

Michael Schneider

Geistliche Begleitung im Lebensprozeß VIII: IM UMGANG MIT DER MUSIK

(Radio Horeb, 20. November 2024)

Bei Dietrich Bonhoeffer heißt es: Daß wir das Wort im Gottesdienst »nicht gemeinsam sprechen, sondern singen, bringt nur die Tatsache zum Ausdruck, daß unsere gesprochenen Worte nicht hinreichen, das auszusprechen, was wir sagen wollen, daß der Gegenstand unseres Singens weit über alle menschlichen Worte hinausgeht«¹. Das Kirchenlied hat keine eigene Aussage, seine Inhalte stammen aus der Heiligen Schrift und aus der Feier der Sakramente, wodurch es in der Feier des Gottesdienstes die Einheit im Glaubensbekenntnis zum Ausdruck bringt. Der gottesdienstliche Gesang ist geradezu ein Symbol für die geistige Gemeinschaft unter den Gläubigen: »In der Musik tritt das Wesen des Menschen mit seinen Gefühlen hervor, seinen Zuneigungen und Sorgen, seinem Schicksal, dagegen weniger mit seiner Politik oder seinem gesellschaftlichen System. Musik hat ihre ganz eigene Sprache. Jede für sich ist unverkennbar in ihrer Wesensart, und dennoch bedarf sie der Übersetzung nicht. Überall kann sie verstanden werden [...]. Es ist wie eine Art Pfingstwunder: Bei der Musik hören die Ohren in allen Sprachen«², so daß sich eine Einigkeit in der Bezeugung des Glaubens ergibt. In der heutigen Radiosendung soll es um die geistliche Bedeutung der gottesdienstlichen Musik gehen, vor allem aber um den Gesang in der Feier der Liturgie. Es wird zu zeigen sein, daß die gottesdienstliche Musik tatsächlich zu einem »Geistlichen Begleiter« im Lebensprozeß unseres Glaubens werden kann.

I. Im Dienst der Liturgie

Die Kirchenmusik steht im Dienst der Liturgie, wozu O. Söhngen zu bedenken gibt: »Die Sachgemäßheit und die Gemeinschaftsgebundenheit stellen zugleich den Doppelaspekt der Musik dar, die wir als kultische bezeichnen.«³ Der Kirchenmusiker weiß sich an das Wort der Heiligen Schrift und die Feier der Sakramente gebunden, die aber von sich aus in eine musikalische Vertonung drängen, denn: »Für den genuinen liturgischen Gottesdienst wie für die genuine Kirchenmusik ist kennzeichnend, daß jedes Stück des gottesdienstlichen Geschehens - mit Ausnahme der Predigt - auch musikalisch ausgeführt werden kann.«⁴ Die Musik ist also keine äußere Zutat zum Gottesdienst, dieser sucht und verlangt selber - von seinem Wesen her - nach einem musikalischen Ausdruck.

Eine derart enge Verbindung von Kirchenmusik und Liturgie ist im evangelischen Glaubensverständnis nicht möglich, »weil das Liturgische selbst, der Gottesdienst, zum Problem wird. Dies hat darin seinen Grund, daß die reformatorische Theologie das Gottesdienstverständnis auf den Alltag der

¹ D. Bonhoeffer, *Gemeinsames Leben*, in: *Theologische Existenz heute* (Heft 61). München 1939, 37.

² R. von Weizsäcker, *Reden und Interviews*, Bd.I. Bonn 1986, 245ff.

³ O. Söhngen, *Theologie der Musik*. Kassel 1967, 171.

⁴ O. Söhngen, *Theologie der Musik*, 182.

Christen ausweitete. Liturgie kann daher direkt mit Glauben gleichgesetzt werden [...]. Der Ausweitung des Gottesdienstes entspricht die Ausweitung der liturgischen Musik, weshalb etwa das Singen der Magd bei der Arbeit 'liturgische Musik' ist, sofern es Lob Gottes ist«⁵. Den Grundsinn der Kirchenmusik, wie er hingegen in der katholischen Kirche bei der Feier der Liturgie deutlich wird, umschreiben R. Morath und O. Söhngen folgendermaßen: »Da alle Musik ihren eigentlichen Sinn im Gotteslob erfüllt, ist die gottesdienstliche Musik zugleich die rechte Musik.«⁶

Eine gottesdienstliche Musik läßt keine Selbstdarstellung des Musikers oder Interpreten zu, ist sie doch vor allem »Dienst«: Sie zielt nicht auf »Beifall«, sondern auf »Erhebung« zu Gott. Deshalb bleibt die Kirchenmusik ganz in das Geschehen des Gottesdienstes hineingestellt und - wie die christliche Liturgie selber - auf das Zueinander von Wort und Sakrament hin ausgerichtet, das die Kirchenmusik bestimmt.

II. Mit dem Gemüt

Der soeben beschriebene »objektive« Charakter der Kirchenmusik schließt einen gemüthhaften Zugang zur Kirchenmusik grundsätzlich nicht aus. Hierzu ein Beispiel aus dem Leben von Wolfgang Amadeus Mozart. Friedrich Rochlitz berichtet von einem Gespräch, das Mozart 1789 mit dem Thomaskantor Johann Friedrich Doles, einem aufgeklärten Protestanten, hat: »Ihr [Protestanten] fühlt gar nicht, was das will: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem, u.dgl. Aber wenn man von frühester Kindheit, wie ich, in das mystische Heiligthum unserer Religion eingeführt ist; wenn man da, als man noch nicht wußte, wo man mit seinen dunklen, aber drängenden Gefühlen hinsolle, in voller Inbrunst des Herzens seinen Gottesdienst abwartete, ohne eigentlich zu wissen was man wollte; und leichter und erhoben daraus wegging, ohne eigentlich zu wissen was man gehabt habe; wenn man die glücklich pries, die unter dem rührenden Agnus Dei hinknieten und das Abendmahl empfangen, und beim Empfang die Musik in sanfter Freude aus dem Herzen der Knieenden sprach: Benedictus qui venit etc. dann ist's anders. Nun ja, das gehet freilich dann durchs Leben in der Welt verloren: aber - wenigstens ist's mir so - wenn man nun die tausendmal gehörten Worte nochmals vornimmt, sie in Musik zu setzen, so kommt das alles wieder, und steht vor Einem, und bewaget Einem die Seele.«⁷

Die Gebundenheit der Kirchenmusik an das Wort der Heiligen Schrift, die Kirche und ihre Liturgie ist von den Musikern nie sklavisch gehandhabt worden. In den Messen Franz Schuberts beispielsweise fehlt sogar die Aussage »et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam«; er wollte dies nicht »ausdrücklich versichern, da er doch den Himmel in sich hatte«⁸.

⁵ R. Morath, Orgelmusik und Theologie, in: H.H. Eggebrecht (Hg.), Die Orgel im Dienst der Kirche. Murrhardt 1985, 157-207, hier 168.

⁶ O. Söhngen, Theologie der Musik, 189.

⁷ Zit. nach H. Küng, Spuren der Transzendenz? Erfahrungen mit der Musik Mozarts, München 1991, 24. Vgl. F. Rochlitz, Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, in: Allgemeine Musikalische Zeitung 3 (1800/1801) 494f.

⁸ M. Schneider, Franz Schubert, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. Reinbeck 1953, 123.

III. Deutung der Wirklichkeit

In der Vertonung der Glaubensinhalte und gottesdienstlichen Texte wissen sich die Kirchenmusiker der Wirklichkeit so, wie sie sich dem Glaubenden darstellt, verpflichtet. O.H. Pesch schreibt hierzu: »Dies unterscheidet wirkliche Kunst von kunstgewerblicher Gebrauchsware, daß sich mit und unter der oft sehr gezielten Absicht das eine Mal zweckfreie Wirklichkeitsdeutung verbirgt, das andere Mal nicht. Darum können ja auch in allen Kunstgattungen Werke der Gebrauchskunst und engagierten Kunst den Augenblick ihrer Entstehung überdauern und als künstlerische Hochleistungen Weltgeltung erlangen, weil sie doch noch mehr waren als künstlerisch verklausuliertes Programm. Und umgekehrt ist aus dem gleichen Grunde vieles mit Recht vergessen, was zu seiner Entstehungszeit die Geister und Herzen hingerissen hat.«⁹ Gleiches gilt von der gottesdienstlichen Musik: Da Gott die Wirklichkeit schlechthin ist, ist er in allem zweckfrei zu preisen. So bezeugt die Musik in ihren Werken, daß die Wirklichkeit wahrnehmungswürdig ist und einen Überschuß in sich trägt, der es nicht erlaubt, sich ihrer nur zu bedienen. Auch verkündet die Musik (in Wort, »Bild« und Ton), daß der Mensch mehr ist als alles, was zu einem Zweck hergestellt werden kann, er ist um seiner selbst willen da.

IV. Verstehbarkeit

Es genügt nicht, zu beteuern, daß die Musik ein unmittelbares Zeugnis des Glaubens ist, sie muß als ein solches auch wahrgenommen werden: »Um das zu können, muß Musik als Glaubenszeugnis *verstehbar* sein. Denn der Glaube selbst ist immer ein Verstehen - Gottes und des menschlichen Lebens im Lichte seines Wortes. Es kann kein Glaubenszeugnis geben, das das Verstehen außer Kraft setzt oder umgekehrt. Das bedeutet, in theologischer Sprache: Musik kann nicht Glaubenszeugnis sein abseits vom Wort, ohne Bezug zum Wort als dem genuinen 'Mittel' gläubigen Verstehens. Das heißt weder, daß nur textgebundene Musik Glaubenszeugnis sein könne, noch, daß das Glaubenszeugnis einer Musik erst dann verstanden wäre, wenn und sobald es ins Wort gefaßt, 'verbalisiert' ist. Wohl aber heißt es, daß das Glaubenszeugnis der Musik als solches *reflektierbar* sein muß, und das *auch*, wenn nicht gar vorzüglich in Worten.«¹⁰ Zur »Verstehbarkeit« der Musik gehört, daß der Musiker der Glaubensaussage einen ihr gemäßen Ausdruck zu verleihen hat, und zwar derart, daß sie in der Gefühlswelt des Hörers ankommt. Liegen die Gefühlswelten zwischen Hörer und Musiker weit auseinander, ertönt die Musik ins Leere und erhebt den Hörer nicht mehr zu Gott.

Mit einer rein gemüthhaften (und schließlich sogar »subjektiven«) Auffassung der Kirchenmusik hat sich die katholische Kirche immer schwer getan. Anfang des 19. Jahrhunderts wandte sich der

⁹ O.H. Pesch, Musik als Glaubenszeugnis. Anmerkungen zu Bach, Beethoven, Bruckner, Strawinsky u.a., in: M. Kessler u.a. (Hgg.), *Fides quaerens* (FS M. Seckler), Tübingen 1962, 467-494, hier 469f.

¹⁰ O.H. Pesch, Musik als Glaubenszeugnis, 476. Er stellt sodann die Frage, ob eine »absolute Musik« bzw. die »Tonmalerei« in dieses Verständnis von Musik noch einzuordnen ist, da sie ja nichts mehr »ausdrücken« möchte, höchstens jene »Wirklichkeit, die in ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit als Sinngebilde durch die Komposition erreicht ist. 'Absolute Musik' ist also Musik um ihrer selbst willen, im strengen Sinn 'l'art pour l'art', unter Ausschluß von Gebrauchsmusik ebenso wie von Ausdrucksmusik. Im strengen Sinne kann daher nur reine Instrumentalmusik 'absolute Musik' sein, wortgebundene Musik nur, insofern sie ihrer Machart nach reine Instrumentalmusik bleibt - wodurch das Verhältnis von Musik und Wort zum Problem wird« (477).

»Cäcilianismus« von einer subjektiven Musikauffassung ab und bevorzugte die objektive Gregorianik und die Polyphonie der frühen Kirchenmusiker wie Palestrina u.a.m.; doch die Folge war, daß sich die kirchliche Musik von der weiteren Entwicklung der sonstigen Musik weit entfernte.¹¹

V. Der Mehrwert der Musik

Es ist falsch und mißverständlich, wenn sich die Kirchenmusik wie eine »Magd« sklavisch in Dienst nehmen läßt, vielmehr erweist sie der Kirche und ihrer Liturgie dadurch einen wichtigen Dienst, daß sie die ihr eigenen Gesetze befolgt und diese in eine fruchtbare Begegnung mit den Glaubensaussagen bringt. Wer von der Musik eines Komponisten angesprochen ist, braucht zwar dessen Frömmigkeit nicht zu teilen oder zu übernehmen, dennoch kann er die Aussage seiner Musik verstehen und ihr Zeugnis teilen. So kann die Musik zu einer Glaubensaussage werden, indem sie den ihr eigenen musikalischen Gesetzen treu bleibt. Das »Plus« einer Musik kommt besonders dann zum Tragen, wenn sie einem erstrangigen künstlerischen Können entspringt; dann kann ihre (kirchenmusikalische) Aussage selbst von denen verstanden werden, die nicht glauben. O.H. Pesch führt hierzu aus: »Darin besteht der 'Mehrwert' auf seiten der Künstlerin, des Künstlers: bei allem subjektiven Einsatz auch ihres Glaubens, ohne den musikalisches Glaubenszeugnis nicht denkbar ist, weisen sie doch zuletzt immer von sich weg auf die Sache, die sie bezeugen wollen, und nur in diesem Maße sind sie Glaubenszeugen durch ihr Werk.«¹²

Der »Mehrwert« der Kirchenmusik veranlaßt Komponisten und Interpreten, sich mit ihrem ganzen Schaffen in den Dienst des Glaubens des Hörers und des Gottesdienstteilnehmers zu stellen: »Das Glaubenszeugnis des musikalischen Kunstwerks ist eine 'Hohlform' zur Aufnahme des persönlichen Glaubensvollzugs der Hörenden und ähnelt darin der Funktion der liturgischen Zeremonie, nämlich persönlichst-individuellen Glaubensvollzug zugleich zu ermöglichen und ihn nach außen zu schützen.«¹³ Indem die einzelnen Teilnehmer des Gottesdienstes sich in die vorgegebene Form, die ihnen die Musik darbietet, einbringen, erfahren sie diese zugleich als einen ihnen entsprechenden Ausdruck, so daß sie keine eigene Ausdrucksform schaffen müssen, was für sie zudem eine Überforderung bedeuten würde; doch kann jeder mit der in der Musik dargebotenen Form das zum Ausdruck bringen, was sein Persönlichstes ist. Im Vernehmen der Musik und beim Einstimmen in sie erfährt sich der Gottesdienstteilnehmer aufgefordert, nicht bei sich stehen zu bleiben, sondern zu »transzendieren«, nämlich in das Gotteslob hinein.

VI. Lobgesang vor Gott

Die angeführten Grundanliegen der Kirchenmusik finden sich näher theologisch bedacht bei Erik Peterson.¹⁴ Er weist in seinen Ausführungen auf Evagrios Pontikos und seine Unterscheidung einer

¹¹ Max Reger mußte sich dem protestantischen Choral zuwenden, weil er in der katholischen Kirchenmusik keine Möglichkeit sah, als Musiker gestalterisch zu wirken.

¹² O.H. Pesch, Musik als Glaubenszeugnis, 493.

¹³ Ebd.

¹⁴ E. Peterson, Der Lobgesang der Engel und der mystische Lobpreis, in: ders., Marginalien zur Theologie und andere Schriften. Ausgewählte Schriften, Bd. II, 101-114, hier 101.

doppelten Erkenntnis, nämlich die der niederen Gnosis, die sich auf Begriffe stützt, und die der höheren, nämlich wesenhaften Gnosis; diese setzt eine höhere Seinsform des Menschen voraus, welche es ihm möglich macht, in das vollkommene Gotteslob einzutreten. Verläßt der Mensch die ihm eigene natürliche Seinsform, tritt er in ein neues Verhältnis zu Gott ein und erhält eine höhere Erkenntnis, die mystische Gnosis; sie findet den ihr gemäßen Ausdruck im »Gotteslob nach Art der Engel«. Mit einer Einschränkung: »Sein Gesang ist nicht einfach ein Gesang in Nachahmung des Engelgesanges, ein bescheidenes Miteinstimmen in den Ruf des Heilig, Heilig, Heilig, der un-aufhörlich und majestätisch von ihren Lippen tönt, sondern er ist zugleich auch etwas, das aus seinem innersten Wesen hervorbricht, als er an die Grenze aller Kreatur, die auch die Grenze seiner eigenen Kreatur ist, anlangt. In seinem Gesang mit Cherubim und Seraphim vollendet sich sein Aufstieg, vollendet sich dieses Zusichselberkommen, denn was vermag der Mensch, der bis zu den Engeln aufsteigt, anderes zu erfahren, als daß die Kreatur Gott lobt, Gott lobt noch in dem letzten der Planeten, noch in dem winzigsten aller Grashalme?«¹⁵

Erik Peterson resümiert den Zusammenhang zwischen dem Lobgesang des Kosmos und dem der Engel und des Menschen wie folgt: »Da der Lobpreis der Kirche zusammen mit dem Lobe des Kosmos laut wird, darum muß jede Besinnung auf das Musikalische im Kultus der Kirche sich auch für die Art des Lobpreises von Sonne, Mond und Sternen interessieren. Von der theologischen Besinnung auf den Charakter des christlichen Kultus wird das Tönen der Sphären und das Singen der Engel und das Mitsingen der Engel-Ähnlichen seine Bestimmung erfahren. Die Harmonie der Sphären tönt, der Gesang der Vögel erschallt, die Liturgie der Kirche wird laut. Die Sonne tönt, weil sie kreist, der Engel singt, weil er steht, der Mensch aber nimmt an dem Lobe des Kosmos und der Engel teil, weil er durch die Kirche, durch den Mund des Priesters dazu aufgefordert wird [...]. Der Kosmos tönt aus sich heraus und kündigt in seiner Ordnung, daß er die Gesetze des Schöpfers nicht übertritt. Der Engel aber singt, das heißt, er tönt nicht aus sich heraus wie der Kosmos, da er aus dem Kosmos herausgehoben ist, um Gott zu dienen. Die Liturgie der Kirche endlich wird im 'Jubel' laut, jenem Jubel, der einst im Herzen der Jünger aufbrach, als sie zum Himmel aufsteigen sahen, den sie als Toten beweinten [...]. Es ist deutlich, all die verschiedenen Bestimmungen des Seins, die auf den Kosmos, den Engel und den Menschen zielen, enthalten ebensoviele musikalische Bestimmungen.«¹⁶

Indem der Mensch anerkennt, daß er aus sich selbst heraus nichts ist, gelangt er zu der tieferen Einsicht, daß er nur als Lobgesang vor Gott existiert: »Das eben gilt es zu verstehen, daß ein solcher Gesang, wie etwa der Sonnengesang des heiligen Franz nicht eine Entgleisung des Glaubens ins Poetische darstellt, daß er nicht seine Wurzel in irgendeiner mystischen Naturreligion überhaupt hat, sondern daß Franz zu singen - fast möchte ich sagen - zu tönen beginnt, weil er so tief von der Gnade Christi berührt ist. Das gilt es zu sehen, daß Franz mit Sonne und Sternen, Wasser und Tod darum so brüderlich zu tönen beginnt, weil die Gnade des Gekreuzigten die letzte Tiefe seiner Kreatürlichkeit geweckt hat, so daß er nicht nur als jener Sünder dasteht, dem Erbarmung widerfahren ist, sondern auch als diese armselige - dem Esel zugewandte - Kreatur, die keine andere Möglichkeit

¹⁵ E. Peterson, Der Lobgesang der Engel und der mystische Lobpreis, 112.

¹⁶ E. Peterson, Das Buch von den Engeln. München 1935, 63f.

mehr hat, als im Lobpreis Gottes zu verströmen.«¹⁷ Dies besagt, daß in der (Kirchen-)Musik alle Dimensionen des Heilsgeschehens zu einem einzigen Lobgesang auf Gott zusammengeführt werden.

VII. Als geistiger Lobgesang

In der christlichen Kirchenmusik geht es um einen »geistigen« Lobgesang. Während aus dem Synagogengottesdienst alle Tempelmusik verbannt wurde, nämlich als Zeichen der Trauer über die Zerstörung des Tempels, haben auch die frühen Christen, obwohl sie anfangs nach der Auferstehung des Herrn wie selbstverständlich weiterhin in den Tempel gingen, ebenfalls die Tempelmusik abgelehnt. Aufgrund des einzigartigen Charakters des Opfertodes Christi mußte es zu einem »Verzicht auf die Tempel-Musik kommen, denn die Daseinssphäre der Kirche ist das 'Pneuma' und nicht die Anima«¹⁸. Wie die Kirche nicht mehr Tieropfer darbringt, weiß sie sich doch hineingenommen in das einzig wahre »geistige Opfer«, das sich in der freiwilligen Hingabe des Sohnes Gottes vollzogen hat, so ist der Kirche auch jene Musik unmöglich geworden, die sich nur an die »anima« des Menschen und das rein Gemüthafte in ihm wendet.

Schon im frühchristlichen Gottesdienst gab es, wie Joseph Ratzinger¹⁹ mit Erik Peterson²⁰ darlegt, neben dem Psalmengesang einen spezifisch christlich geprägten Gesang, und zwar den *Hymnus*. Hier spricht das Buch der Apokalypse nicht mehr - wie die Tempelvision des Jesaja - von einem Schreien und Sagen der Engel vor Gott, sondern von einem Singen, Rufen und Verherrlichen. Das Singen der Hymnen ergänzt das Sprechen der Psalmen, wobei der Gesang sogar das Spezifikum des christlichen Lobpreises ausmacht.²¹ Der Übergang vom Schreien zum Singen gehört zum Spezifikum des christlichen Gottesdienstes, insofern der Christ nicht mehr zu Gott zu schreien braucht, ist er doch schon längst von Gott erhört und in sein göttliches Leben für immer hineingenommen worden.

Im Singen des Menschen vollendet sich zugleich der Lobgesang des Kosmos, und zwar als Lobpreis auf den Auferstandenen. Während auch nach jüdischer Auffassung Gottes Herrlichkeit nur im Jerusalemer Tempel weilt, zerreißt bei der Kreuzigung Jesu der Vorhang des Tempels: Gottes Herrlichkeit ist fortan überall dort, wo Christus ist, im Himmel und auf der Erde.²² Die Kirche übernimmt das Erbe des Tempels, der nun der ganze Kosmos ist, und in der Liturgie feiert sie den Kosmos als den wahren Tempel Gottes, indem sie sein Gotteslob zum Klingen bringt. Erik Peterson zitiert ein pseudo-cyprianisches Gebet, nach dem nicht nur die Engel, Erzengel, Martyrer, Apostel und Propheten Gott lobpreisen, sondern auch »alle Vögel Loblieder singen ihm, den die Zungen der Himmlischen, der Irdischen und der Unterirdischen rühmen: Dich verherrlichen alle Wasser im

¹⁷ E. Peterson, Der Lobgesang der Engel und der mystische Lobpreis, 113.

¹⁸ E. Peterson, Musik und Theologie, in: ders., Marginalien zur Theologie und andere Schriften. Ausgewählte Schriften, Bd. II, 122-124, hier 123.

¹⁹ J. Ratzinger, Theologische Probleme der Kirchenmusik (= Schriftenreihe der katholischen Kirchenmusik-Abteilung der Staatlichen Musikhochschule Stuttgart). Stuttgart (o.J.), 12-14.

²⁰ E. Peterson, Von den Engeln, in: ders., Theologische Traktate. München 1951, 323-407, bes. 356f.

²¹ Origenes radikalisiert diese Aussage noch, wenn er die Auffassung vertritt: »Den Menschen kommt das Singen von Psalmen zu, das Singen von Hymnen aber steht den Engeln an und denen, die ein Leben wie die Engel führen.« (Origenes, Sel. in psalmos, zu Ps 118,71; vgl. E. Peterson, Von den Engeln, 357).

²² E. Peterson, Von den Engeln, 334ff.

Himmel und unter dem Himmel«²³. Bei Cyprian selbst heißt es hierzu: »Zu Wort und Haltung des Betens gehört eine Disziplin, die Ruhe und Ehrfurcht einschließt. Denken wir daran, daß wir unter den Augen Gottes stehen. Den göttlichen Augen muß man auch gefallen durch die Haltung des Körpers und die Handhabung seiner Stimme [...]. Wenn wir in eins zusammenkommen mit den Brüdern und mit dem Priester Gottes das göttliche Opfer feiern, dürfen wir nicht mit formlosen Lauten die Luft aufwühlen und nicht mit ausladender Geschwätzigkeit Gott unsere Bitten hinwerfen, die ihm so demütig empfohlen werden sollten, weil Gott [...] es nicht nötig hat, durch Geschrei erinnert zu werden.«²⁴ Demnach ist der christliche Gesang immer auch ein Lobgesang auf Gottes Barmherzigkeit, der uns aus Gnade in sein göttliches Leben aufgenommen hat.

VIII. Betonung

Im kirchlichen Gesang wie auch überhaupt in der Kirchenmusik geht es um keine »Vertonung«, sondern um eine »Betonung« des gottesdienstlichen Geschehens. Sie kommt auf eine besonders eindrückliche Weise beim Einsatz eines Chores zum Ausdruck: »Der Chor steht nicht einer zuhörenden Gemeinde wie einem Publikum gegenüber, das sich etwas vorsingen läßt, sondern er ist selbst ein Teil dieser Gemeinde und singt für sie im Sinn legitimer Stellvertretung«²⁵, um deren Lobgesang zusammenzufassen und zu steigern.

Harnoncourt spezifiziert dies mit den Worten: »Diese Feier wird nicht unterbrochen, sobald gesungen oder musiziert wird [...], sondern sie zeigt gerade darin ihren 'Feier'-Charakter. Diese Forderung verlangt jedoch weder Einheit in der Liturgiesprache noch Einheit im Stil der musikalischen Teile. Die traditionelle 'lateinische Messe' hatte immer aramäische (Amen, Halleluja, Hosanna, Maranatha), griechische (Kyrie eleison, Trishagion) Teile, und die Predigt wurde in der Regel in der Volkssprache gehalten. Das tatsächliche Leben kennt die stilistische Einheit und Vollkommenheit nicht, im Gegenteil, wo etwas wirklich lebt, wird sich immer formale und stilistische Vielfalt zeigen [...], die Einheit ist eine organische«²⁶, sie ergibt sich aus dem Gesamt des gottesdienstlichen Geschehens.

Die Kirchenmusik dient der Festlichkeit des Gottesdienstes, die wiederum ihren tieferen Sinn und Grund in der Theologie des Festes hat: »Fest gibt es nicht ohne Liturgie, ohne eine den Menschen übersteigende Ermächtigung zum Feiern, und so ist nun doch auch die Kunst auf Liturgie verwiesen; sie lebt ihrerseits davon, daß sie sich immer wieder der festlichen Liturgie dienend zur Verfügung stellt und in ihr neu geboren wird.«²⁷

²³ E. Peterson, Von den Engeln, 352.

²⁴ Cyprian, De dominica oratione 4, CSELIII,1 (ed. Hartel) 268f.

²⁵ Ph. Harnoncourt, Gesang und Musik im Gottesdienst, in: H. Schützeichel (Hg.), Die Messe. Ein kirchenmusikalisches Handbuch, Düsseldorf 1991, 9-25, hier 13.

²⁶ Ph. Harnoncourt, Gesang und Musik im Gottesdienst, 21.

²⁷ J. Ratzinger, Theologische Probleme der Kirchenmusik, 7f.; vgl. auch J. Pieper, Zustimmung zur Welt. Eine Theorie des Festes, München 1963.

IX. Verleiblichung des Glaubens

Dies läßt den Auftrag und die Bedeutung der Kirchenmusik in der Liturgie besser erfassen. Zwar entspringt jedes musikalische Werk der Intuition eines Einzelnen und läßt sich deshalb nur schwer in formale und äußere Gesetzmäßigkeiten eingrenzen; aber es macht, wie deutlich wurde, gerade das Spezifikum der Kirchenmusik aus, nicht bloß Ausdruck der subjektiven Intuition und des Talents des Komponisten und Interpreten zu sein. Der Kirchenmusik kommt im gottesdienstlichen Geschehen kein Eigenwert zu, sie ist und bleibt ganz in den Dienst der Liturgie hineingenommen.²⁸ Der Kölner Komponist Kaspar Roeseling bemerkt hierzu: »Es ist unliturgisch, wenn ein Komponist das Kyrie oder Agnus benutzt, um seiner persönlichen Zerknirschung Ausdruck zu geben; denn Kyrie und Agnus beziehen ihren Sinn nur aus dem - fast hätte ich gesagt: geometrischen Ort, an dem sie in der Liturgie stehen: was den Komponisten bewegt, steht doch dabei nicht zur Debatte [...]. Der Zentralpunkt der missa ist die Konsekration - schon eine ekstatisch vorgebrachte, persönlich akzentuierte Anerkennung der Glaubenswahrheit (auch ohne dramatisierende Momente) würde den liturgischen Mittelpunkt verschieben.«²⁹

Zum Spezifikum der Kirchenmusik als Dienst am Glauben gehört, daß sie, wie Paulus sagt, eine »logike latreia« (Röm 12, 1) ist. Wie jeder christliche Gottesdienst »vernünftig«, verstehbar und von einer gewissen Nüchternheit zu sein hat, so darf auch die Kirchenmusik keinem rein ästhetischen Kunstgeschmack oder subjektiven Rauschzustand dienen, sondern muß dem Wort und der Botschaft des Evangeliums dienstbar bleiben. Hier verhält es sich ähnlich wie bei den Bildern des Glaubens: Auch sie sind mehr als der Ausdruck eines rein subjektiven Gefühls und einer privaten Gestimmtheit, sie stehen im Dienste dessen, der von sich sagt: »Wer mich sieht, sieht den Vater.« Kurz gesagt: Gleich den »Bildern« im Glauben, dient die Kirchenmusik der »Verleiblichung« des Glaubens, die eine »Vergeistigung« des rein Sinnlichen bedeutet.³⁰ Jedes kirchenmusikalische Werk erhält seinen tieferen Sinn dadurch, daß es mit dem Geist der Liturgie verschmilzt und ihm dient. In diesem Dienst an der Liturgie ist die Kirchenmusik unersetzlich. Dies festzuhalten, ist gegenwärtig besonders entscheidend, weil es aussehen könnte, als ob die Bedeutung der Kirchenmusik durch das Prinzip der »participatio actuosa« grundsätzlich in Frage gestellt wäre, während - wie dargelegt - genau das Gegenteil der Fall ist.

X. Vox Christi

Wurde soeben ausgeführt, daß der Hymnus das Spezifikum des christlichen Gesangs ist, muß nun eigens auf die Bedeutung der Psalmen eingegangen werden. Bei Paulus heißt es in 1 Kor 14,26: »Wenn ihr zusammenkommt, hat jeder ein Lied (psalmón), eine Lehre, eine Offenbarung, eine

²⁸ Es ist mehr als ein Zufall, daß der Erzbischof von Salzburg Wolfgang Amadeus Mozart Vorgaben macht, in welcher Zeit seine Meßkompositionen zu enden haben. - O.H. Pesch kommentiert die Restriktion des Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo mit Recht wie folgt: »Als kirchlicher Anhänger der Aufklärung, wie es damals viele gab, war er die ausufernden Pontifikalämter satt und hat im gegebenen Rahmen auf so etwas wie eine Liturgiereform gedrängt und deshalb Mozart 'gezwungen', *Missae breves* zu komponieren. Aber welche Kostbarkeiten hat hier die halb lustlose Routine erbracht!« (O.H. Pesch, *Musik als Glaubenszeugnis*, 473).

²⁹ K. Roeseling, *Neue Kirchenmusik - ein Gespräch*, in: *Zeitschrift für Kirchenmusik* 72 (1952) 48.

³⁰ Vgl. hierzu J. Ratzinger, *Ein neues Lied für den Herrn. Christusglaube und Liturgie in der Gegenwart*, Freiburg 1995, 158.

Zungenrede, eine Übersetzung. Alles soll zur Erbauung geschehen.« Das Lied, der »Psalm«, wird hier genauso als eine Geistgabe ausgegeben wie die Lehre, die Zungenrede, die Prophetie. Schon zu den Anfangszeiten des christlichen Gottesdienstes gab es den Lobpreis der Hymnen (vgl. Joh 1, Phil 2 etc.), welche die Gottheit Jesu besingen; in ihm sind Theologie und Musik miteinander verbunden. Als aber die Gnostiker sich dieses spezifischen Genus christlichen Betens und Singens bedienten, wurden im can. 15 und 59 der Synode von Laodikeia (364) alle Hymnen verboten; statt dessen griff man auf den Psalter zurück, was aber eine Einengung der musikalischen Ausdruckskraft bedeutete.

Neben dem theologischen Sinn der Musik traten nun auch andere Sinngebungen des Psalmengebets. In seinen *Confessiones* bezeichnet Augustinus die Psalmen sogar als »Sakramente« und »Heilmittel«, da sie unmittelbar in die Heilsgemeinschaft mit Christus führen. Zwar kann man nicht alle Worte der Psalmen Christus in den Mund legen: »Denn an Christus selbst, der das Haupt der Kirche ist, findet sich keinerlei Sünde [...] wohl aber an seinem Leib und seinen Gliedern, das ist an seinem Volk«³¹, doch die Verbindung zwischen Christus und Kirche ist im Psalmengebet nicht aufzulösen: Christus »pflegt die Rolle seiner Glieder auf sich zu übertragen und, was von ihnen gilt, sich zuzuschreiben, weil Haupt und Glieder den einen Christus ausmachen«³².

Athanasius formuliert: »Ich bin der Ansicht, daß in den Worten dieses Buches [der Psalmen] das ganze menschliche Leben, sowohl die geistlichen Grundhaltungen als auch die jeweiligen 'Bewegungen' und Gedanken umfaßt und enthalten sind. Nichts kann darüber hinaus im Menschen gefunden werden.«³³ In den *Confessiones* heißt es: »quas tibi, deus meus, voces dedi, cum legerem Psalmos David ... quas tibi voces dabam in psalmis illis ... et accendebar eos recitare ... vellem, ut audirent (scil. manichaei) voces meas, quando legi quartum psalmum (4,8) ... et haec omnia exhibant ... per vocem meam ... Et audivi et contremui ... et insonnuī multa graviter et fortiter in dolore recordationis meae. Quae utinam audissent (manichaei) ... (4,9) ... Legebam: irascimini ... et exclamabam legens haec foris et agnoscens intus (4,10) ... Et clamabam consequente versu ... legebam et ardebam (4,11)«. Im Beten und Singen der Psalmen übt sich der Glaubende in die Affekte der Demut und der Gottesliebe, der Gottesfurcht und Hoffnung, der Reue und Zerknirschung, der Freude und des inneren Verkostens Gottes ein. Auf diese Weise schenkt das Beten und Singen der Psalmen der Seele ihre wahre Gesundheit.

Für Athanasius stellt der Psalter ein Kompendium der übrigen Bücher der Heiligen Schrift dar. Wer sich den Psalter innerlich aneignet, eignet sich die ganze Heilige Schrift an. Athanasius vergleicht den Psalter daraufhin mit einem Spiegel, denn in den Psalmen erkennt der Beter die Bewegungen und Regungen seiner Seele. Die Psalterworte verwandeln und bessern den Beter.³⁴ So lernt Augustinus, der frühere Rhetor, im Beten der Psalmen die neue Sprache und die neuen Affekte des Glaubens: »durch das Lesen des Psalters verändert Augustinus seine Affekte, und erwirbt die der Bekehrung entsprechenden inneren Haltungen. In diesem Sinne bewirkt der Psalter, nachdem Verstand und Willen (7. und 8. Buch der *Confessiones*) bekehrt sind, die Bekehrung der Affekte und

³¹ Augustinus, *De civ.* XVII,9 (PL 41,542f).

³² Ebd. XVII,18.

³³ Athanasius, *Ad Marcellinum* 30 (PG 27,41 C).

³⁴ Vgl. H.-J. Sieben, Athanasius über den Psalter. Analyse seines Briefes an Marcellinus, in: *ThPh* 48 (1973) 157-173.

Gefühle. Die schon erwähnte Aussage: »quid de me fecerit ille psalmus« (4,8) ist ganz wörtlich zu nehmen: 'Was dieser Psalm aus mir machte!'³⁵

Im Beten der Psalmen eignet sich Augustinus die Affekte des Psalmisten an. So bekehrt sich der sprachlos gewordene Rhetor mit den Worten (voces) des Psalters zur neuen Sprache des Glaubens. Über die Rolle des Psalters in Augustins Bekehrung handelt nicht nur Kap. 4, sondern auch 6,14-15 und 12,31 in Buch IX, schließlich 33,50 in Buch X der Confessiones. Das Neue dieser Stellen im Vergleich zu IX, 4,7-11 besteht darin, daß hier auch vom Psalmengesang die Rede ist. Mit den Lauten, die ins Ohr dringen, »flößt sich die Wahrheit ins Herz«: »Davon wallt dann der Affekt (affectus) der Frömmigkeit auf.«³⁶ Gesungen übt der Psalter nämlich eine größere Wirkung auf die Affekte des Menschen aus.

Ausdrücklich geht Athanasius im zweiten Hauptteil seiner Epistula ad Marcellinum auf den so entscheidenden Aspekt der »Psaltherapie« ein, nämlich den Gesang. Gesungen führt der Psalter zur gesuchten Seelenharmonie. Augustinus erzählt in De Ordine I 22-23, daß Licentius an einem unschicklichen Ort den Psalmvers »Gott über alle Macht, bekehre uns und zeige uns dein Antlitz, so sind wir gerettet« (Ps 80 [79],8) mehrmals hintereinander in solcher Lautstärke gesungen hatte, daß es Monica im Hause hören konnte, die darüber schockiert war. »Die Frau schalt ihn deswegen, weil der Ort unpassend für das Lied sei. Da hatte er scherzend geantwortet: 'Als ob Gott meine Stimme nicht gehört hätte, wenn mich ein Bösewicht dort eingeschlossen hätte!'³⁷ Augustinus nimmt dies zum Anlaß, nicht wie Monica schockiert den Psaltergesang am falschen Ort zu tadeln, sondern im Gegenteil die Bedeutung des Vorgangs herauszustellen: »Denn ich sehe, daß jener Gesang sowohl zu dem Ort, durch den jene Frau sich beleidigt fühlte, als auch zur Nacht eine Beziehung hat. Wir beten nämlich, daß wir zu Gott bekehrt werden und sein Antlitz schauen mögen; wovon sollen wir wohl bekehrt werden, wenn nicht von einem gewissen Kot und Unflat des Körpers und ebenso von der Finsternis, in die uns unser Irrtum eingehüllt hat?«³⁷

Was der Psalmengesang, besonders der antiphonale, für ihn bedeutet, schildert Augustinus anläßlich des Berichts von seiner Taufe:³⁸ »Wie weinte ich bei den Hymnen und Cantica, äußerst bewegt durch die Stimmen Deiner lieblich klingenden Kirche [...]. Noch nicht lange hatte die Kirche von Mailand begonnen, diese Art von Trost und Ermahnung zu üben, in die die Brüder eifrig einstimmten mit Harmonie der Stimme und des Herzens [...] [zur Zeit der Justina, Mutter und Vormund des Knabenkaisers Valerian] hatte man zuerst eingerichtet, daß Hymnen und Psalmen nach der Art der östlichen Länder gesungen werden sollten, damit das Volk nicht durch die Langeweile des Trübsinns erstarre. Von diesem Tag an bis auf heute ist diese Sitte beibehalten worden, und viele, nein, fast alle Deine Gemeinden in allen Gegenden der Erde ahmen [dies] nach.«

Augustinus sieht die eigentliche Wirkung unmittelbar vom Psalterwort selbst ausgehen (ipsis

³⁵ H.-J. Sieben, Der Psalter und die Bekehrung der VOCES und AFFECTUS, in: ThPh 52 (1977) 481-497, hier 486.

³⁶ Vgl. A. Dohmes, Der Psalmengesang des Volkes in der eucharistischen Opferfeier der christlichen Frühzeit, in: LiLe 5 (1938) 128-151; speziell zu Chrysostomus vgl. R. Kaczynski, Das Wort Gottes in Liturgie und Alltag der Gemeinden des Johannes Chrysostomus, Freiburg 1974, 89-111.

³⁷ Augustinus, De ord. I,23.

³⁸ Augustinus, Conf. IX,7.

sanctis dictis), nicht aber von der Melodie, sie verstärkt lediglich die Wirkung des Wortes.³⁹ Zuweilen ist Augustinus die Schönheit des Psalmengesangs auch zweifelhaft: [Manchmal werden die Psalmen gesungen] »bis zu einem solchen Grade, daß ich wünschen möchte, daß die ganze Melodie süßer Musik, welche man zu Davids Psalter braucht, von meinen Ohren - und denen der Kirche auch! - verbannt würde«.

Augustinus weiß darum, daß Athanasius eine andere Weise des Psalmenvortrags vorzieht, der den Lektor bzw. Kantor »des Psalms denselben mit so einem gemäßigten Stimmfall vortragen ließ, daß er näher zum Sprechen als zum Singen war«⁴⁰. Athanasius scheint die Reserviertheit des Mönchtums zu teilen, das den Gesang der »Troparien und Hymnen«, die antiphonisch in die Psalmen eingeschoben werden, wie es im 5. Jahrhundert in den bischöflichen Kathedralen und in den Pfarrkirchen praktiziert wurde, teils vehement ablehnt. Johannes Cassianus karikiert sozusagen den liturgischen Reichtum des Gottesdienstes vom monastischen Gesichtspunkt aus in *Collationes* X,12-13 durch den Mund des Germanus: »Schon wenn wir uns irgendeinem Abschnitt in einem Psalm zuwenden, wird unser Geist, ohne daß es uns bewußt wird, unmerklich zu einem anderen Text abgelenkt. Und wenn er dann anfängt, diesen Text zu betrachten, kommt er bei ihm auch nicht in die Tiefe, weil ihn kurz danach schon wieder eine andere Schriftstelle anspricht. Und von dieser geht es wieder zu einer anderen. So wird 'herummeditiert', und unser Geist rotiert von Psalm zu Psalm, vom Text des Evangeliums zu einer Lesung aus dem Apostel - von ihm zu einem Text aus den Propheten - und so weiter. Nichts wird zu Ende geführt, von allem wird nur genippt, alles nur flüchtig berührt, nichts wirklich zu eigen gemacht. So torkelt der unruhige Geist selbst während des Gottesdienstes hin und her, als sei er betrunken. Alles geschieht rein zufällig, nach Lust und Laune. Wie können wir das ändern, wie können wir Herr unserer Gedanken werden?«

Ganz anders die Auffassung des Basilius des Großen, der in seiner Psalmenauslegung schreibt, daß gerade der Gesang dem Wort des Beters seine letzte Ausdruckskraft gibt: »Der Heilige Geist wußte, daß das Menschengeschlecht verhärtet auf dem Wege zur Tugend und daß unser Hang zum Vergnügen uns das rechte Verhalten vernachlässigen läßt. Was macht er? Er mischt unter die belehrenden Schriftlesungen den Reiz der Melodie, so daß die Aufnahme durch den Gehörsinn und die Genugtuung [die er erfährt] uns unbewußt die Worte auffassen läßt, zusammen mit dem geistlichen Nutzen, den sie bringen. So machen es die gewandten Ärzte: Um die Kranken, die keinen Appetit haben, eine bittere Medizin trinken zu lassen, verabreichen sie diese im Honigkelch. Aus demselben Grund ist für uns diese wohlklingende Musik der Psalmen erfunden worden: So daß diejenigen, die Kinder dem Alter nach oder unreif ihrem Verhalten nach sind, in Wahrheit eine Erziehung der Seele erhalten, ohne daß sie etwas anderes zu machen scheinen, als zu singen. Denn es ist wohl möglich, daß niemand von diesen nachlässigen Hörern jemals aus der Kirche gegangen ist, mit der Lektion eines Apostels oder Propheten im Gedächtnis. Die Sätze der Psalmen singt man aber im Gegenteil bei sich zu Hause; ja man nimmt sie selbst auf die Agora mit.«⁴¹

³⁹ Schon die Pythagoreer hatten erste Ansätze einer »psychotherapeutischen« Verwendung der Musik ausgebildet. Hauptvertreter einer Verwendung von Musik zur Seelenbildung war Damon von Athen, angeblich der Musiklehrer des Perikles und Sokrates, was seinen Niederschlag im Werk Platons findet: Die Erschaffung der Seele vollzieht sich streng nach zahlenmusikalischen Verhältnissen. - Weil der Gesang den schwachen Geist stärkt, überwindet Augustinus letztlich alles Schwanken über die Erlaubtheit des Psaltergesangs in der Kirche. Es geht also um die »therapeutische« Wirkung der Psalterrezitation und des Psaltergesangs.

⁴⁰ Augustinus, *Conf.* X,33.

⁴¹ Basilius, *In Ps 1*, n.1 (PG 29,212 ABC).

Dies bedeutet nicht, daß sich das Klangelement vom Text loslösen kann. Unter Hinweis auf die *Constitutio Docta SS. Patrum* von Papst Johannes XXII. (1324/25), die eine rein sinnliche Wirkung des Gesangs und des Rhythmus ablehnt, läßt sich sagen, daß die Kirchenmusik immer auch an das biblische und liturgische Wort gebunden bleibt. Nicht das Musikalische und der Gesang an sich machen schon das Wesen der Kirchenmusik aus, sondern daß sie dem Menschen auf dem Weg zum Heil dient und ihn zu Gott führt. Hierzu heißt es bei Gregor dem Großen: Wenn »der Gesang der Psalmodie aus der Innigkeit des Herzens heraus ertönt, findet der allmächtige Herr durch ihn einen Zugang zum Herzen, auf daß er dem hinhorchenden Sinn die Geheimnisse der Weissagung oder die Gnade der Zerknirschung eingieße. So steht geschrieben: 'Ein Lobgesang bringt mir Ehre, und dies ist der Weg, auf dem ich ihm Gottes Heil zeigen will' (Ps 49,23). Was nämlich auf Lateinisch *salutare*, Heil, bedeutet, das heißt auf Hebräisch Jesus. Im Lobgesang wird daher ein Zugang geschaffen, wo Jesus sich offenbaren kann, denn wenn durch den Psalmengesang die Zerknirschung ausgegossen wird, entsteht in uns ein Weg zum Herzen, an dessen Ende man zu Jesus gelangt.«⁴² So läßt sich von der Kirchenmusik sagen: »Sie legt den verschütteten Weg zum Herzen, zur Mitte unseres Seins frei, dahin, wo es sich mit dem Sein des Schöpfers und des Erlösers berührt. Wo immer dies gelingt, wird Musik die Straße, die zu Jesus führt; der Weg, auf dem Gott sein Heil zeigt.«⁴³

Beim Singen der Psalmen in der Stundenliturgie darf von einem »unablässigen Gebet« gesprochen werden, das zur Heiligung des Tages führt, insofern es lehrt, alle Erfahrungen menschlichen Lebens in das Gebet vor Gott zu bringen und auf dem Hintergrund der Heiligen Schrift und ihrer Heilsbotschaft zu deuten. Im Glauben weiß sich der Mensch durch das Licht des Herrn erleuchtet, so daß er in der Erfahrung des kosmischen Lichtes Ausschau hält nach den Verheißungen des Herrn, der seiner Kirche versprochen hat, überall dort und dann gegenwärtig zu sein, wo zwei oder drei in seinem Namen versammelt sind; dieser Erfahrung gibt der Beter einen konkreten Ausdruck in der Stundenliturgie durch das Singen der Hymnen und Psalmen. Was die Eucharistie feiert, betrachtet der Beter im Singen der Psalmen zu den Zeiten der Stundenliturgie weiter, um alle Dinge seines Lebens gläubig vor Gott zu bringen und aus seinem Leben ein »immerwährendes Gebet« werden zu lassen.⁴⁴

XI. *Universa laus*

Die dargestellte universale Ausrichtung der Musik läßt sich auch an der Orgel und ihrer musikalischen Aufgabe im Dienst an der Liturgie darstellen. Die Reflexion über die Bedeutung der Orgel ist in der Literatur bisher insofern ungenügend geblieben, als die konkreten Beziehungen zwischen jüdischem, ost- und weströmischem Kulturkreis kaum bedacht wurden. Man legt zwar dar, daß die Orgel im jüdischen Kult eingesetzt wurde und säkularisiert im Zirkus oder sogar bei militärischen Aktionen (Schlachten) ihren Einsatz fand, aber ihre oströmische Tradition wurde bisher kaum bedacht; auch fehlt der Hinweis, daß sich von Byzanz her die Bedeutung der Orgel in der weströ-

⁴² Gregor, Hom. in Ez I hom. 1,15 (PL 76,793 A-B); zit. nach G. Bürke, Homilie zu Ezechiel. Einsiedeln 1983, 45.

⁴³ J. Ratzinger, Ein neues Lied für den Herrn, 144.

⁴⁴ Vgl. M. Schneider, Das immerwährende Gebet. Köln 1999; ders., Zum Beten mit den Psalmen. Köln 1999.

mischen Tradition besser erkennen und tiefer verstehen läßt.⁴⁵

Nachweisen lassen sich solche Verbindungen an der *Elevationstoccata*, einer spezifischen Form der Toccata, die zu den ältesten musikalischen Formen überhaupt zählt.⁴⁶ Die Funktion der Elevations-toccata ist, Devotion beim Hörer zu erreichen - so steht es zu lesen beim frühbarocken Musiktheoretiker Adriano Banchieri in dessen Werk »L'Organo Suonarino«, gedruckt in Venedig im Jahre 1605.⁴⁷ Devotion nicht gegenüber dem Komponisten oder gar Organisten, sondern im Fall der Elevationstoccata gegenüber Gott, vor den der Mensch in der Liturgie tritt und still wird.

Ob es kein Widerspruch ist, wenn in die Stille der Wandlung hinein kein Gesang, wohl aber die Orgel erklingt? Die Antwort führt zur Elevationstoccata, die im römisch-liturgischen Ritus eine lange Tradition hat, deren Ursprünge aber eindeutig im byzantinischen Kaiserkult liegen. In der heutigen liturgischen Praxis fehlen die Elevationstoccaten; spätestens seit dem II. Vatikanischen Konzil herrscht während der Konsekration keine Stille, die Konsekrationsworte werden laut und für jeden Liturgieteilnehmer verständlich gesprochen. Orgelmusik wird höchstens zur Untermalung der Handlung verwendet, aber nicht im Sinne der ursprünglichen Intention.

Daß die Orgel immer schon als ein »königliches« (besser gesagt: »kaiserliches«) Instrument bezeichnet wurde, gewinnt hierüber eine tiefere Bedeutung.⁴⁸ Unter Konstantin hätte, wie Treitinger bemerkt, die Zeremonie der Proskynese (Kniefall, Verbeugung, Sich-Niederwerfen), die dem Gottkaisertum galt, eigentlich abgeschafft werden müssen, spätestens als er zum Christentum übertrat. Doch es kam anders. Selbst wenn sich Konstantin nicht mehr als »praesens deus« betrachtete, blieb die Vorstellung des Stellvertreter Gottes erhalten - und dazu gehörte auch - unter neuen Vorzeichen - die Proskynese: »Der Kaiser wurde Stellvertreter Gottes und forderte sie nun als solcher. Damit wurde sie aus einer Anerkennung der Göttlichkeit zu einer Anerkennung und Ehrung seiner Sendung und Autorität. Doch blieb ihr der Charakter der Unterwürfigkeit auch weiterhin.«⁴⁹

Sichtbarer Ausdruck dessen war der feierliche Empfang fremder Delegationen in Byzanz. Jeder Gesandte, der zum Kaiser vorgelassen wurde, mußte sich unmittelbar vor dem Eingang in der Magnaura niederwerfen, dann noch einmal in der Mitte des Saales und schließlich vor dem Thron selbst, ehe er dem Kaiser die Füße küßte und Briefe seines Königs überreichte. Wesentlich im vorliegenden Zusammenhang ist eine scheinbar beiläufige Bemerkung, wie sie im kaiserlichen Zeremonienbuch aus dem 10. Jahrhundert niedergeschrieben ist: Empfänge von Gesandten fanden am frühen Morgen in der Magnaura statt, die Majestäten nahmen Platz auf den Thronsesseln, die einzelnen Rangklassen und endlich der Gesandte selbst wurden hereingeführt: »Dieser wirft sich auf den Boden, und sogleich spielen die Orgeln. Während er sich dem Kaiser nähert, treten seine

⁴⁵ Vgl. zum Folgenden H. Klein, Elevation und Devotion in der Instrumentalmusik, in: M. Schneider - W. Berschin (Hgg.), *Ab Oriente et Occidente*, 239-244.

⁴⁶ Vgl. zur Geschichte des Begriffs Toccata H. Klein, *Die Toccaten Girolamo Frescobaldis*. Mainz 1989, 24ff.

⁴⁷ A. Banchieri, *L'Organo Suonarino*, Venezia 1605, f. 38 (Faksimiledruck Bologna 1978. Hrsg. von G. Gattin, in: *Bibliotheca Musica Bononiensis*. Hrsg. von Giuseppe Vecchi, Sezione II, Nr. 31).

⁴⁸ Vgl. O. Treitinger, *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell - Vom oströmischen Staats- und Reichsgedanken*. Darmstadt 1956, 3. unveränderte Auflage Darmstadt 1969. - »Kaiserlich« ist sie deshalb, weil die Orgel im höfischen Zeremoniell Geltung hatte. Dafür liefert Otto Treitingers Studie zahlreiche Beispiele und Nachweise. Vor allem zeigt die Studie die Verbindung zwischen heidnischen Zeremonien (wie der Geste der Proskynese) und christlichen Gesten, die teils identisch übernommen, im Sinngehalt freilich umgedeutet wurden.

⁴⁹ Ebd., 86.

vornehmsten Begleiter ebenfalls ein, vollziehen die Proskynesis und stellen sich innerhalb der Vorhänge auf. Nun richtet der Logothet die üblichen Fragen an die Gesandten, und darauf beginnen die Orgeln zu spielen, die Löwen zu brüllen, die Vögel in den künstlichen Bäumen zu singen, und die anderen Tiere an den Stufen des Thrones erheben sich.«⁵⁰ Vergleichbare Eindrücke hielt der Gesandte Liudprand im 10. Jahrhundert vom kaiserlichen Hof in Byzanz fest, auch er spricht vom Vogelgezwitscher, Orgelspiel und allerlei künstlich erzeugten beinahe furchterregenden Geräuschen, die eines zum Ziel haben: die Macht des Kaisers, des Stellvertreters Gottes, zu demonstrieren. Diese Überhöhung des Kaisers wird spätestens seit Konstantin christlich interpretiert: Otto Treitinger resümiert: »Seit ihm ist der Christengott der neue Quellpunkt kaiserlicher Herrschaft; Christus der Pantokrator setzt nunmehr das sich auflösende Band der staatlichen Idee zwischen Kaiser und Untertanen neu durch den Gedanken der christlichen Sendung. Diese erhebt den Kaiser über die Masse der Untertanen und gibt ihm den Rechtstitel seiner Herrschaft. Die Sendung belässt dem Kaiser auch weiterhin den übermenschlichen Charakter, indem sie ihn, der vorher Gott gewesen, aufs engste mit Gott verbindet. Das ganze Herrscheramt beruht nun auf dieser Verbindung.«⁵¹ Die Stimme der Orgel gilt so viel wie die »Stimme« (»vox«) eines Choristen (»organum cantat«): »Die im byzantinischen Hofzeremoniell intendierte Schau der Herrlichkeit des Christus schließt [...] ein Hören der Herrlichkeit des Christus ein. Eine hervorragende Rolle spielen dabei die Hoforgana; sie sind Insignien, Herrschaftszeichen des Stellvertreters Christi, und ihr Erklingen ist die akustische Dimension seines Glanzes, ist sein *splendor sonorus*.«⁵²

Der Orgel kommt die Aufgabe zu, alle Stimmen des Kosmos in sich zu vereinen und sie als Lob vor Gott zum Ausdruck zu bringen. Sprach der Kaiser, wurde dies als eine quasi göttliche Rede angesehen, in der alle Stimmen des Kosmos zusammenklangen; und wenn in der Papstliturgie die Orgel erklang, zeigte sich darin der kosmische Anspruch des Papstes, aber losgelöst von der Politik, wenn auch von kosmischem Rang. Hieraus lässt sich die Bedeutung der Kirchenmusik tiefer erfassen: »Die kirchliche Liturgie hat den zwingenden Auftrag, die Verherrlichung Gottes, die im Kosmos verborgen ist, aufzudecken und zum Klingen zu bringen. Dies also ist ihr Wesen: den Kosmos zu transponieren, zu vergeistigen in die Gebärde des Lobgesangs hinein und ihn damit zu erlösen; die Welt zu humanisieren.«⁵³

Unter diesem Aspekt liegt die Verbindung nahe zur Elevationstoccata, wie sie *Girolamo Frescobaldi* in der ausgehenden Renaissance- und beginnenden Barockzeit zur Meisterschaft erhob. Devotione war ihr erklärtes Ziel, mit Banchieris Worten: »Poi se suona alla Leuatione, ma piano, e cosa grave che muoui alla devotione.« Oder um ihn aus anderem Zusammenhang zu zitieren: »Suonarsi alla leuatione con gravità, che rédi deuotione.«⁵⁴ Sinn der Elevationstoccata ist also die Verherrlichung Gottes. Dies zu verdeutlichen, zeigt sich im Einsatz der Orgel, in Byzanz wie in Rom.

Vom kosmischen Charakter der Liturgie sagt das II. Vatikanum: »In der irdischen Liturgie nehmen

⁵⁰ Ebd., 199.

⁵¹ Ebd., 34.

⁵² D. Schuberth, *Kaiserliche Liturgie*. Göttingen 1968. Zeremonialgeschichtlich ist die 'kaiserliche Liturgie' Konstantinopels das Bindeglied zwischen der altrömischen Hofmusik und der instrumentalmehrstimmigen liturgischen Musik der mittelalterlichen Kirche.

⁵³ J. Ratzinger, *Theologische Probleme der Kirchenmusik*, 17.

⁵⁴ A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell' Organo*. Bologna 1609, f. 22.

wir vorauskostend an jener himmlischen teil, die in der Heiligen Stadt Jerusalem, zu der wir pilgernd unterwegs sind, gefeiert wird [...]. Mit der ganzen Schar des himmlischen Heeres singen wir dem Herrn den Lobgesang der Herrlichkeit« (SC 8). Dann heißt es aber in SC 120 von der Orgel: »Ihr Klang vermag die Ausstrahlung (splendor) der kirchlichen Musik wunderbar zu steigern«. Damit ist nicht bloß ein Ausschmücken und eine Verschönerung der Liturgie gemeint, sondern ein »zeichenhaftes Darstellen ihres inneren Gehalts«⁵⁵, nämlich des eschatologischen Lobgesangs der Kirche.

Somit zeigen die Überlegungen zur Orgel, daß der Kirchenmusik keine rein konzertierende Bedeutung in der Liturgie zukommt, sondern die unersetzbare Aufgabe der darstellenden »Betonung«. Erneut bestätigt sich der Bedeutungsinhalt, der sich schon in den grundlegenden Überlegungen zur Kirchenmusik zeigte.

XII. Auswertung

Alfred Döblin stellt mit Recht eine kritische Anfrage an das »Musikgeschäft«, wenn er bemerkt, wie selten die Musik wirklich und unmittelbar mit dem Leben des Menschen zu tun hat: Sie wird meist nur genossen, aber kaum als eine Herausforderung zu mehr Leben wahrgenommen: »Ich bemerke wenigstens nicht, daß die Leute, die ins Konzert gegangen sind, sich durch irgend etwas unterscheiden von denen, die nicht ins Konzert gegangen sind, etwa die keine Billets bekommen haben. Es ist auch jeder überzeugt davon, daß es so ist; denn keiner trifft Dispositionen für seine Existenz nach dem Konzert, vielmehr ist jeder der Meinung: alles bleibt beim alten [...]. Ich habe noch nicht gehört, daß Leute nach Anhören von einigen Konzerten etwa zu einer anderen politischen Partei übergegangen seien; ich bin überzeugt, daß Untersuchungen über belangvolle also andauernde seelische Veränderungen nach dem Anhören von Palästrina oder Beethoven ergebnislos werden; man wird ganz ausnahmsweise, ganz ganz ausnahmsweise, etwas finden«⁵⁶.

Wie steht es aber mit der Kirchenmusik: Ist sie nur als eine »l'art pour l'art« anzusehen - ohne Anspruch auf Veränderung im Leben und Glauben? Wer Jesus Christus nachfolgen will, tut dies nicht als sein Bewunderer, sondern als ein »Täter des Wortes«. Nicht anders verhält es sich bei der Kirchenmusik, denn wer sich im Gottesdienst dem Lobgesang der Musik hingibt, kann sie nicht nur genießen und ihr den nötigen Beifall zollen, vielmehr wird er die Musik zu einer Herausforderung im Leben erfahren. Augustinus sagt hierzu: »Wenn du mit deiner Stimme singst, wirst du immer wieder aufhören müssen: Singe in deinem Leben so (weiter), daß du niemals schweigst.«⁵⁷ Das ganze christliche Leben vollzieht sich im »Lobgesang« auf Gott. Lobgesang in der Musik und Glaubenszeugnis im Alltag gehören zusammen. Hierzu heißt es bei Augustinus: »Das Lob soll mit Leib und Seele vollzogen werden, nicht nur eure Zunge und Stimme sollen Gott loben, sondern auch euer Herz, euer Leben, euer Tun. Denn wir singen das Lob Gottes (hörbar) nur in der Kirche, wenn wir uns (zum Gottesdienst) versammeln. Sobald aber jeder wieder seinen eigenen Angelegenheiten nachgeht, hört er gleichsam auf, Gott zu loben. Er soll aber nicht aufhören, recht zu leben, dann

⁵⁵ T. Flury, Der theologische und liturgische Standort der Orgelmusik in der lateinischen Kirche, in: H.H. Eggebrecht (Hg.), Die Orgel im Dienst der Kirche. Murrhardt 1985, 25-42, hier 31f.

⁵⁶ A. Döblin, Kleine Schriften, Bd. I. Düsseldorf-Zürich 1985, 263-265.

⁵⁷ Augustinus, Enarr. in Ps. 146 (PL 37,1899).

verbleibt er immer im Lob Gottes.«⁵⁸

Aus der allgemeinen Bedeutung der Kirchenmusik für das christliche Leben im Glauben folgt ihre theologische Relevanz. W. Stählin⁵⁹ sagt, »daß das Lied der Kirche neben der wissenschaftlichen theologischen Aussage über Gott und die Geheimnisse des himmlischen Reiches eine zweite vollgültige Form der Aussage ist. Das Lied der Kirche ist nicht etwa nur angewandte Theologie, sondern dieser hymnische Ausdruck des Glaubens an Gott ist das Ursprüngliche, und die Theologie als Wissenschaft ist dann die Reflexion über das, was im Kultus, im Hymnus, im Sakrament der Kirche vollzogen wird«. Die theologische Reflexion wird am Ende der Zeiten ihre Erfüllung im Lobpreis des Hymnus finden: »Der Hymnus ist die in alle Ewigkeiten währende Endgestalt der theologia.«⁶⁰ Doch schon jetzt ist der Hymnus die Vorausnahme dessen, was am Ende der Zeiten die Vollendung ausmacht, und zwar als Anbetung und Lobpreis. Aufgrund der theologischen wie auch eschatologischen Bedeutung des Hymnus ist es zu verstehen, daß in der frühen Kirche die großen Theologen auch Hymnen dichteten, denn diese sind die ursprüngliche Form des Lobpreises auf Gott und sein Heilswirken. Der Hymnus ist »Rede und Vollzug dessen, wovon geredet wird. Hier wird nicht *über* etwas geredet, sondern es wird redend vollzogen. Die hymnische Anrede, auch wenn sie im Lied der dritten Person gestaltet ist, ist die angemessenste Form der theologischen Aussage«⁶¹.

⁵⁸ Augustinus, Enarr. in Ps. 148 (PL 37,1938).

⁵⁹ W. Stählin, Das Lied der Kirche und die Theologie, in: MuK 28 (1958) 145-153, hier 149.

⁶⁰ P. Brunner, Zur Lehre vom Gottesdienst der im Namen Jesu versammelten Gemeinde, in: Leitourgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes, Bd. I. Kassel 1954, 264.

⁶¹ W. Stählin, Das Lied der Kirche und die Theologie, 149.