

Bernard Huijbers

Liturgische Musik nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil

Ein Situationsbericht ist schwierig. Zu viel Neues ist erschienen, was kaum zu überschauen ist. Zu viel ist in Entwicklung, von dem wir noch keinen Abstand haben können. Eine «Denksituation» läßt sich an Hand vorläufiger Erfahrungen umreißen, nicht zuletzt aufgrund der Begegnungen von «Universa Laus», einer internationalen Gruppe Verantwortlicher für liturgische Musik.

«Viel Neues» und «schnelle Entwicklung» – zu große Worte für das, was heißen müßte: den Rückstand aufholen. Denn was jetzt neu heißt, gab es schon zur Zeit der Reformation, auch was die Musik betrifft, und hat schon vor langer Zeit zu musikalischen Höhepunkten geführt wie bei Schütz, Buxtehude, Bach. Die Erstarrung der Gegenreformation mußte innerhalb der Römisch-Katholischen Kirche wohl zu vulkanischen Ausbrüchen, wenn nicht sogar zu Erdbeben führen, die von vielen Schäden begleitet waren (leider!), aber auch von Sprüngen, die den Rückstand überwandten.

Musik verhält sich zur Liturgie wie ein Teil zum Ganzen. Als solche beeinflussen sie einander gegenseitig. Diese Wechselwirkung versuche ich in drei Phasen zu beschreiben, von außen nach innen, von der Oberfläche zu tieferliegenden Gründen hin. Sie lassen sich nicht ganz voneinander trennen; der Unterschied ist methodisch. Die Reihenfolge ist nicht deduktiv, sondern mehr phänomenologisch und diplomatisch:

I. Wechselwirkung zwischen dem Element Musik und anderen Elementen der Liturgie; vom «Was», vom Repertoire, in Beziehung zu Text, Handlung und Ordnung des liturgischen Dienstes. Tanz und Architektur bleiben außer Betracht.

II. Wechselwirkung zwischen der Gemeinde, die einerseits Liturgie feiert und andererseits Musik macht: über das «Wie», die Ausführenden und das musikalische Geschehen.

III. Wechselwirkung zwischen dem Inhalt des liturgischen und musikalischen Geschehens: das eigentliche «Was», «Warum» und «Wozu» – die Ideologie, wenn man es so nennen möchte.

Nach I und II kurze Intermezzi über Zusammenstöße zwischen neu und alt, die leider ebenfalls zu dem musikalischen Bild dieser Zeit gehören – unvermeidli-

che Begleiterscheinungen zu lange zurückgehaltener tektonischer Verschiebungen, nicht allein Folge, sondern auch Mitursache dessen, was geschieht oder nicht geschieht.

I. Element unter den Elementen

Ia. Musik und Text

Das *Textrepertoire* (die Texte des musikalischen Repertoires) ist dabei, sich gründlich zu verändern. Vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil herrschte eine absolute Monarchie der Ordinariumstexte über eine verschwindende Minderheit motettenartiger Texte. Propriumtexte, Priestergesänge, Lesungsmelodien, Vesperpsalmodie u. ä. wurden selten oder nie komponiert, sondern der Gregorianik entlehnt. Seit dem Zweiten Vatikanischen Konzil werden diese Verhältnisse umgekehrt.

Schon allein dadurch hat sich die *Zahl* komponierter Texte vervielfältigt; denn es gibt Tausende von Propriumtexten gegenüber fünf Ordinariumstexten. Man muß diese Vielzahl noch vervielfältigen mit der Zahl der Sprachgebiete, und noch einmal mit der Zahl der Gruppen in den Gemeinden (jung-alt, populär-klassisch). Das Ergebnis ist ein Überfluß von Kompositionen über die ganze Welt hin, unübersichtlich, und ebenso unauswechselbar – im Gegensatz zu lateinischen Ordinariumskompositionen früher.

Die *Art* der Kompositionen scheint sich zu wandeln. Vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil bedeutete Komponieren (von Ausnahmen abgesehen): subjektive, lyrische Herzenergießungen aufgrund oft primitiv interpretierter Texte. Nach dem Konzil beginnt man Texte besser zu verstehen, u. a. wegen der liturgischen Muttersprache. Auch gewinnt der Text allmählich gegenüber der Musik die *Oberhand*, u. a. durch bessere theologische Einsicht in die Liturgie: größere Aufmerksamkeit entsteht für das Textschema (1), die Textgattung (2) und die Textfunktion (3). Zugleich wird durch die Möglichkeit der Komposition über die *Textqualität* mitentschieden (z.B. bei Übersetzungen von Psalmen für den liturgischen Gebrauch, sogar des Ordinariums und der Präfationen), über Textauswahl (z.B. der Psalmrefrains) und über Textstruktur (z.B. Abfassen eines Textes für verschiedene Beteiligte).

(1) Das *Textschema* dominiert: alte Schemata wie die zweizeilige Versstruktur der Psalmen oder, bei einem Lied, die Versform; neue Textschemata wie z.B. durchkomponierte Lieder für Chor mit Refrain für die Gemeinde, gesungene eucharistische Gebete, Texte für Kanongesang.

(2) Die *Textgattung* dominiert: alte Gattungen wie Akklamationsrufe, das Oratorische beim Rezitieren von Lesungen und Gebeten, freiere Genera in Antiphonen, streng gebundene Genera in Liedern; neue Gattungen wie z.B. der freie Vers in chansonartigen Kompositionen, zu vergleichen übrigens mit dem uralten Gebrauch von Melodiemodellen, alias Nomosmelodien, alias Tonmustern. Sind übrigens wirklich neue literarische und musikalische Gattungen denkbar?

(3) Die *Funktion* des Textes dominiert. Ob er nun gelesen wird (weit weniger im Lektionston als früher, allerdings doch noch bei bestimmten Gelegenheiten, z.B. bei der gesungenen Passion), bei Gebeten (auch weniger als früher gesungen, jedoch immer noch bei Litaneien oder gesungenem eucharistischen Gebet), oder bei Antworten (viel mehr als früher, vor allem bei Akklamationen), um zu antworten oder zu erwägen (responsoriale Psalmodie, dafür gibt es ein stets wachsendes Repertoire), um eine Handlung zu begleiten (antiphonale Psalmodie als Prozessionsgesang); dadurch wird die Musik in hohem Maße bestimmt.

Bedeutet solch eine Wechselwirkung zwischen Text und Musik nicht einen Anachronismus? Welcher Dichter schreibt noch Liedtexte? Welcher Prosaschriftsteller rechnet noch mit einem rezitierenden Vortrag – und beherrscht seine Möglichkeiten? Wieviele Kaufleute preisen ihre Ware noch mit einem gesungenen Ruf an? Die Gegenfrage lautet: Wer beweist, daß Gattungen nicht aufleben können, wenn sie wieder eine Funktion haben können und Bedürfnis für sie besteht?

Ib. Musik und Handlung.

Ein Jawort von Braut und Bräutigam, das Amen einer Menschenmenge ist schon so etwas wie eine Handlung: Es kommt da weniger auf das Literarische als auf den Akt des Sprechens an. Handlungen schlechthin sind in der Liturgie genügend bekannt. Vielleicht wäre «Gebärde» ein besserer Ausdruck als «Handlung».

Musik hat mit dieser Gebärde zu tun. Die Austeilung von Brot und Wein am Ende des kirchlichen Spiels «Ave Eva» von Wilhelm Willms und Peter Janssens ist mit ihren zwanzig Minuten noch zu kurz, wenn man inzwischen den Kanon «Der Himmel geht über allen auf» singend und spielend endlos wiederholt. Ohne Musik aber würde es zu lange dauern. Musik verkürzt die Zeit, weil sie den Zeitverlauf verklingen läßt (per definitionem), ihn sinnvoll macht oder mit Gefühl auflädt. Durch einen gesungenen Text kann sie Sinn und Gefühl sogar deuten.

Die Liturgieerneuerung hat die Wichtigkeit solcher Handlungen oder Gebärden anerkannt. Sie bekommen neues Profil, und mit vielem durfte die Gemeinde ein Mittun beginnen. Dabei spielt sowohl die vokale wie auch die instrumentale Musik eine teils alte, teils neue Rolle. Für das Vokale hat man bei der gregorianischen Vergangenheit Rat geholt, und beim alten Heute der orthodoxen Ostkirchen. Bahnbrechende Arbeit wurde hier von Joseph Gelineau getan (wie übrigens in der ganzen Erfassung der liturgischen Musik). Daß man heute weiß, was z.B. mit Prozessionspsalmodie gemeint wird, ist seiner Arbeit zu danken. Viele Kommunionengesänge sind mehr oder weniger nach diesem Modell gebaut, auch wenn sie keinen Psalmtext wiedergeben.

Aber vor allem hat sich das *Gemeindelied* einen Platz erobert, besonders bei Eröffnung und Beendigung des Gottesdienstes. Das kommt m. E. daher, daß man Eröffnung (und Schluß) mehr als gemeinschaftliches Geschehen erfahren hat (die Gemeinde beginnt die Feier), nicht so sehr als hierarchisches Ritual (Einzug und Auszug des Vorstehers beim Gottesdienst). Als Ausdruck des gemeinschaftlichen Charakters scheint ein Lied angemessener. Aber die Liedgattung wird auch zu viel gebraucht, zumal bei fehlender Beherrschung anderer Gattungen. Das kommt der Liturgie nicht zugute.

Ist eine *Litanei* mehr Handlung als literarisches Geschehen? Charakteristisch für sie ist die lang dauernde Wiederholung. Hier und da haben Komponisten für diese Forderung eine musikalische Form gefunden. Auch hier eine Wechselwirkung: ohne Musik keine Litanei, aber ohne Litanei nicht diese Musik.

Ic. Musik und Ordnung des Gottesdienstes

Mit «Ordnung des Gottesdienstes» ist die Reihenfolge der Elemente gemeint. Die Reihenfolge selbst kann man ebenfalls ein Element nennen; es ist ein Schema, das gefüllt werden muß. Die «Ordnung» ist noch nicht der Gottesdienst selbst, nicht das Ganze.

1. Wechselwirkung zwischen Musik und Ordnung des Gottesdienstes geht vor allem aus dem Gegensatz von musikalischer und liturgischer Struktur hervor, der kennzeichnend für die Liturgie der Zeit vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil war. Der liturgische Verlauf, unter einer Schicht von Überwucherungen und trotz Schrumpfung und Abschleifungen anderer Teile noch immer erkennbar, wurde von musikalischen Formen überladen. Das war schon der Fall beim gregorianischen Graduale, wenn es nicht zwischen, sondern während der Lesungen gesungen wurde; oder

wenn das «Sanctus» in den Beginn des Kanon übergriff; oder wenn das «Agnus Dei» nicht während des Brotbrechens gesungen wurde.

Das wurde noch schlimmer in der klassischen Kirchenmusik, als die Teile des Ordinariums einen musikalischen Zusammenhang zu zeigen begannen, eine eigene Ordnung, die außerdem durch Gewicht und Länge einen eigenen Schwerpunkt in der sog. Vormesse bekam. Durch diese musikalische Ordnung kamen die Teile des Propriums, meistens in gregorianischer Komposition, in Bedrängnis – und ganz abgesehen von der Mischung der Stile und Zeiten. Die Ordinariumpartituren rissen sogar die Bezeichnung «Messe» an sich, obwohl gerade diese Textteile am wenigsten wichtig und gegenüber den immer wechselnden Propriumsteilen am wenigsten liturgisch sind.

2. Die Vorherrschaft des Ordinariums nimmt nun immer mehr ab. Aber unter dem Einfluß der Geschichte und anderer, meistens musikalischer Gründe, zeigen Komponisten noch immer die Neigung, aus musikalischen Elementen doch wieder ein musikalisches Ganzes zu machen, das einer Kantate oder einem Oratorium gleicht. Ich selbst habe diese Neigung auch gekannt und so «Liturgien» komponiert. Joseph Gelineau versuchte den Teil, der mit den Fürbitten beginnt und bis zur Kommunion reicht, zu einem Ganzen zu gestalten.

Ich bezweifle die Richtigkeit dieser Lösung. Das musikalische Ordnungsprinzip fällt selten mit dem liturgischen zusammen, und dadurch entstehen bei solchen Versuchen Widersprüche. Die Einzelteile sind dann außerdem weniger frei für einen anderen Zusammenhang, eine andere Feier verwendbar. So entsteht für jede Feier ein gesondertes festes Menu, das in Widerstreit mit der Flexibilität steht, die von der Liturgie der Zukunft gefordert wird.

Anders steht es mit dem *Eucharistischen Gebet*, das wiederholt als Ganzes komponiert wurde. Das ist ein abgerundetes liturgisches Ganzes – vor allem die Hunderte experimenteller Kanones, die auf der ganzen Welt *praeter legem* und *contra legem* gebraucht werden. Auch die Gemeinde als Ganzes wird oft darin einbezogen. Das ergab neue musikalische Möglichkeiten und Formen.

Intermezzo 1:

Komponieren vor und nach dem Zweiten Vatikanum

Kirchenmusiker zeigten sich im allgemeinen auf die neue Liturgie schlecht vorbereitet. Bewegungen und Erneuerung der Kirchenmusik waren mehr auf Restaurierung des gregorianischen Chorals und der Polyphonie und auf Anerkennung sogenannter moderner

Musik ausgerichtet als auf liturgisches Funktionieren. Liturgiker und Kirchenmusiker hatten einander im Jahre 1963 noch nicht gefunden. Warum nicht? Vielleicht weil die liturgische Bewegung vor allem aus *Klerikern* bestand, pastoralgeschichtlich und theologisch orientiert war, und die Kirchenmusikbewegung vor allem von *Laien* getragen wurde, theologisch und pastoral weniger unterlegt war, wie allgemein in der römisch-katholischen Kirche. Unter Einsatz ihrer besten Kräfte und ohne Rücksicht auf finanzielle Interessen strebten sie nach höchster Kunst «zur Ehre Gottes», wurden aber dabei Opfer der herrschenden Ästhetik, die absolute Kunst als höchste Kunst betrachtete und funktionale Musik («Gebrauchsmusik») auf den zweiten Platz verwies. Blind schienen die meisten Musiker für die rein liturgische Aufgabe ihrer lateinischen Musik in der Gemeinde. An Unverständnis des «einfachen Volkes» für echte Kunst waren sie gewohnt – das war, nach dem romantischen Dogma, sogar ein Beweis von Qualität. Dadurch ließen sie sich nicht zurückhalten. Die *Unwissenheit* vieler Kirchenmusiker bezog sich u.a. auf:

1. die Kritik am Begriff «Ordinarium»;

2. die musikalische Perspektive der Bindung an Textgattung und Textfunktion. In keinem Jahrhundert wurden z.B. Priestergesänge und Lektionstöne komponiert;

3. die musikalische Perspektive der Begleitung liturgischer Handlungen. Wir wußten schon lange nicht mehr, was Prozessionspsalmodie bedeutete. Litaneien wurden höchstens komponiert «zur Ehre Mariens»; als Bittgebete waren sie uns fremd.

Die Unwissenheit verhärtete sich, wie bei Kristallisation, zu Nichtbegreifen, Sich-nicht-verstanden-Fühlen, Entfremdung, Frustration, Widerwillen, Feindlichkeit, Widerstand. Aber je mehr sich die Berufskomponisten versagten, desto mehr brachten sie halbprofessionelle und nichtprofessionelle Musiktalente dazu, ihren Platz einzunehmen – was zur Folge hatte, daß der künstlerische Durchschnitt des neuen Komponierens sank. So verursachten Komponisten sogar, was sie befürchteten. Dieser heillose Kreislauf ist noch nicht gebrochen, wenn es auch Zeichen der Hoffnung gibt.

II. Die Ausführenden

Das musikalische Geschehen hat sich durch die neuliturgischen Feiern gewandelt. Auch hier gibt es eine Wechselwirkung:

a. Das *liturgische* Geschehen änderte sich in musikalischer Hinsicht und auch selbst durch die (gewandelte) Musik.

b. Das *musikalische* Geschehen wandelte sich durch die erneuerte Liturgie.

IIa.

Vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil wurde die Messe entweder still gefeiert oder sie wurde gesungen. Eine Zwischenform gab es nicht, außer in Vorläufern der erneuerten Liturgie wie z. B. Bet-Sing-Messen und Deutschem Hochamt, schwach-liturgischen Formen wie dem niederländischen «Lof» (im Deutschen: Andacht) oder paraliturgischen wie dem Kreuzweg. Wenn man sich für die stille Messe entschied, durfte *nichts* von der Messe gesungen werden. Entschied man sich für die gesungene Messe, *mußte* die Messe ganz gesungen werden; dann mußte z. B. der Celebrans das Gloria anstimmen und die Präfation singen, auch wenn er nicht singen konnte. Nur die Lesungen durften ungesungen bleiben, wenn keine «geweihten» Lektoren zur Verfügung standen!

Dieses Alles-oder-Nichts hat sich geändert. In den meisten Feiern wird irgendetwas gesungen. Was, das hängt von den Wünschen ab, von Möglichkeiten und Unmöglichkeiten. Die Instructio «Musicam Sacram» gab eine offizielle Graduierung dessen, was vorzuziehen ist.

Diese Änderung ist nicht nebensächlich, sondern wesentlich. Text und Handlung werden in Zukunft nach Bedeutung und Funktion befragt, und dabei schien Musik mehr oder weniger *unentbehrlich*. Wesentlich wurde auch die aktive Teilnahme der Gemeinschaft als Ganzes, die dadurch wesentlich (und nicht nach Belieben) *Mitausführende* wurde, oft sogar erste Ausführende.

Liturgie mit Musik wurde damit zur Regel, Liturgie ohne Musik die Ausnahme: eine Aufwertung der Musik *in Folge* der Liturgieerneuerung; aber auch *Ursache* für sie. Musik gibt Texten Bedeutung und Aufgabe und macht Handlungen (z. B. Prozession oder Litaneigebet) sinnvoll. Sie schmiedet Gemeindeglieder zur Gemeinde zusammen, schafft Möglichkeit des Zusammenredens, was mehr ist als die Summe der individuellen Äußerung einzelner; und schafft Möglichkeit, sich gemeinsam mit Gefühl aufzuladen, Möglichkeit zum Ausdruck geteilter Gefühle, zur Einbringung von jedermanns Gefühl, herausfließend aus jedermanns Erfahrung und Erlebnis. Kurzum, Musik bringt – auch – Kommunikation zustande, d. h. sie macht – auch – die Gemeinde zur Gemeinde.

In diesem Licht gesehen ist Musik *schlecht*, wenn sie keine Gemeinschaft zustande bringt; und Musiker sind schlecht (*salva erronea conscientia*), wenn sie

keine Gemeinschaft zustandebringen, und noch schlimmer, wenn sie ihr entgegenarbeiten.

IIb.

Die Gemeinde singt. Chor und Priesterchor sind nicht mehr die einzigen Ausführenden. Chöre wandeln sich oder verschwinden (leider) – neue entstehen. Andere Instrumente wie Klavier, Flöte, Schlagzeug und vor allem die Gitarre treten in den Vordergrund.

Das Musizieren selbst ändert sich. Die Wichtigkeit der Textbedeutung und die liturgische Aufgabe von Texten und Handlungen lassen bestimmte Typen der Musik und Ausführungspraktiken verschwinden und andere, einige nur noch Reste aus früherer Zeit, entstehen von neuem. Solche wieder zum Leben gekommenen alten Typen wurden schon genannt:

- Akklamationen (manchmal als Refrain oder Litanei) von «Volk» oder Vorstehern,
- Rezitative der Vorleser, Vorbeter oder Vorsänger,
- Antiphonen von Chor oder Schola,
- mehrstimmige Kanones (Rundgesänge) des Volkes, mit oder ohne Chor.

Jedem dieser musikalischen Typen entspricht also bevorzugt eine bestimmte ausführende Gruppe.

Gründlicher noch ist der Wandel des Stils, oder besser: die Variation von Stilen der liturgischen Musik. Mit «Stil» oder «Sprache» meine ich, was mit Wörtern wie folk, Pop, beat, Gitarre, rhythmisch, Jugend, Jüngere und – demgegenüber: mit Klassik bezeichnet wird. Die Terminologie mag schwebend sein (wie übrigens auch der Terminus «Stil»), was damit gemeint wird, wird der Leser erkennen. Liturgische Musik ist dabei, *Klassenmusik* zu werden, wie es scheint. Wie die verschiedenen Klassen und Gruppen der Gesellschaft verschiedene Sprachen reden (Hochsprache, platt, Dialekt, Jargon, Gruppensprache), so haben sie auch einen eigenen musikalischen Jargon, in dem sie sich zusammenfinden, an dem sie sich gegenseitig erkennen und sich untereinander verständlich machen.

Es ist heute nicht die Liturgie, welche diese Unterschiede verursacht. Sie übernimmt sie von denjenigen, die als Gemeinde mündig geworden sind und ihre eigene Sprache und Kultur einbringen. Und da nur eine Minderheit von ihnen mit sog. klassischer Musik vertraut ist, nimmt der volkstümliche Stil nach und nach zu, quantitativ gesehen (wie man volkstümlich auch verstehen will: Es ist ein großer Unterschied zwischen Kinshasa und Amsterdam). Natürlich zum Verdruß der professionellen Kirchenmusiker, die so gut wie alle aus klassischem Hause kommen. Zwi-

schen populär und klassisch liegt seit Jahren eine unüberbrückbare Kluft.

Das kommt nicht von der heutigen Liturgie. Vielleicht wohl von der früheren Liturgie. Zur näheren Information über diese Vermutung muß ich mich begnügen mit einem Hinweis auf mein Büchlein «Door podium en zaal tegelijk» (Hilversum 1969). In aller Kürze gesagt, geht meine Darlegung darauf hinaus, daß einerseits die liturgische Chormusik aus der Zeit vor 1600 einer der stärksten bestimmenden Faktoren für die ganze, auch spätere sog. klassische westliche Musik gewesen ist; und daß andererseits die liturgische Musik aus der Zeit vor 1600 das Ergebnis einer Kluftsituation war: importiertes Christentum, lateinische Sprache, gregorianische Musik und klerikale Liturgie auf der einen Seite und zuschauendes, zuhörendes, «messehörendes» Volk auf der anderen Seite. Daher als logische Folge kurzum: eine Kluftsituation in der westlichen Musik.

Vielleicht bietet die neue Liturgie eine Gelegenheit, die Kluft zu überbrücken. Die verschiedenen «Klassen» begegnen ja einander in der Gemeinde (soweit die Kirche die Intellektuellen und Arbeiter nicht verloren hat). Kann die Kirchenmusik hier vielleicht einen Dienst leisten, nicht nur zur Lösung der Klassenprobleme innerhalb der Gemeinde, sondern auch des Klassenproblems in der «Welt»? Zu schön, um es zu träumen.

Die Lösung des Problems liegt nicht in quantitativer Überherrschaft der einen Klasse durch die andere (ich schätze, daß 80% der Meßfeiern in den USA «Gitarrenmessen» sind!), sondern in der Qualität, sowohl der volkstümlichen wie der klassischen Musik. Ich habe in diesem Zusammenhang um Aufmerksamkeit gebeten für den Begriff «elementare Musik» von Carl Orff.

Intermezzo 2:

Ausführung vor und nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil

Musiker denken spontan an die Einteilung in Ausführende und schweigende Zuhörer. Das ist die Folge der Konzertsituation, der bürgerlichen Version der Hofkonzerte, und beide sind vielleicht die Folge der jahrhundertealten Situation des mehrstimmig lateinisch singenden Chors und des lateinisch sprechenden Priesterchors, mit dazwischenhinein messehörendem oder nicht-folgendem Kirchengesamtvolk.

Musik «door podium en zaal tegelijk», «the performing audience», d.h. eine Musik «durch Podium und Saal zugleich» oder «die musikausübende Zuhörer-

schaft», gab es nicht oder war «nur» Volksmusik. Noch heutzutage führt man z.B. Ordinariumskompositionen im Konzertsaal auf, taub und blind für solche Ungereimtheit. Bei Beethovens «Missa Solemnis», oder bei Verdis «Requiem» ist das vielleicht noch zugänglich. Aber bei einer Palestrina-Messe? Einer Passion von Schütz? Bei Bachs Choralvorspielen?

Im liturgischen Repertoire, vor allem im gregorianischen, gibt es zahllose Meisterwerke, die ganz und gar an einen Text und/oder an eine liturgische Situation gebunden sind, und obendrein nur gemeinsam mit einer mitsingenden Gemeinde ausführbar sind. Beim neuen Repertoire ist das die Regel. Chöre, Dirigenten und Organisten sind unvorbereitet vor diese Situation gestellt worden. Sie waren auf eine «Konzertsituation» eingestellt. Der Wegfall dieser Situation bedeutete für sie Herabsetzung des künstlerischen Gehaltes.

Die Furcht davor verursachte gerade das, vor dem sie sich fürchteten. Viele von ihnen waren unfähig zu einer loyalen und kreativen Mitarbeit, mit der Folge: es kamen ungezählte neue Chöre, Instrumentalgruppen, Hilfsdirigenten und Hilfsorganisten, hilflos wie jeder Neubeginn. Alte Chöre, mit ihren Dirigenten und Organisten, waren gleichzeitig verantwortlich für den Fortbestand vieler, oft schlecht besuchter lateinischer Hochämter, auch wo die Lage für die Volkssprache reif war.

Ein tieftragischer Konflikt, der vielleicht bei besserer Führung und Information nicht nötig gewesen wäre: außer, wenn es ihnen bloß um Musik zu tun war, ob «zur Ehre Gottes» oder nicht, und nicht um möglichst gute Liturgie, nicht um Menschen. Das «erste Gebot» ohne das «zweite». Aber wer will das akzeptieren?

III. Der Inhalt

Was Menschen offenbar bewegt, gehört auch zum Bilde. Es ist, um die Bildsprache der Geologen zu gebrauchen, der Mutterstein, zusammen mit bestimmten Umständen wie Temperatur, Druck, Wasser. Wer darauf nicht achtet, sondern nur auf das Ergebnis (Kristalle) oder den Prozeß (Kristallisation), versteht wenig von dem, was geschieht, geschehen ist und geschehen soll.

Was Menschen bewegt, ist nicht leicht zu erforschen. Es spielt sich im Verborgenen ab. Die Menschen wissen es manchmal selbst nicht. Wie soll dann der Betrachter dahinter kommen? Er kann vermuten, Zusammenhänge entdecken oder wahrscheinlich machen. Eng umschriebene Sicherheit kann er nicht bieten.

Gehen solche Probleme nicht über den Rahmen eines Beitrags über Musik hinaus? Betreffen sie nicht eher Text oder Ordnung des Gottesdienstes? An dem, was Kirchen singen und wie sie singen, kann man ablesen, was sie glauben, was sie bewegt. Alte vertikale Liedertexte werden durch ihre Melodien mit charakterisiert (was man allerdings nicht umkehren kann: zu alten Melodien sind manchmal neue Texte geschrieben worden). Orthodoxie und Kirchlichkeit kann man an der Wahl und oft auch am Typ der Lieder ablesen. Wer in eine Kirche kommt, kann aus dem Gehörten viel erkennen.

In jeder Kirche hört er etwas anderes. Vulkanisches Gestein trägt Spuren des Brandes in sich, den es durchgemacht hat. Er ist das Gemeinsame. Aber die Art der Steine der Zeit vorher bleibt erkennbar oder erforschbar: eben verschieden, gegensätzlich und widerstreitend. Volkssprachenliturgie ist durch solch einen Brand gegangen: die Demokratisierung der Sprache und des Ritus. Ihre Absicht kann nur gewesen sein: Demokratisierung des Inhalts. Trotzdem hat sich die Demokratisierung nur wenig bis dorthin durchgesetzt.

An Orten, wo Liturgie früher nicht viel mehr als Religion war, findet man jetzt auch noch Betonung typisch religiöser Kategorien wie Gehorsam, wenig biblischen Einschlag, viel Moralismus. Gehorsam: Wie man vor der Liturgieerneuerung wenig erneuerte (die meisten Kirchen haben die Volkssprache nicht erbeten), so übernimmt man jetzt ohne eigene Kreativität die neue Ordnung des Jahres 1969, der dann auch unkritische Komponisten folgen. Man hört das am Schulbekenntnis, am Gruß, an Ehrenbezeugungen bei der Bibellesung, an den offiziellen eucharistischen Gebeten (mit feierlichem Amen von zweifelhaftem künstlerischem Gehalt), an den Texten vor und nach der Kommunion, am Dominieren des geweihten Priesters. Wenig biblischer Einschlag: Trotz Verehrung des Buches bleibt es in vielen Liedern bei Wiederholungen, bei Paraphrasierungen in Versform. Es zeigt sich wenig eigenes Verstehen, eigene Verarbeitung,

Fortsetzung des Bibeltextes. Moralisieren: in solchen Kirchen wird einem das «du mußt» um die Ohren geschlagen oder das nicht weniger autoritäre «wir»: Wir wollen, wir tun (nicht); selten: ich bin (nicht), ich spüre (nicht), ich träumte, ich weiß (nicht), ich will (nicht).

Gruppen, die vor dem oder während des Zweiten Vatikanischen Konzils am weitesten gingen und deren Initiativen bis zu einem gewissen Grade in die neue Liturgie übernommen wurden (Kanon in der Volkssprache, neue Kanontexte, Handkommunion), gehen auch heute am weitesten, wenn sie nicht durch Auszug ihrer Leiter verwaist sind (lies: Heirat). Vieles von dem, was sie tun, kommt nicht an die Öffentlichkeit. Oft absichtlich nicht, weil man sich vor den Folgen fürchtet. Die Entwicklung stagniert, weil «es der Bischof nicht so will». Fälle von Versetzung oder Entlassung verantwortlicher Priester sind mir bekannt. Mir bekannte aktive Gruppen haben Schwierigkeit mit der kirchlichen Behörde: in den Niederlanden, in Flandern, England, Deutschland und in den Vereinigten Staaten. Soweit sie sich nicht hinter Psalmen verstecken (aber dann in anderer Übersetzung), sprechen ihre Lieder von Humanität:

– von Einsamkeit, vom anderen, von Freundschaft und Ehe;

– von Ängsten, Leiden, Tod;

– Gerechtigkeit, Protest gegen Unrecht;

– Macht, Ohnmacht, Machtlosigkeit,

– oft in einem sozialen und politischen Zusammenhang. Ihr religiöser Charakter wird durch prophetische, jüdisch-christliche Religionskritik gekennzeichnet. Wenn sie von Transzendenz wissen, dann eher von einer natürlichen als von einer übernatürlichen.

– Je prophetischer, jüdischer (christlicher), desto mehr dominiert das Wort über die Musik. Dann kommt es darauf an, was man sagt; daß man es sagt; daß es verstanden wird. Dann geht es weniger um die Ehre Gottes als um das, was das Wort für Menschen bedeutet.

Aus dem Niederländischen übersetzt von Dr. Heinrich A. Mertens

BERNARD M. HUIJBERS

1922 in Rotterdam geboren, Komponist niederländischer liturgischer Musik. Er studierte Philosophie am Berchmanianum in Nimwegen, Theologie am Canisianum in Maastricht, Kompositionslehre und Schulmusik in Amsterdam. Als Lehrer der Schulmusik und Chordirigent am Ignatiuskolleg in Amsterdam wurde er Mitbegründer und Mitglied des liturgischen Teams der Dominikuskirche in Amsterdam, war Liturgiedozent am Konservatorium in Amsterdam und an der Kirchenmusikschule in Utrecht sowie Mitbegründer der internationa-

len Studiengruppe «Universa Laus». Vorträge und Publikationen in vielen Ländern. Partituren und Grammophonplatten seiner wichtigsten Kompositionen bei «Gooi en Sticht» in Hilversum, dort auch «Door podium en zaal tegelijk» (1969), in Übersetzung herausgegeben als «The Performing Audience» von den North American Liturgy Resources (Phoenix Ariz. 21973). Beim selben Verlag auch Musikausgaben mit englischem Text; mit deutschem Text im Christophorus-Verlag unter dem Titel «Du bist der Atem meiner Lieder» (Freiburg i. Br. 1976). Er wohnt heute als Privatmann, «horchend», in Espeillac bei Montbazens. Anschrift: F-12220 Montbazens, Frankreich.