

**Vortragsreihe der UHL Luzern im WS 1999/2000**  
**Welches Amt wollen wir – Dienste und Aemter der Kirche**  
**25.1.2000 Prof. Dr. Alois Koch**

## **Musik und Gottesdienst: ein künstlerisch-pastorales Spannungsfeld**

*Das Referat zum Thema Kirchenmusik beinhaltet einige signifikante Musikbeispiele; da es sich um Werke handelt, die bekannt und problemlos in Partitur und CD zugänglich sind, werden sie im folgenden nur zitiert.*

In J.S. Bachs Hausbibel finden sich im ersten Buch der Chronik einige aufschlussreiche Anmerkungen dieses wohl bedeutendsten Kirchenmusik-Komponisten – man nennt ihn seiner Kantaten und Passionen wegen oft den „fünften Evangelisten“ – Anmerkungen eines in Leipzig durch Rat und Konsistorium oft und arg kritisierten Kantors. Sie sollen im Hinblick auf das aktuelle Bach-Jahr 2000 meine Reflexionen zum Thema „Musik und Gottesdienst: ein künstlerisches Spannungsfeld“ einleiten:

Bach markiert da im 25. Kapitel der ersten Chronik folgende Stellen<sup>1</sup>

*Und David und die Feldhauptleute sonderten aus zum Dienst...prophetische Männer, die auf Harfen, Psaltern und Zimbeln spielen sollten..  
Und es war ihre Zahl mit ihren Brüdern, die im Gesang des Herrn geübt waren, allesamt Meister, zweihunterachtundachtzig*

An den Rand dieser Stelle notiert Bach

*N.B. Dieses Kapitel ist das wahre Fundament aller Gott gefälligen Kirchenmusik*

Und am Ende des 28. Kapitels kommentiert er den Satz

*Siehe, da sind die Ordnungen der Priester und Leviten zu jedem Dienst im Hause Gottes;... zu jedem Werk (hast du) Leute, die willig und weise sind*

mit der Anmerkung

*Ein herrlicher Beweis, dass neben anderen Anstalten des Gottesdienstes besonders auch die Musica von Gottes Gebot durch David mit angeordnet worden (ist)*

Ich möchte mit diesen Zitaten nicht Bachs theologisches Interesse oder seine auch anderorts dokumentierte grosse Kenntnis des Alten und Neuen Testaments illustrieren, sondern damit auf sein – im wörtlichen Sinne - biblisches Selbstbewusstsein als Kirchenmusiker hinweisen. Bekanntlich amtegte Bach zuerst in Arnstadt und Mühlhausen als Organist, schliesslich und während mehr als 30 Jahren als Thomaskantor in Leipzig.

Hier hatte er andauernde Auseinandersetzungen über die Bedeutung und den liturgischen Stellenwert der Musik. Bach setzte – oft kategorisch – eine wie er sie nannte „regulierte Kirchenmusik“ durch und geriet damit politisch, soziologisch und theologisch in Widerspruch mit einem standesbewussten Stadtrat, der seinen von ihm angestellten Kantor als Bediensteten verstand, in Widerspruch auch mit dem Rektor der Thomasschule, dem Latein und Wissenschaft für den künftigen Status seiner Alumni wichtiger war als die Musik, in Widerspruch schliesslich mit dem kirchlichen Konsistorium, das sich, bzw. die theologische Seite der Liturgie durch die Musik ungebührlich konkurriert sah.

Mit diesem kurzen musikgeschichtlichen Exkurs aber sind wir mitten in der Thematik, mit der wir uns im folgenden befassen möchten, nämlich mit dem vielfältigen Spannungsfeld Musik und Liturgie; ein Spannungsfeld, das in Geschichte und Gegenwart politische, soziologische und theologische Aspekte beinhaltet. Diese seit dem ausgehenden Mittelalter virulente Thematik soll in einem ersten Abschnitt historisch skizziert, in einem zweiten Abschnitt die Situation, wie sie sich seit dem Vaticanum II darstellt, kurz umrissen und in einer Art Conclusio schliesslich einige Aspekte des künstlerisch-liturgischen, bzw. des künstlerisch-pastoralen Spannungsfeld der Kirchenmusik im 21. Jahrhundert thesenhaft formuliert werden.

## **1. Vom ethisch-theologischen zum ideologisch-disziplinarischen Spannungsfeld**

Das Verhältnis der Kirche zur Musik war von Anfang an ein vorsichtiges, war man sich doch sowohl der ethischen Chance wie der unberechenbaren Macht der Musik bewusst. Man transponierte mit diesem Verhalten, mit dieser Vorsicht im Grunde genommen das griechische Musikverständnis in die neue christliche Entwicklung; der Hinweis auf den Kirchenvater Augustinus und auf seine späteren Schriften *Confessiones*, *Enarrationes in psalmos* und *Sermones* mögen hier genügen<sup>2</sup>: Augustinus vermittelt darin einen Eindruck dieser frühchristlichen Musikanschauung, insbesondere auch in liturgiehistorischer Hinsicht. Zusammengefasst lauten seine Aussagen: Der Wert der kirchlichen Gesänge wird durch ihre Möglichkeit einer Herzenssprache (man soll mit dem Herzen singen) und durch ihre Fähigkeit: der Gottesliebe, der Einmütigkeit und dem Lob Ausdruck zu geben, bestimmt.

Neben dieser positiven Beurteilung der Musik warnt Augustinus aber auch von der Gefahr, durch musikalische Sinnenfreude vom Inhalt des Gesungenen abgelenkt zu werden – unverkennbar eine christliche Variante der hellenistische Ethoslehre!

In der Folge fand mit Gregor dem Grossen die Kirche im 6. Jh. erstmals den Weg zu einer eigenen Musik, welche nicht nur den tradierten ethischen Vorstellungen entsprach, sondern die auch der Umsetzung einer zentralisierten (römischen) Liturgie dienlich war. In der damit verbundenen kirchenpolitischen Auseinandersetzung war die Frage der Beschaffenheit von Musik eine sekundäre; bemerkenswerter ist der Umstand, dass sich trotz der liturgisch-musikalischen Reformen Gregors einige regionale Choralstile dem aufkommenden römischen Hegemonieanspruch widersetzen konnten, sodass z.B. Mailand heute noch eine von der offiziellen Form der Gregorianik abweichende Tradition kennt und pflegt.

Ein neues, nun spezifisch kirchenmusikalisches Spannungsfeld brach auf, als die unvermittelt hereinbrechende mehrstimmige Musik der *ars nova* im 13./14. Jahrhundert zu einer, aus kirchlicher Sicht Ethos und Liturgie verunsichernden Situation führte; Papst Johannes XXII. reagierte 1324 mit einer kategorischen Konstitution<sup>3</sup> und verurteilt, dass Anhänger einer neuen Richtung (*nonnulli novellae scholae discipuli*) neue, aus der weltlichen Musik stammende Manieren in die Kirchenmusik einführten und damit das musikalische Interesse die liturgische Funktion zurückdrängen. Er wendet sich explizit gegen den sog. Hoquetus-Gesang aber auch gegen eine autarke Polyphonie, welche den gregorianischen Kern relativiere.

Drei kurze Musikbeispiele veranschaulichen diese stilistische Entwicklung der Kirchenmusik im Uebergang zur Mehrstimmigkeit; dass dieser musikalische Prozess eine liturgische Verunsicherung bedeutete, ist auch für heutigen Hörern durchaus nachvollziehbar.

- Musikbeispiel 1  
Gregorianischer Choral (*Alleluja Pascha nostrum*)
- Musikbeispiel 2  
Frühes Organum, bzw. Hoquetus über dieses *Alleluja Pascha nostrum*
- Musikbeispiel 3  
Ars nova: Guillaume de Machaut (*Messe de Nôtre Dame*)

Die nächste signifikante Auseinandersetzung zwischen Liturgie und Musik fand im Umfeld des tridentinischen Konzils statt. Dabei war es wiederum der ethische Aspekt, der zur Diskussion führte, zusätzlich aber auch eine neue Sensibilität für funktionale Stimmigkeit. Musik in der Kirche durfte nicht nur *nil impurum aut laszivum*<sup>4</sup> assoziieren, sondern musste auch wortverständlich sein; der kompositorischen und interpretatorischen künstlerischen Freiheit werden dort Grenzen gesetzt, wo Text und Gehalt verunklart werden. Mit dieser Forderung hat die Kirche das neue humanistische Denken übernommen, welches mittelalterlicher Komplexität in künstlerischen Dingen keinen Sinn mehr abgewinnen konnte, sondern auf Ratio und Sensualität ausgerichtet war.

Wenn heute im Zusammenhang mit diesem tridentinischen Kurswechsel im Bereich der Kirchenmusik vor allem der päpstliche Kapellmeister Giovanni Pierluigi da Palestrina beispielgebend verstanden wird, so wohl deswegen, weil sein Stil in der Folge zum eigentlichen *stylus ecclesiasticus* avancierte, mit Konsequenzen bis heute. So gehört zum Ausbildungsprogramm eines Kirchenmusikstudium im 20./21. Jahrhundert nachwievor Tonsatz- und Kontrapunktlehre auf der Basis eines standardisierten Palestrinastils aus dem 16./17. Jahrhundert.

Dass das Zeitalter des Barock, ausgehend von der Ausdruckskunst eines Claudio Monteverdi

- Musikbeispiel 4  
Claudio Monteverdi, *Marienvesper*

bis hin zur Klangpracht grosser Messevertonungen im 18. Jahrhundert,

- Musikkbeispiel 5  
J.S.Bach, Messe in h-moll

dass das barocke Zeitalter und seine neuen Stile kaum neue Spannungsfelder aufbauten, erklärt sich mit einer analogen innerkirchlichen Entwicklung: Feudale Strukturen und das Bewusstsein einer „Aula Dei“ in Kirche und Gesellschaft kongruierten in dieser Epoche mit einer Musik, die kaum Unterschiede zwischen Gottesdienst und Oper machte. Wenn also 1729 anlässlich der liturgischen Aufführung der Bachschen Matthäuspassion eine unbekannte adelige Dame dazu meinte: *Behüte Gott! Ist es doch, als ob man in einer Opera Comedie wäre*<sup>5</sup>, hatte sie mit dieser Bemerkung nicht Unrecht, nur verstand sie als bürgerlich-lutherische Leipzigerin nicht mehr Sinn und Stimmigkeit dieser Art barocken Kirchenmusik. Sie dachte bereits in Kategorien eines neuen Bewusstseins, welches den Antagonismus *sakral-profane* in der liturgischen Musik wieder viel stärker empfand und eine bis ins Handwerkliche gehende Trennung der beiden Kategorien forderte.

Die gegen Ende des 18. Jahrhunderts aufkommende Romantik begann sich, bezeichnenderweise vorerst in ausserkirchlichen Kreisen literarisch-philosophischer Ausprägung, an die „unsterbliche Musik“ eines Palestrina u.a zu erinnern (die Formulierung „unsterbliche Musik von Palestrina“ stammt von Joh. Gottfried Herder) und nach „Reinheit der Tonkunst“ für die Kirchenmusik (so der Heidelberger Jurist und Philosoph Justus Anton Thibaut) zu verlangen. Diese neue kulturelle Grundhaltung<sup>6</sup> und die damit verbundenen liturgischen und theologischen Restaurationsbestrebungen v.a. in Deutschland führten in der Folge zu einer zusehends doktrinären Sicht der Dinge. Mit der caecilianischen Reform der 60er und 70er Jahre des 19. Jahrhunderts fand dann wohl der schärfste künstlerische Eingriff im Bereich der Kirchenmusik seit dem Aufkommen der Mehrstimmigkeit statt: Nämlich die Definierung einer Hierarchie der Kirchenmusik und die Definierung eines Kirchenstils, der sich, so die eindeutige Forderung, an Palestrina zu orientieren hätte. (Eine parallele Erscheinung dazu ist die de-facto-Definierung der Gotik als sakraler Baustil). Papst Pius X. sanktionierte diese Kirchenreform 1903 mit seinem Motu Proprio „Tra le sollecitudine“ und hielt fest<sup>7</sup>

*Eine Kirchenkomposition ist um so heiliger und liturgischer, je mehr sie sich im Verlauf, Eingebung und Geschmack der gregorianischen Melodik nähert; und sie ist um so weniger des Gotteshauses würdig, als sie sich von diesem höchsten Vorbild entfernt.*

Im Hinblick auf die folgenden beiden Abschnitte ist in diesem Zusammenhang von Interesse, dass das Motu Proprio Pius X. auch eine Hierarchie der Ausführenden definierte: So ist ein Teil der liturgischen Gesänge den Zelebranten vorbehalten, alle übrigen sind Sache der Schola der Kleriker.

*„Die Kirchensänger vertreten also, auch wenn sie Laien sind, die kirchliche Schola. Daher müssen die Werke, die sie vortragen... den Charakter der Chormusik bewahren“. Und: „Aus demselben Grundsatz ergibt sich, dass die Sänger in der Kirche ein echtes liturgisches Amt ausüben...und daher Frauen zur Mitwirkung im Chor nicht zugelassen werden dürfen“.*

Die anschließende Forderung nach „bescheidenem und andächtigem Benehmen“ der Sänger und nach „geistlichem Gewand und Chorrock“ liegen auf derselben Linie. Bis weit über das vatikanische Konzil II hinaus war im Bereich der Kirchenmusik diese Atmosphäre vorhanden, auch wenn sich das Frauenverbot und die liturgischen Gewänder in den Kirchenchören nördlich der Alpen praktisch nicht durchsetzen konnten.

Ein künstlerisch hochstehendes Beispiel caecilianisch orientierter Kirchenmusik soll diesen Abschnitt beschliessen: Es ist das Sanctus aus der e-moll-Messe von Anton Bruckner, welches thematisch und stilistisch bei Palestrinas *Missa brevis* anknüpft. Dabei sei angefügt, dass sich Bruckner selbst nie als Caecilianer verstand, sich als Komponist aber durchaus mit kirchenmusikalischem Historismus beschäftigte. Reflektieren wir also diese kirchenmusikalische Atmosphäre und machen wir uns gleichzeitig bewusst, dass dieses Musikbeispiel aus der Zeit des ersten Vaticanums, aus der Zeit des Kulturkampfes und der katholischen Ghettoisierung stammt:

- Musikbeispiel 6  
Anton Bruckner: Messe in e-moll, *Sanctus*

Wenn wir diese geraffte Entwicklung der Kirchenmusik überblicken, ausgehend vom ethisch-theologischen Spannungsfeld der frühmittelalterlichen Kirche bis hin zur ideologisch-stilistischen Disziplinierung nach dem Vaticanum I, wird der Paradigmenwechsel des Vaticanum II im liturgisch-musikalischen Bereich evident. Mit diesem Paradigmenwechsel, der in seinem Ansatz bis heute wirksam ist, setzt sich nun der zweite Abschnitt auseinander.

## 2. Der liturgisch-musikalische Paradigmenwechsel des Vaticanum II

Das Vaticanum II brachte für die Kirchenmusik drei entscheidende Paradigmenwechsel, die insgesamt von viel grundsätzlicherer Art sind, als alle kirchenmusikalischen Vorschriften der Kirche bisher. Ein erster Paradigmenwechsel betrifft die Stellung und Funktion der Musik in der Liturgie, ein zweiter die künstlerische Seite der Musik und der dritte bezieht sich auf ihre liturgisch-pastorale Bedeutung.

Zum ersten, die Stellung und Funktion der Musik betreffenden Paradigmenwechsel formuliert die Liturgiekonstitution von 1963, das neue liturgische Grundgesetz quasi, folgende Aussage<sup>8</sup>:

*Die überlieferte Musik der Gesamtkirche (ist)...vor allem als der mit dem Wort verbundene gottesdienstliche Gesang ein notwendiger und integrierender Bestandteil der Liturgie*

Aus künstlerischer Sicht besteht der Paradigmenwechsel des Vaticanum II in der an selber Stelle veröffentlichten Erklärung, dass

*Die Kirche alle Formen wahrer Kunst, welche die erforderlichen Eigenschaften besitzen...zur Liturgie zulässt*

(Als *erforderliche Eigenschaften* werden dabei folgende, auf Augustinus zurückgehende Kriterien definiert: Die Kirchenmusik soll *das Gebet inniger zum Ausdruck bringen*, sie soll *die Einmütigkeit fördern* und sie soll *die heiligen Riten mit grösserer Feierlichkeit umgeben*.)

Der liturgisch-pastorale Paradigmenwechsel schliesslich findet sich in der Feststellung, dass eine ideale Liturgie dann praktiziert werde,

*Wenn der Gottesdienst feierlich mit Gesang gehalten wird und dabei...das Volk tätig teilnimmt.*

Diese drei neuen Devisen zur Musik in der Liturgie: 1. Kirchenmusik ist integrierender Bestandteil, 2. es gibt keine stilistischen Einschränkungen und 3. die Gemeinde hat eine aktive Funktion verändert in der Folge unsere Gottesdienste radikal. Es erübrigt sich, die vielschichtigen Diskussionen und Erfahrungen dieses Umbruchs aufzulisten, der neben konstruktivem liturgisch-musikalischem Aggiornamento auch kompositorische Euphorie, kulturkämpferische Dramatik und dilettantischen Liturgie-Hedonismus mit sich brachte. Wichtiger ist es, sich der wiederentdeckten und der neuen theologischen Dimension der Kirchenmusik bewusst zu werden, welche durch das Vaticanum II möglich wurde. Der Grazer Liturgiewissenschaftler Peter Ebenbauer fasst sie in sechs Punkten zusammen<sup>9</sup>:

1. Durch Musik wird Liturgie zum Fest des Glaubens, zum Erfahrungsraum des Heiligen
2. Durch Musik wird die Einmütigkeit einer gottesdienstliche Gemeinde gefördert
3. Durch Musik – singend und hörend – wird die christliche Botschaft vertiefter verstanden
4. Durch Musik im liturgischen Rollenspiel wird die Struktur einer Gemeinde lebendig
5. Durch Musik wird das Heilsgeschehen im Kirchenjahr sichtbar
6. Durch Musik wird in der Liturgie das himmlische Jerusalem erlebbar.

Es versteht sich, dass mit diesem kirchenmusikalische Paradigmenwechsel auch das Amt des Kirchenmusikers, der Kirchenmusikerin (inzwischen ist auch diese Bezeichnung Realität) eine neue Dimension erhielt, inhaltlich und praktisch:

War bis zum Motu proprio Pius X. die eigentliche Kirchenmusik eine klerikale Beauftragung und weltliche Musiker „nur“ als Handwerker: als Chorleiter, Sänger oder Organisten tätig (eine weibliche Form des vorkonziliaren Kirchenmusikers war die seltene Ausnahme), ist nun seit dem Vaticanum II auch der Beruf des Kirchenmusikers und der Kirchenmusikerin emanzipiert und sozusagen *integrierter* Bestandteil des liturgischen Arbeitsfeldes. Artikel 121 der Liturgiekonstitution nimmt dazu folgendermassen Stellung:

*Die Kirchenmusiker mögen, von christlichem Geist erfüllt, sich bewusst sein, dass es ihre Berufung ist, die Kirchenmusik zu pflegen (Interpreten) und deren Schatz zu mehren (Komponisten).*

Die Feststellung sei hier erlaubt, dass dieses Berufsverständnis – wie eingangs zitiert – schon Bach so der Bibel entnommen hatte, wenn er im Hinblick auf die *prophetischen Männer* und die *im Gesang geübten* im Buch der Chronik vom *wahren Fundament aller Gott gefälligen Kirchemusik spricht*.

Der kirchliche Dienst als Kirchenmusiker/Kirchenmusikerin nach dem Vaticanum II beinhaltet also grundsätzlich mehr als musikalisch-handwerkliche Qualifikation, er beinhaltet Berufung zur Liturgie; und die musikalische Herausforderung der nachkonziliaren (oder besser: der aktuellen) Liturgie besteht nicht mehr primär in der Pflege und Mehrung eines spezifischen Kirchenstils, ihre wesentliche Aufgabe ist es vielmehr die *grosse Erwartung des Glaubens* (die ja in der Liturgie fokussiert) im Verein mit allen andern Ausdrucksweisen des Gottesdienstes sinnfällig und wirksam erfahrbar zu machen.

### **3. Das künstlerisch-pastorale Spannungsfeld der Kirchenmusik im 21. Jahrhundert**

Als Einstieg zu diesem Abschnitt zwei weitere Musik-Beispiele:

- Musikbeispiel 7: Olivier Messiaen, *Les enfants de Dieu*  
*A tous ceux qui l'ont reçu, le Verbe a donné le pouvoir de devenir enfants de Dieu. Et Dieu a envoyé dans leur coeur l'Esprit de son Fils, lequel crie: Père! Père (nach Johannes und nach Paulus, Galaterbrief)*
- Musikbeispiel 8: K. Penderecki, Credo (*Et resurrexit*)

Für Musiker und Kenner sind dies zwei Musikbeispiele, von besonderer Bedeutung, sowohl liturgisch wie spirituell; aber sind sie es auch für eine beliebige Gottesdienstgemeinde? Die Frage würde sich auch stellen, wenn statt Messiaen und Penderecki Taizé-Gesänge, Sakro-Pop, Negro Spirituals, eine Jodler- oder eine Hubertus-Messe erklingen würden, eben nur mit einem andern soziologischen Aspekt, mit einem andern soziologischen Feedback.

Und diese Frage führt uns zu den Faktoren<sup>10</sup>, die das künstlerisch-pastorale Spannungsfeld der Kirchenmusik im 21. Jahrhundert prägen; es sind dies:

Faktor 1: Aesthetik und Liturgie

Faktor 2: Sakralität und Profanität

Faktor 3: Kunstmusik und Gottesdienstmusik

### **Aesthetik und Liturgie**

Dass die Aesthetik, die Lehre von der Wahrnehmung, auch für die Liturgie bedeutsam ist, erklärt sich aus der Sinnhaftigkeit liturgischen Tuns. Liturgie vermittelt (nicht nur, aber wesentlich auf der Ebene des Sinnlichen) Glaubenwahrheiten, weckt (nicht nur, aber wesentlich auf der Ebene des Sinnlichen) Erinnerung an das Heilsgeschehen und trägt (nicht nur, aber wesentlich auf der Ebene des Sinnlichen) zur Erneuerung des Menschen bei. Dabei spielt die Musik eine führende Rolle:

Sie gibt der biblischen und der liturgischen Sprache Klang, sie dramatisiert (wörtlich: stellt aktuell dar) den Inhalt von Lehren und Wahrheiten, sie artikuliert die Empfindung des Hörenden – und was von besonderer Bedeutung ist: sie kommuniziert auf der Ebene eines höheren Verstehens. Beethovens Feststellung, dass *Musik höhere Erkenntnis bedeute als jede Philosophie* kann auch für den Bereich des Religiösen angewendet werden.

Unter diesem Blickwinkel aber steht der Anspruch an Musik in der Liturgie auf besonders hohem Niveau: Nur künstlerisch wahrhaftige Musik – sei es einfacher Gemeindegottesdienst, sei es eine klassische oder eine zeitgenössische Komposition, seien es Gesänge mit anderer geografischer oder soziologischer Herkunft – nur wahrhaftige Musik kann dieser Aesthetik der Liturgie entsprechen. Wahrhaftigkeit bezieht sich dabei sowohl auf Produktion wie auf Interpretation, sie meint Qualität. Damit aber ist auch im kirchenmusikalischen Bereich heute ein Spannungsfeld vorhanden, wie es vor dem Vaticanum II nicht existierte: Die Umsetzung des ästhetischen Anspruchs in der Liturgie. Die Verantwortung dafür liegt bei den Liturgiegestaltern, im Musikalischen beim Kirchenmusiker, bei der Kirchemusikerin.



## Sakralität und Profanität

Ist der Anspruch nach Aesthetik in der Liturgie zwangsläufig mit soziologischen Gegebenheiten in und um den Gottesdienst konfrontiert, erweist sich die Fragestellung, was musikalisch sakral, was profan sei, und ob es diese Kategorien überhaupt gebe, immer noch gebe, als vielschichtiger. Evident ist die Tatsache (s. erster Teil dieser Ausführungen), dass das Christentum die hellenistische Auffassung von apollinischer und dionysischer Musik übernommen, zur Dualität sakral-profan umfunktioniert und bis hin zu einer stilistischen Definition von *Musica sacra* im 19. Jahrhundert entwickelt hat.

Ebenso evident ist heute aber auch die Einsicht, dass Sakralität oder Profanität in der Musik nicht philosophisch, nicht moralisch oder gar theologisch definierbare Begriffe sind, sondern, dass es sich da um ein musik-psychologisches Phaenomen handelt: Musik hat psychologische Auswirkungen auf den Menschen, und somit selbstverständlich auch im Bereich des Religiösen, auch in der Liturgie.

Ein anschauliches Beispiel in diesem Zusammenhang ist Wagners *Parsifal*. Der Streit, der am Ende des 19. Jahrhunderts um den sakralen Gehalt (sakrale Attitüde würde in diesem Zusammenhang wohl nicht genügen) dieses Bühnenweihfestspiels ausbrach, war symptomatisch sowohl für den spätbürgerlichen Hang zur Kunst als Religionsersatz, wie für atheistische Gereiztheit gegenüber religiöser Symbolik: Nietzsche äusserte damals bekanntlich den ominösen Satz vom *Kniefall vor dem Kreuz*<sup>11</sup>.

Dem gegenüber steht in der heutigen Gesellschaft ein multikulturelles Zeitgefühl, welches künstlerische Spiritualität nicht mehr a priori mit Religion oder Kirche in Verbindung bringt und auch das christliche Glaubensverständnis unserer Zeit empfindet Sakralität im Sinne eines kultischen Reservates als einem alles umfassenden Gottesbild widersprechend. Somit wäre grundsätzlich jede Art musikalischer Aeusserung heute liturgiefähig, wenn sie (ich zitiere nochmals die Konzilsdokumente)

- mit der liturgischen Handlung verbunden ist
- das Gebet zum Ausdruck bringt
- die Einmütigkeit fördert
- den Ritus mit Feierlichkeit umgibt

Wiederum liegt der Entscheid, wo die Grenze zwischen liturgiefähiger und liturgiefremder Musik anzusetzen ist, liegt die Verantwortung für die *heilige Unberechenbarkeit* der Kunst – ich verwende hier eine tiefsinnige Formulierung des Berner Theologen und Poeten Kurt Marti – beim Liturgiegestalter, bei der Kirchenmusikerin. Und in diesem Falle können Entscheid und Verantwortung sich nicht bloss auf auf sozio-kulturelle Gegebenheiten abstützen, der Wahrheitsgehalt liturgischen Tuns wird vielmehr nun geprägt von der Kongruenz zwischen innerer Absicht und künstlerischer Erscheinungsform.

## Kunstmusik und Gebrauchsmusik

Was sich Ende des 18. Jahrhunderts mit dem Aufkommen der nicht-professionellen Musikkultur in der Kirche anbahnte, hat sich heute, 200 Jahre später, zum wohl schärfsten künstlerisch-pastoralen Spannungsfeld in der Liturgie ausgeweitet: Bis Bach und Mozart stand der Kunstcharakter von Kirchenmusik nie in Frage – im Gegenteil: Die Kirchenmusik war die Königin der musikalischen Künste. Seit Strawinsky und Schönberg aber ist der Anteil künstlerisch relevanter Musik (künstlerisch relevanter *zeitgenössischer Musik*) in der Kirche marginal. Selbstverständlich gilt das auch für den Konzertsaal und die Oper, doch in der Kirche, insbesondere in der Liturgie ist die Absenz von Kunstmusik des 20. Jahrhunderts die Norm. Geistliche Musik nach Bruckner und Reger konnte bestenfalls Eingang finden, wenn sie stilistisch und technisch grosse Konzessionen machte und damit eher zur Kategorie der Gebrauchsmusik mutierte.

Neue Kirchenmusik ist heute praktisch durchwegs Gebrauchsmusik, gemässigte Gebrauchsmusik, durchschnittlich in allen Belangen. Das hat verschiedene Gründe: soziologische, ästhetische, funktionelle – vor allem aber auch ethische. Oder anders formuliert: Einerseits ist das echte künstlerische Bewusstsein für religiöse (nicht für spirituelle) Dimensionen weithin geschwunden, andererseits aber ist auch im Liturgischen der künstlerische Diskurs verstummt. Alle historischen Dokumente zur Kirchenmusik zeigen deutlich die jeweils aktuelle theologische Herausforderung durch künstlerischer Entwicklungen, und kirchliche Stellungnahmen bis ins 19. Jahrhundert, waren deshalb mithin auch notwendige Aufarbeitung und Einordnung neuer künstlerischer Strömungen und Stile, Dokumente unsere Zeit, auch die Liturgiekonstitution von 1963, verzichten auf diesen Aspekt:

Das Vaticanum II spricht nur noch vom *Schatz der Kirchenmusik* und von neuen *Vertonungen, welche die Merkmale echter Kirchenmusik an sich tragen müssen*(sie wurden oben genannt), von *Vertonungen, welche nicht nur von grösseren Sängerkhören gesungen werden können...(und die zudem) die tätige Teilnahme der ganzen Gemeinde fördern*, führt also nur noch funktionelle Bedingungen an.

Dabei hätten Kunstmusik und Gottesdienstmusik viele Schnittstellen. Um nur eine anzuführen: Die Musik hat, wie kaum eine andere Kunst die Möglichkeit, Räume zu öffnen, Ahnungen zu artikulieren, die dem Wort und dem Zeichen nicht zugänglich sind, sie hat die Fähigkeit zur Transzendenz. Ohne Zweifel hat die Liturgie diese Möglichkeiten auch, vorausgesetzt, sie beschränkt sich nicht ausschliesslich auf das Wort, auf Lehre und Exegese. Bachs Auseinandersetzungen mit einem seiner kirchlichen Vorgesetzten, dem Theologen und Rektor der Thomasschule, Johann August Ernesti beruhte denn auch im Wesentlichen auf der unreflektierten Konkurrenz zwischen künstlerischer und exegetischer Liturgiegestaltung<sup>12</sup>.

Ein letztes Musikbeispiel soll aufzeigen, dass keine Predigt den Begriff *Patrem omnipotentem* dem Gläubigen näher bringen kann, als Bachs Vertonung dieses Glaubenssatzes in seiner h-moll-Messe. Eindringlich singt jede Stimme diese Aussage, später musiziert sie auch die Trompete, während gleichzeitig die übrigen Singenden und Spielenden aus dem Wort *Credo* ein eigentliches Konzert entfalten, hin zu den höchsten Lagen in Sopran und Trompete, damit das Wort *omnipotentem* deutend:

- Musikbeispiel 9  
J.S.Bach: h-moll-Messe, *Patrem omnipotentem*

## Zusammenfassung und Schluss

Ausgehend von Bachs prophetischem Verständnis von Kirchenmusik und von der Berufung zur Kirchenmusik stellten wir fest, dass das Amt des Kirchenmusikers, der Kirchenmusikerin seit dem Vaticanum II nicht mehr bloss eine funktionelle Beauftragung, sondern - in ästhetischer, künstlerischer und spiritueller Verantwortung - Dienst an und in der Liturgie beinhaltet. Diese Feststellung hat Konsequenzen: Konsequenzen für die Rekrutierung, für die Ausbildung, sicher aber auch für die Anstellung von kirchenmusikalisch Tätigen.

Dieses aktuelle *Berufsbild Kirchenmusik* steht in Wechselwirkung zum liturgischen Stellenwert der Musik, die sich vom liturgischen Gesang im engsten Sinne des Wortes, von der Gregorianik also, in dauernder Auseinandersetzung mit kirchlichen und theologischen Definitionen, was Kirchenmusik sei, hin zu einem *integrierenden* Bestandteil der Liturgie entwickelt hat. Eine solche Entwicklung und die archaische spirituelle Kraft der Musik bestärken mich in der Ueberzeugung, dass in einer Zeit kirchlicher Saekularisierung und religiöser Indifferenz der *Musik in der Liturgie* eine zentrale Bedeutung zukommt.

Und als Fazit: Das künstlerisch-pastorale Spannungsfeld, welches Musik im Gottesdienst erzeugt, dient der Liturgie, erhält sie lebendig.

## Literaturverzeichnis

- K.G.Fellerer: Geschichte der katholischen Kirchenmusik; 2 Bände; Basel 1972/76
- K. von Fischer: Religiöse Autoritäten und Musik; Kassel 1984
- Ph. Harnoncourt: Die Kirchemusik und das II. Vatikanische Konzil; Graz 1965
- W. Huber: Kirche in der Zeitenwende; Gütersloh 1998
- A. Kuhne: Die liturgischen Dienste; Paderborn 1982
- B. Meyer: Dokumente zur Kirchemusik; Regensburg 1981
- G. Schumacher: Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik; Basel 1974
- H. Schützeichel: Die Messe; Düsseldorf 1991
- H. Völkl: Kirchenmusik als Erbe und Auftrag; Stuttgart 1995

---

<sup>1</sup> zit. nach Klaus Eidam: Das wahre Leben des Johann Sebastian Bach; München 1999; S. 203f., auch im folgenden

<sup>2</sup> s. MGG Personenteil, Bd. 1; Artikel „Augustinus“

<sup>3</sup> s. K.G. Fellerer: Geschichte der katholischen Kirchenmusik; Bd. I; Basel 1972; S. 379ff.

<sup>4</sup> s. ebda. Bd II; Basel 1976; S. 7 ff.

<sup>5</sup> zit. nach Klaus Eidam; S. 222

<sup>6</sup> s. Alois Koch: G.Ed. Stehle und die katholische Kirchenmusik in der deutschen Schweiz zur Zeit der caecilianischen Reform; Gossau 1977; S. 9 ff.

<sup>7</sup> zit. nach B. Meyer, Dokumente zur Kirchemusik; Regensburg 1981; auch im folgenden

<sup>8</sup> zit. nach Karl Rahner: Kleines Konzilskompendium; Freiburg i.Br. 1966, S. 84 ff; auch im folgenden

<sup>9</sup> Peter Ebenbauer: Liturgie, eine musikalische Herausforderung; in: Singen und Musizieren im Gottesdienst 1999, S. 103 ff.

<sup>10</sup> die theologische Sicht ebenfalls nach P. Ebenbauer

<sup>11</sup> s. Nietzsche und Wagner

<sup>12</sup> s. Klaus Eidam; ebda. S. 256 ff.