Meßandacht. Außerhalb des deutschen Sprachraums ist dieser Buchtyp kaum bekannt.