

Zwischen Tradition und Säkularisierung

Zum Inhalt:

1. Überlegungen zum Sakralitätsbegriff in der Musik, dies in einem kurzen historischen Abriss
2. Einige Reflexionen zum Anspruch auf Spiritualität in der Kunst seit dem 19. Jahrhundert
3. Kirchenmusik und Trivialität – der Versuch, die gesellschaftliche Wechselwirkung in Liturgie und Kunst zu skizzieren
Und schliesslich, daraus resultierend:
4. Entwicklungen seit dem Vaticanum II – vier Positionen heute

Gekürzte Fassung der Veröffentlichung in:
Michael Durst und Hans J. Münk: *Christentum – Kirche – Kunst*
Paulusverlag, 2004 Fribourg

Uns allen ist klar, dass nicht erst die christlichen Kirchen in einem Spannungsfeld zur Musik standen, insbesondere zur Musik in der Liturgie, zur Kirchenmusik. Dieses Spannungsfeld liegt im Wesen der Kunst, aber auch in jenem der Religion begründet: Beide erfassen den Menschen ganzheitlich, beide sind mit dem Streben des Menschen nach transzendentaler Erfahrung verbunden und beide haben wohl verwandte, wenn nicht gar gemeinsame Wurzeln. So steht die Musik im religiösen Kontext oftmals zwischen den Fronten, ist selten vorbehaltlos integriert, sondern wird meist mit einer gewissen Skepsis betrachtet wenn nicht gar abgelehnt, war es doch nie so ganz sicher, ob sie von Gott oder vom Teufel stamme, und wenn von Gott, ob mit der Fähigkeit, den Menschen zum Guten oder zum Bösen zu bewegen. Dieses ambivalente Verhalten äussert sich deutlich in den Confessiones des Kirchenlehrers Augustinus, zeigt sich z.B.

aber auch im Verhalten der drei grossen Reformatoren Luther, Zwingli und Calvin. Luther befürwortet die Musik mit der Begründung, dem Teufel nicht alle schönen Melodien zu überlassen, Zwingli verbannt sie ganz aus der Liturgie und Calvin erlaubt nur den einstimmigen und unbegleiteten Psalmengesang. Und in der päpstlichen Gesetzgebung widerspiegelt sich seit dem Erlass gegen die *Ars nova* 1324 durch Johannes XXII. bis heute jene Tendenz, die der Theologe Joseph Ratzinger in seiner Einführung *Der Geist der Liturgie* als Vorrang des Logos vor dem Ethos ortet.

Betrachtet man unter diesem Blickwinkel die Geschichte der geistlichen und der liturgischen Musik, der Kirchenmusik also, lassen sich die eingangs erwähnten Aspekte herauskristallisieren, drei Ebenen eines Spannungsfeldes zwischen *Tradition* und *Säkularisierung*. Da diese Spannungsfelder ursächlich die heutige

Diskussion über Sinn und Beschaffenheit von Kirchenmusik prägen, sollen sie im Folgenden näher betrachtet werden – ich nenne sie nochmals:

- Das Spannungsfeld Sakralitätsbegriff, der Antagonismus sakral-profan also;
- das Spannungsfeld Spiritualität in der Musik, bzw. der autonome Anspruch der Musik auf Spiritualität;
- das Spannungsfeld der Trivialität, bzw. die Frage, unter welchen Voraussetzungen Musik in der Kirche trivial ist.

Zum Sakralitätsbegriff in der Musik

Die kontinuierliche Auseinandersetzung zwischen Musik und Liturgie in Geschichte und Gegenwart – und dass diese existiert, existierte wird wohl niemand in Abrede stellen – steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Entwicklung eines Sakralitätsbegriffs für die Kunst und im speziellen für die Musik. Ohne die vorausgegangenen Stufen, etwa den auch für Musik wichtigen Platonismus oder die mittelalterliche Hierarchie der Künste und Wissenschaften näher zu behandeln, gibt im 16. Jahrhundert der Blick auf die Aussage des Tridentinums, auf das dort formulierte *nil impurum aut laszivum* erstmals näheren Aufschluss über dieses Phänomen. Mit der lapidaren Feststellung, in der Kirchenmusik sei alles *Unreine* und *Ausgelassene* zu vermeiden, wurde hier in einem Konzilsdokument das Wirkungsfeld der Kirchenmusik definiert bzw. eingeschränkt, dies nachdem in der vorausgehenden Musik des 14. und 15. Jahrhunderts noch kaum entsprechenden Kriterien feststellbar sind; Stil und Faktur der geistlichen wie weltlichen Musik gingen nahtlos ineinander über und eben erst die Sensibilisierung durch den Humanismus liess wohl den Einbezug weltlicher Anklänge in geistliche Musik oder die Verunklarung der textlichen Aussage durch stilistische Gegebenheiten (Polytextur, Polyphonie) als unpassend, als unkirchlich oder zumindest als unliturgisch empfinden. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang auch die im Vorfeld des Tridentinum erfolgte grundsätzliche Infrage-Stellung der gesamten mehrstimmigen Musik für die liturgische Praxis; die Tendenz, nur mehr gregorianischen Choral als liturgische Musik zu erlauben, war in der katholischen Kirche ja immer latent vorhanden – ich erinnere nochmals an den Erlass von Johannes XXII – , sie dürfte mittelbar auch für Zwinglis und Calvins restriktive Entscheide über Form und Gebrauch von Kirchenmusik wirksam gewesen sein.

Die Auffassung, dass es zwei Sphären der Musik gibt, eine sakrale und eine profane ist also spätestens im 16. Jahrhundert von künstlerischer Bedeutung, sie mündet zu Beginn des 17. Jahrhunderts in jene Stiltrennung, die Claudio Monteverdi als *prima prattica* und *seconda prattica* bezeichnet.

Während in der Folge der Barock relativ wertfrei mit diesem Stilpluralismus umging (der Hinweis auf die Kontrafakturpraxis etwa bei J.S.Bach mag als Dokumentation genügen), verschärfte der Historismus des 19. Jahrhunderts sowohl die inhaltliche wie die formale Trennung zwischen weltlicher und geistlicher Musik: Musik selbst wird zum *Sacrum*. Der Begriff *Musica sacra* stammt denn auch erst aus dieser Zeit und etablierte sich definitiv im Cäcilianismus.

Der Cäcilianismus ist somit die erste musikgeschichtliche Richtung, welche die seit Joh. Gottfried Herder, Wilh. Heinrich Wackenroder und E.T.A. Hoffmann etablierte romantische Vorstellung institutionalisierte, nämlich, jeder Stil habe auch eine

inhaltliche Bedeutung. So wie in der Architektur mit der Epoche der Gotik eine immanente *Unmittelbarkeit zu Gott* verbunden und im Kirchenbau entsprechend zum Ausdruck gebracht wurde, deklarierte man den *Palestrinastil* als sui generis kirchlich. Man übernahm damit historische Normen zur zeitgenössischen Definition des Geistlichen in der Musik, man interpretierte Stilkriterien, die zur Zeit ihrer Entstehung weder geistlich noch weltliche Qualitäten hatten, sondern im Basisbereich des kompositorischen Denkens angesiedelt waren, als überzeitlich gültig und allgemein verbindlich.

Auf die komplexe Problematik dieses an sich romantischen (nicht primär kirchlichen) Vorganges macht 1996 in der Zeitschrift *Musica sacra* H.H. Eggebrecht differenziert aufmerksam, wenn er feststellt, dass dieser Rückgriff auf alte Musik, bzw. alte Stilkriterien *so tut, als sei die Zeit stehengeblieben*, dass damit alte Musik zur *Zufluchtstätte vor der neuen Musik* wird und dass schliesslich auf diese Weise der musikalische *Bewältigungsprozess der Gegenwart nicht mehr stattfinden kann*, ein Aspekt, der im Zusammenhang mit zeitgenössischem künstlerischen Anspruch auf Spiritualität nochmals zur Sprache kommen wird.

In der Nachfolge des Cäcilianismus übernahm die Kirche diese neue kirchenmusikalische Wertordnung in zwei Schritten: Erstmals 1870 durch die Approbation und die direkte kuriale Unterstellung des Allgemeinen Cäcilienverbandes seitens Papst Pius IX. und dann gesetzgeberisch verbindlich durch das *Motu Proprio über die Erneuerung der Kirchenmusik* Pius X. vom 22. November 1903. Dieses *Motu Proprio* Pius X. geht unmissverständlich von einer Norm der Kirchenmusik aus, die ständig relativiert werde durch die künstlerische Entwicklung, insbesondere im weltlichen Bereich. Damit aber setzt man voraus, dass es einen definierten Sakralstil gibt, der die gottesdienstliche Andacht nicht beeinträchtigt, kein Ärgernis erregt und das liturgische Geschehen nicht beeinträchtigt, bzw. konkurriert.

Damit aber etablierte das *Motu proprio* eine historisch orientierte Hierarchie kirchenmusikalischer Stile, welche den Gregorianischen Gesang als Ausgangspunkt hat, es übernahm bis zu analogen Formulierungen die vom Cäcilianismus geschaffene Wertordnung und damit auch den ursprünglich in der literarischen Frühromantik generierten, sich an Palestrina orientierenden Sakralstil.

Eine weitere bemerkenswerte Hierarchie ist in der Funktionalisierung und Qualifizierung der musikalischen Interpreten angelegt: So ist ein Teil der liturgischen Gesänge ausdrücklich den Zelebranten vorbehalten, alle übrigen sind Sache der Schola der Kleriker.

Ich zitiere: *Die Kirchensänger vertreten, auch wenn sie Laien sind, die kirchliche Schola. Aus diesem Grundsatz (der Vertretung) ergibt sich, dass die Sänger in der Kirche ein echtes liturgisches Amt ausüben.* Das *Motu Proprio* Pius X. geht demnach auch im Bereich der Kirchenmusik von einer Kleriker-Liturgie aus, in welcher Laien nur Stellvertreter-Funktion haben. Dieser Aspekt aber verengte den Sakralbegriff zusätzlich: Er gilt nicht nur für einen stilistisch abgegrenzten Bereich, sondern steht darüber hinaus in Verbindung mit einer klerikalen Funktion.

Zahlreiche römische und teilkirchliche Dokumente übernahmen in der Folge dieses *Gesetzbuch der Kirchenmusik*, und betrachtet man unter dem Aspekt eines auf die Musik ausgerichtete Sakralbegriffs die Liturgiekonstitution des Vaticanum II, stellt

man fest, dass dieser auch dort noch durchschimmert. Das *Aggiornamento* des Konzils hatte andere Schwerpunkte und manifestierte sich vor allem im Theologisch-Liturgischen, nicht aber im Ästhetischen.

So wird die *überlieferte Musik der Gesamtkirche* (sofern es sich um *den mit dem Wort verbundenen gottesdienstlichen Gesang* handelt) zwar nun *ein notwendiger und integrierender Bestandteil der Liturgie* und die aktive Teilnahme der *Leviten und des Volkes* (also nicht mehr ausschliesslich der Kleriker) zur *vornehmsten Form einer liturgischen Handlung*, der Anspruch an die Musik selbst aber wird nachwievor mit den Kriterien *heilig, einmütig und wahrer Kunst* umschrieben und knüpft damit eindeutig beim *Motu Proprio* von 1903 an; auch der ausdrückliche Hinweis auf Pius X. und auf die *dienende Aufgabe der Kirchenmusik im Gottesdienst* dokumentiert diesen Bezug. Aufschlussreich schliesslich ist die Priorisierung des Gregorianischen Chorals und die Feststellung in diesem Zusammenhang, dass nur der erweiterte kirchenmusikalische Bereich der *Mehrstimmigkeit* sowie des *religiösen Volksgesangs* der liturgischen Prämisse von *tätiger Teilnahme* unterstellt wird, Gregorianischer Choral hingegen nicht.

Wie wir wissen, führte die Definition eines Sakralitätsbegriffs für Musik bereits im Umfeld des idealisierend-traditionell ausgerichtete Cäcilianismus zu grossen innerkirchlichen Diskussionen und war nebst soziologischen Gründen leider auch wesentlich für die Abkoppelung der Kirchenmusik von der allgemeinen musikalischen Entwicklung des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts verantwortlich, er geriet zunehmend aber auch in Opposition und Konkurrenz zum wachsenden künstlerischen Anspruch auf Spiritualität in neuen Definitionen und Formen.

Diesem für das fundamentale Verständnis der heutigen Situation wichtigen Thema möchte ich mich als zweites zuwenden:

Der künstlerische Anspruch auf Spiritualität

Ausgangspunkt des Anspruchs auf künstlerisch generierte Spiritualität ist wiederum das 19. Jahrhundert. Er ist noch kaum bei Bach und Mozart feststellbar, latent hingegen bei Beethoven und Schubert und signifikant seit Liszt, Wagner, Mahler und ihren Nachfahren im 20. Jahrhundert. Anders als in der Gregorianik und in der frühen Mehrstimmigkeit, wo Musik dem Wort sozusagen nur ihren Kangleib gab, anders auch als im Barock, wo Bilder und Affekte als musikalisierte Wortsprache in präziser Zuordnung erscheinen, entwickelte sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts – ob als Folge oder Kontrapunkt der Aufklärung bleibe dahin gestellt – wortbezogene Metaphorik zu selbständigem musikalischem Ausdruck. Der philosophische Hintergrund dieser Kunstauffassung findet sich in extenso bei Hegel und Schopenhauer; Friedrich Wilhelm Schelling verdeutlichte ihn mit der Begründung, dass *das Absolute oder Gott als absolute Identität Ursprung und Ursache von Kunst* sei und folgert daraus die Fähigkeit der Kunst zur *Ineinsbildung des Realen und Idealen*. Friedrich Nietzsche sieht in der Kunst gar die tiefste Quelle des Wissens, an der sich das philosophische und damit auch das religiöse Denken messen müsse. Es stehen also nicht mehr Wortsprache und Tonsymbolik im Zentrum, es sind nicht mehr objektive und metaphysische Kriterien, sondern subjektive künstlerische Empfindungen, die seit dem frühen 19. Jahrhundert sich als Voraussetzungen für spirituelle Perspektiven

emanzipieren, kurz gesagt: das menschliche Innen will sich in Tönen unmittelbar mitteilen.

Mit Beethoven, Schubert und Bruckner ist in der Kirchenmusik, auch in der spezifisch liturgischen, eine erste Stufe dieses persönlich identifizierbaren Erlebens erreicht; mit Brahms, Mahler und vor allem der Moderne seit Schönberg auch der Bereich des Unbewussten, explizit auch in religiös gemeinten Werken.

Und alle Geistliche Musik des 20. Jahrhunderts (Geistliche Musik im weitesten Sinne des Wortes) geht, sofern sie sich nicht dem kirchlichen Sakral-Historismus verpflichtet, von diesem subjektiven künstlerischen Selbstverständnis aus, was bei Komponisten wie Schnebel, Ligeti, Zimmermann, Penderecki u.a. zu einer eigentlichen meta-theologischen Qualität ihrer Werke geführt hat.

Ein besonders profiliertes Beispiel in dieser Hinsicht ist natürlich auch Olivier Messiaen, der mit Musik *seinen katholischen Glauben* und die *Wahrheiten des Glaubens* auszudrücken will. Aufschlussreich dabei ist Messiaens Vorstellung von einem doppelten Sein Gottes, worin sein Glaube gründet, *nämlich, dass Gott, so verschieden, so fern, so schrecklich, so unbewegt, so ewig und so unendlich er uns erscheint, zu uns gekommen ist, und dass er versucht hat, sich in unserer Sprache, in unseren Empfindungen, in unseren Anschauungsweisen verständlich zu machen*; hier knüpft Messiaens Musik an und deshalb wohl bezeichnet der Komponist *Transfiguration* als sein wichtigstes geistliches Werk.

Mit solch spirituellem Anspruch der Musik seit Beethoven aber stellt sich die Frage der kirchlichen Relation: Ist künstlerische Spiritualität liturgisch verantwortbar, integrierbar, oder bleibt sie als subjektive Religiosität Privatsache und damit säkularisiert? Die Antworten darauf sind höchst unterschiedlich. Die offizielle kirchliche Meinung geht davon aus, dass die Emanzipation der Musik vom Wort das *Christentum aus den Angeln heben würde*; derartige Subjektivität stehe im Widerspruch zum *kosmischen Charakter* der liturgischen Musik.

Anders argumentieren Komponisten und Interpreten wie Hans Zender oder Clytus Gottwald; für sie findet auch durch subjektive Religiosität Vermittlung von spirituellen Werten statt. Ich zitiere Clytus Gottwald: *Diese Vermittlung wird äusserlich fassbar als Übergang von subjektiver Religionsauffassung in die Objektivität des Werks. Damit verlieren die subjektiven Vorstellungen im Prozess kompositorischer Vermittlung ihre Zufälligkeit und objektivieren sich und kompositorische Ideen, werden selbst zu einem Objektiven.*

Und eigentlich ist dieser Vorgang – Vermittlung von spirituellen Werten durch subjektive Religiosität – durchaus schon im Kompositionsprozess bei Palestrina und Bach feststellbar, insofern nämlich – zwar mit Bezug auf das Wort und innerhalb eines geschlossenen Weltbildes – insofern ein subjektiver Genius geistliche, bzw. liturgische Inhalte musikalisch umsetzt. Erst im Rückblick, nicht bei ihrer Genesis – nun in einem durch die Aufklärung und Romantik relativierten Weltbild – wurde solch persönliche musikalische Nomenklatur zur objektivierten sakralen Norm.

Das Vaticanum II steht mindestens mit seiner historisch orientierten Bezugnahme auf *Formen wahrer Kunst* in dieser Tradition *objektiver sakraler Norm*, es hat aber auch der Subjektivität – bewusst oder unbeabsichtigt – Raum gegeben. Man unterschätze es nicht: Mit der *Participatio actuosa* wurde nicht nur ein liturgischer Paradigmenwechsel eingeleitet, sondern mittelbar ebenso die traditionelle Werteordnung und die Orientierung an einer Orthodoxie relativiert und in Richtung Orthopraxis geführt. Dass diese Relativierung besonders auch über das Einfallstor der profanen Trivialmusik erfolgte und so einer umfassenden Säkularisierung der Kirchenmusik Vorschub leistete, möchte ich im Folgenden aufzeigen.

Der Hang zum Trivialen

Seit der Entstehung überlieferter Kirchenmusik war liturgische Musik (wie übrigens jede Musik) mit einer latenten Tendenz zum Trivialen konfrontiert. Das liegt grundsätzlich in jenem dualen Charakter von Musik begründet, der sich durch die beiden Pole, einem aristotelisch-geistigen und einem dionysisch-ekstatischen, definiert und der perspektivisch mit der Polarisierung sakral-profan zusammenhängt. Weil aber Musik sowohl autonom (innengesteuert) als auch funktional (also aussengesteuert) beansprucht wird, und da Kirchenmusik per definitionem immer auch eine Funktion erfüllt, ist über das erste Dilemma des Autonomieanspruches der Kunst hinaus ein zweites gegeben: die Konfrontation mit Zweckgebundenheit. Kirchenmusik unterliegt also letztlich einem doppelten Dualismus: dem Dualismus aristotelisch-dionysisch, bzw. geistig-sinnlich, bzw. sakral-profan und dem Dualismus autonom-funktional, und beide können Ursache für Trivialität sein.

Wiederum ist hier der Blick zurück von Interesse: Der Hang zum Trivialen findet sich bereits in der späteren Gregorianik, nämlich im Aufkommen der populären Hymnen- und besonders der Sequenzenkomposition, deren geradezu epidemische Produktion im 15. Jahrhundert mit kirchlichen Restriktionsmassnahmen begegnet werden musste. Auch die mehrfach erwähnte Intervention Johannes XXII. im Jahre 1324 wandte sich über die Verteidigung eines rein gregorianischen Kirchenstils hinaus gegen den Manierismus jener *wirkungsvollen (sic) Mehrstimmigkeit, die durch Klang und rhythmische Bewegung...der Integrität der (gregorianischen) Melodie Schaden zufüge*.

Analog richtete sich die Abwehr des *laszivum aut impurum* durch des Tridentiner Konzils nicht nur gegen das Profane an sich, sondern ebenso sehr gegen die verbreitete Tendenz, mittels Parodieverfahren zeitgenössische Erfolgsmusik kirchlich zu adaptieren.

Dieselbe Linie verfolgte 1749 Papst Benedikt XIV. gegen den *stylus theatralis* in der Kirchenmusik und auch der Gründer des Cäcilienvereins F. X. Witt nährte seine Aversion gegen die Musik der Wiener Klassik aus dieser Quelle eines Anti-Modismus, sein Engagement gegen die beliebten sog. Ruralmessen (Landmessen) ebenso. Dass schliesslich das *Motu Proprio* von 1903 explizit den für das italienische 19. Jahrhundert prägenden Opernstil als kirchlich ungeeignet erklärt, ist ebenso sehr Ausklammerung des Trivalen dieser gehobenen Unterhaltungsmusik, wie Abgrenzung eines durch Gregorianik und palestrinensische Polyphonie definierten Sakralstils.

Dass aber das Vaticanum II mit der Förderung des *religiösen Volksgesanges* eine Wiederbelebung des volksnahen protestantisch-pietistischen oder katholisch-aufklärerischen Liedgutes mit neuen Vorzeichen (*Neues Singen in der Kirche*) intendierte, dass mit *gebührender Wertschätzung* der Musiküberlieferung anderer Völker, der Einbezug von Gospel, Jazz und Ethnomusik programmiert wurde, oder dass mit der Forderung nach neuen Vertonungen, welche die *tätige Teilnahme der ganzen Gemeinde* ermöglichen, mit Massengeschmack (Rock und Pop) des ausgehenden 20. Jahrhunderts Rechnung getragen werden sollte, sei hier nicht unterstellt. Tatsache ist nur, dass gut vierzig Jahre nach der Liturgiekonstitution dieses Konzils zunehmend Trivialmusik die liturgische Praxis prägt, und dass damit die Kirchenmusik von einer ganz konkreten Säkularisierung gekennzeichnet ist, welche die Fragestellung nach jeglichem Sakralitätsbegriff, ob historisch, ästhetisch oder theologisch, erübrigt.

Trivialismus unterschiedlichster Art (und jetzt ist der Hinweis auf einige konkrete Anwendungsformen nicht zu vermeiden) säkularisiert demnach immer wieder die Kirchenmusik: populärer Trivialismus, wo soziologisch gesteuertes Marketingdenken dominiert, banaler Trivialismus, wo dem Irrationalen künstlerischer Kommunikabilität misstraut wird, funktionaler Trivialismus, wo die *Participatio actuosa* allzu vordergründig verstanden wird, historistischer Trivialismus, wo die Pflege des *Schatzes der Kirchenmusik* auf das Ästhetische reduziert wird, autistischer Trivialismus wo Sentimentalität mit innerer Bewegtheit verwechselt wird, auch manieristischer Trivialismus, wo egozentrische Ansprüche (auch im künstlerischen) Kommunikabilität verunmöglicht.

Diese Säkularisierung der Kirchenmusik hat die Liturgiekonstitution des Vaticanum II keinesfalls beabsichtigt, sie ist aber die logische Folge eines zunehmend individueller interpretierten *Aggiornamento*. Doch mit diesem Phänomen, dem Phänomen des *kategorischen Individualismus* ist die Kirche seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert nicht nur im Bereich der Musik konfrontiert, übrigens nicht nur die Kirche, sondern die westliche Gesellschaft als Ganzes.

Ich komme zum Schluss:

Für unsere Fragestellung nach der Situation der Kirchenmusik im nach-vatikanischen 21. Jahrhundert (Kirchenmusik im engern und weitem Sinne verstanden) lassen sich meines Erachtens heute, basierend auf den dargestellten grundsätzlichen und historischen Voraussetzungen, folgende fundamental unterschiedliche Positionen erkennen:

Positionen zu Beginn des 21. Jahrhunderts

- Position I: Liturgisch-musikalische Pragmatik

Eine der verbreitetsten kirchenmusikalische Position seit dem Vaticanum II, aber auch in weiterer geschichtlicher Perspektive, gründet (verständlicherweise) auf Pragmatik; auf liturgischer Pragmatik vorerst, die grosso modo den offiziellen Vorschriften folgt, sie jedoch pastoral modifiziert. Aus dieser liturgischen Anwendung resultiert eine kirchenmusikalische Pragmatik, die zusätzlich die pastoralen und real-existierenden Gegebenheiten mitberücksichtigt: die soziologische Zusammensetzung

und die musikalischen Möglichkeiten der Gemeinde, die Fähigkeiten der Musizierenden und der Musikgruppen, sowie das bestehende Repertoire der Mitwirkenden, etwa im Kinder- oder Jugendgottesdienst. Das relativiert nun keinesfalls, dass solche liturgischen Feiern gut geplant, gut vorbereitet und gut durchgeführt werden,

im Gegenteil, liturgisch-kirchenmusikalische Pragmatik erfordert besondere handwerkliche Qualitäten (andernfalls wäre sie dilettantisch). Ausgangspunkt dabei ist das nach-vatikanische Selbstverständnis des Gemeindegottesdienstes, aber auch das Bemühen um inhaltliche, pastorale, psychologische und eben funktionelle Stimmigkeit. Die Frage nach spirituellen Dimensionen von Kunst im Gottesdienst stellt sich hier allerdings nur bedingt, wenn nicht gar im ablehnenden Sinne, wie etwa 1967 im deutschen Standardwerk der Konzilsdokumente von Rahner-Vorgrimler, wo künstlerisch ambitionierter Kirchenmusik wegen ihres *esoterischen Wesens* Liturgiefähigkeit abgesprochen wird.

Dass auf dieser pragmatischen Basis eine kaum überblickbare Fülle liturgischer Gebrauchsmusik jeglicher Provenienz und ohne spezifischen künstlerischen Anspruch entstand und weiter entstehen wird, versteht sich; und dass konsequente Funktionalisierung eben auch dazu führen kann, andere musikalische Traditionen, bzw. Perspektiven als museal oder utopisch zu deklassieren, ist durchaus auch eine Erfahrung.

- Position II: Liturgisch-musikalische Konkurrenzierung

Weniger die Frage nach Wesen und Sinn, als die Frage nach Wirkung von Musik generell wird dort gestellt, wo im Verhältnis Musik und Liturgie das Emotionale im Vordergrund steht. Diese zweite mögliche kirchenmusikalische Position weiss um die *heilige Unberechenbarkeit* von Musik (Kurt Marti) und stellt diese über den liturgischen Anspruch. Solches kann auf trivialer Ebene geschehen, mit Mitteln und Formen der musikalischen Psychedelik von Taizé bis Pärt, es kann soziologisch-umfassend oder kulturell-elitär ausgerichtet sein. Das Charakteristikum dieser primär künstlerischen Position ist ihre Eindimensionalität, ist der unverbindliche Bezug zur liturgischen Basis, bzw. die Reduktion auf das Mysterium Musik, auf deren spiritualisierende und kathartische Kraft, auf das Religiöse an sich.

Wie erwähnt findet sich unter dieser Position das Repertoire der charismatischen oder ekstatischen Musik, aber auch jene Musikproduktion und Musikrezeption, die seit Nietzsches *Mythos Musik* in der Kunst die tiefste Quelle des Erkennens und Erlebens sucht. Gerade mit dieser Positionierung sind die meisten Aspekte der Diskussionen um Kirchenmusik in Geschichte und Gegenwart, auch jene um den Sakralitätsbegriff, mittelbar oder unmittelbar verbunden; und von dieser Positionierung her ist sowohl die auffällige Verabsolutierung kirchlich-geistlicher Musik im gegenwärtigen Konzertbetrieb und CD-Markt zu interpretieren – aber auch das Pendant dazu, die Verweigerung jeglichen sakralen Bezuges von Spiritualität durch jene zeitgenössischen Komponisten, die nach Schönberg und Adorno bis hin zu Stockhausen den Absolutheitsanspruch von Kunst so verinnerlicht, dass Pierre Boulez, auch er ein zeitgenössischer Komponist, schon 1951 ob diesem *primitiven Messianismus* irritiert war.

- Position III: Liturgisch-künstlerische Korrelation

Scheinbar parallel dazu manifestiert sich eine dritte Position, wiederum vornehmlich im Bereich der zeitgenössischen Musik, aber auch in der Aufarbeitung musikalischer Traditionen. Ihre Perspektive geht jedoch über das rein Emotionale und Psychologische, auch über das allgemein Spirituelle und Religiöse musikalischer Wirkung hinaus; sie erhebt eigentlichen liturgischen Anspruch, wenn sie dem Künstlerischen und deren Rezeption *Transzendenz im Sinne einer Überschreitung von Realität* zubilligt, wenn sie der Musik – auch im Gottesdienst – die Gewinnung von Tiefenschichten ermöglicht.

Diese Perspektive anvisierend hatte sich bereits Ende der 60er Jahre – also kurz nach der vatikanischen Definition der Musik als integrierender Bestandteil der Liturgie – eine Gruppe prominenter Musiker, darunter übrigens auch Igor Strawinsky an Papst Paul VI. gewandt mit der Bitte, die Auflösung der römischen Liturgie zu verhindern. Hintergrund dieser Sorge war die Erkenntnis, dass ein der Kultur entblösster Glaube sprachlos bleibt, und dass Kriterien der Ethik wesentlich auch durch Kunst entwickelt werden, dass demnach liturgische Glaubwürdigkeit ohne Kultur und Kunst nicht zu haben sei. Liturgie, welche kulturelle Tradition und weiterführende Verpflichtung im wörtlichen Sinne weg-rationalisiere, verliere das natürliche Spannungsverhältnis zwischen Logos (Wort, Sinn) und Mythos (Ahnung, Intuition), die sich gegenseitig bedingen und überschneiden, denn: Logos und Mythos bilden seit jeher eine liturgische Polarität.

Dieses Verständnis von Musik im Gottesdienst praktizierte im 20. Jahrhundert in wohl einzigartiger Kontinuität der bereits erwähnte Olivier Messiaen an St. Trinité in Paris, doch Analoges gilt – so meine ich – auch für Werke anderer Komponisten des 20./21. Jahrhunderts, etwa für Frank Martin (Messe), oder für Krzysztof Penderecki (Credo); es gilt aber durchaus auch für grosse Geistliche Musik der Vergangenheit, die kompromisslos im Dienst an der Liturgie entstand, wie etwa die Messen von Anton Bruckners: In der liturgischen Einbettung kann solche Musik von der Realität zum Mysterium transzendieren, eine Qualität, die sie im Konzert niemals erreicht – oder wie der Theologe Ratzinger es formuliert: *Wer die verwandelnde Macht grosser Liturgie, grosser Kunst, grosser Musik je erfahren hat, weiss dies.*

- Position IV: Künstlerische Negierung von Liturgie

Für Ratzinger ist also jede Bilderstürmerei, die sich an der Zerstörung des Tempels und der Austreibung der Händler orientiert, sowohl historisch wie theologisch unrichtig, weil kirchliche Liturgie, *die nun (an Stelle des jüdischen Tempels) den Kosmos als Tempel betrachtet, selbst kosmischen Charakter haben muss*, doch soll Kult-Musik, Kirchenmusik weder das Geistliche durch das Sinnliche beeinträchtigen noch in ihrem Autonomieanspruch den Logos dominieren.

Blosse Subjektivität der Musik (es sei an Schopenhauer und Nietzsche erinnert) stehe diesem kosmischen Charakter (also: *Mit den Engeln singen*) entgegen. Damit ist vor allem jene Tendenz zeitgenössischer Musik kritisiert, welche zur Auflösung des Subjekts (dies die radikalste Form des Subjektivismus), zum Dekonstruktivismus und zur anarchischen Kunsttheorie geführt hat.

In diesem Zusammenhang ist ein Hinweis auf die Entscheidung des Festivals *Musique sacrée* in Fribourg aufschlussreich, wo die Jury 1999 den

Kompositionswettbewerb aussetzte, weil man sich über die Thematik elektroakustischer Musik, also potenziert entpersönlichter Musik, nicht einigen konnte.

Der Riss, der vor allem mit Bezug auf diese vierte Position von Musica sacra durch die Welt der Kunst und der Theologie geht, zeigt sich deutlich, wenn in einem (zwar evangelischen) *Grundriss der Praktischen Theologie* Dietrich Rössler schon 1986 bilanziert, dass Geistliche Musik aufgrund der geschichtlichen Entwicklung als in jeder Hinsicht völlig unabhängig von der Liturgie sich darstellt, da sie der Liturgie entwachsen sei. Ich zitiere: *Nicht eine Integration zeitgenössischer Kunst in die alten liturgischen Rituale wäre gefordert (oder gar die Produktion neuer Kunstwerke für liturgische Zwecke), sondern eine Neudefinition der Zeichen und der Grundformen der Liturgie aus den Erfahrungen heraus, welche die radikale Kunst unseres Jahrhunderts mit Zeichen und Form gemacht hat.* Und in der Folge noch konsequenter: *Man möchte die heutige Situation als <postliturgisch> bezeichnen.*

Fazit

Dieser Riss ist nicht nur im evangelischen liturgischen Denken feststellbar (obwohl dort die grundsätzliche Verunsicherung über die Stellung der Musik in der Liturgie ja schon seit der Reformation vorhanden ist), er ist mit dem Vaticanum II auch innerhalb der katholischen Gottesdienstpraxis unübersehbar. Entwickelt hat sich dieser Befund, wie dargestellt, seit der Aufklärung im Spannungsfeld von Tradition und Säkularisierung und die Situation verschärft hat in den letzten wenigen Jahren jener kirchliche Paradigmenwechsel, der mit den Stichworten wachsender Individualismus, neue Soziologisierung, verändertes Kirchenbild, materialistische Areligiosität, multikulturelle Spiritualität – um nur einige zu nennen – zu skizzieren wäre.

Dennoch – und dies sei meine abschliessende Aussage:

Mit Blick auf die Zukunft von Liturgie und Musik scheint mir, dass dieses vielfältige Konfliktpotenzial immerhin oder geradezu von einem ungebrochenem gegenseitigem Interesse zeugt, dass also Religion und Kunst, bzw. Liturgie und Musik, in der Vorgeschichte der Menschheit kaum von einander getrennt, auch heute noch einen gemeinsamen Grund haben.

SDG (Soli Deo gloria) – der Kürzel hinter jeder (geistlichen) Komposition von J.S.Bach