

Peter Jeffery

Kirchengesang im Osten und Westen: Wege zu einer Erneuerung der Tradition

I. Eine heilige, universale Kunst

In seinem Motu proprio «Tra le sollecitudini» (= TS) von 1903, das oft als die Charta der liturgischen Bewegung bezeichnet wird, nannte Papst Pius X. den Gregorianischen Choral das «höchste Vorbild der Kirchenmusik», so daß gilt: «Eine Kirchenkomposition ist um so heiliger und liturgischer, je mehr sie sich in Verlauf, Eingebung und Geschmack der gregorianischen Melodik nähert» (Nr. 3)¹. Darin baute er auf der Ansicht auf, die seit dem Mittelalter in Geltung stand: Weil dieser Gesang «von den Vätern des Altertums ererbt» und frei von weltlichen Elementen ist, ist er den neueren Musikstilen, die sich in neuerer Zeit entwickelt haben, überlegen. Die orthodoxen Ostkirchen vertraten für gewöhnlich eine ähnliche Position², obwohl in der byzantinisch-slawischen Liturgie jetzt auch Polyphonie üblich ist. Die Reformatoren hatten für den mittelalterlichen Gesang wenig Verwendung, anerkannten jedoch den Wert einiger seiner Bestandteile. Seinem Vorwort zum Genfer Psalter (1543) zufolge bestand für Calvin ideale Kirchenmusik in Vertonungen von Schrifttexten in unharmonisierten Melodien, die keine eitlen oder verweltlichten Züge aufweisen.

TS verfolgte jedoch die Absicht, über das hinauszugehen, was in der Vergangenheit über das Alter und den einwandfreien Charakter des Kirchengesangs gesagt worden war, und wollte klar die Grundsätze ergründen, die für die Kirchenmusik allgemein gelten. Das Motu proprio sagt: «Ihre Hauptaufgabe besteht darin, den liturgischen Text... mit passenden Melodien auszuschnücken.» Sie «muß also in hohem Maße die besonderen Eigenschaften der Liturgie besitzen, nämlich 1) die Heiligkeit und 2) die Güte der Form», die ihr den Charakter «wahrer Kunst» und 3) der Universalität verleihen (Nr. 2). «Diese

Eigenschaften finden sich im höchsten Maße im Gregorianischen Gesang» (Nr. 3). Deshalb hat dieser vor anderen Musikarten den Vorrang.

Da TS die Natur der liturgischen Musik eingehender beschrieb, als dies in irgendeinem vorhergehenden kirchlichen Dokument je der Fall gewesen war, und weil TS zu den allerersten päpstlichen Aussagen gehört, die vom Geist der liturgischen Erneuerung durchdrungen sind, galt dieses Motu proprio unter den Katholiken weitgehend als Grundlage für die Reflexion über die Kirchenmusik. Natürlich hat dies zu weiteren Klärungen geführt, zumal im Verständnis des Attributs der Heiligkeit. Die herkömmliche negative Erklärung, die den Ausschluß weltlicher Elemente betonte, wurde verdrängt, als Papst Pius XII. in «Musicae sacrae disciplina» (1955) (= Msd) den heiligen Charakter des Chorals in Folgendem erblickte: «Dieser Gesang paßt sich wegen der vollendeten Übereinstimmung der Weisen mit den Worten des heiligen Textes den letzteren nicht nur sehr eng an, sondern deutet gewissermaßen auch ihre wirksame Kraft aus» (Nr. 43). Die Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanums («Sacrosanctum Concilium» = SC) brachte die Worte und die Musik in einen noch engeren Zusammenhang und versetzte beide in den Kontext der heiligen Handlung: «Die überlieferte Musik der Gesamtkirche stellt einen Reichtum von unschätzbarem Wert dar, ausgezeichnet unter allen übrigen künstlerischen Ausdrucksformen vor allem deshalb, weil sie als der mit dem Wort verbundene gottesdienstliche Gesang einen notwendigen und integrierenden Bestandteil der feierlichen Liturgie ausmacht... So wird denn die Kirchenmusik um so heiliger sein, je enger sie mit der liturgischen Handlung verbunden ist» (Nr. 112).

In anderer Hinsicht, bezüglich der Universalität, haben wir uns ebenfalls über die Ansicht Pius' X. hinausbewegt, wenn auch einzig so weit, daß wir ein stärkeres Gespür für den verwickelten Charakter des Problems haben. In unserer pluralistischen Welt erscheint sein Ideal nun unrealistisch: «Die einzelnen Völker dürfen wohl in den kirchlichen Kompositionen besondere Formen anwenden, die gewissermaßen die Eigentümlichkeiten ihrer Musik bilden; diese Formen müssen aber dem allgemeinen Charakter der Kirchenmusik derart untergeordnet sein, daß niemand aus einem anderen Volk beim Anhören derselben einen unangenehmen Eindruck

empfängt» (TS, Nr. 2). Pius XII. war sich der großen Vielfalt von Kulturen in der Welt stärker bewußt und äußerte die Ansicht, daß der Gregorianische Gesang ein Mittel sein könnte, um die Universalität zu fördern: Wenn dieser «in den katholischen Kirchen der ganzen Welt... unverfälscht und rein erklingt», werden «die Christgläubigen, wo immer sie auf der Erde weilen, die ihnen vertrauten und gleichsam heimatlichen Weisen vernehmen...» So soll «die Einheit und Allgemeinheit der Kirche von Tag zu Tag mehr aufleuchte(n)» (Msd, Nr. 45-46).

Pius XII. mußte jedoch zugeben, daß der Gregorianische Choral sogar innerhalb der Kirche nicht im Vollsinn universal ist: «Unsere kurzen Ausführungen über den Gregorianischen Gesang» können «entsprechend auch angewendet werden... auf die liturgischen Gesänge der anderen Riten, solcher bei westlichen Völkern, wie des Ambrosianischen, Gallikanischen und Mozarabischen Ritus, oder der verschiedenen orientalischen Riten. Denn wie sie alle den wunderbaren Reichtum der Kirchen... zeigen, so bewahren sie auch alle in ihren liturgischen Gesängen kostbare Schätze, die... sorgsam zu schützen sind» (Msd, Nr. 50-51). Auf dem Zweiten Vatikanum wurde kein Versuch mehr gemacht, von Universalität in der Kirchenmusik zu sprechen. Der Gregorianische Choral wurde als der «der römischen Liturgie eigene Gesang» anerkannt (SC, Nr. 116), während anderen Musiküberlieferungen, «besonders in der Mission», «gebührende Wertschätzung entgegengebracht und angemessener Raum gewährt werden» sollen (Nr. 119). Selbst der römische Ritus wurde nicht mehr als nahezu universal betrachtet, sondern als den östlichen Riten ebenbürtig (Orientalium Ecclesiarum, Nr. 3).

Was «die Güte der Form» betrifft, so bezeichnete das Konzil die ganze «überlieferte Musik der Gesamtkirche» und nicht allein oder in erster Linie den Kirchengesang als «einen Reichtum von unschätzbarem Wert» (SC, Nr. 112). «Andere Arten der Kirchenmusik... werden für die Feier der Liturgie keineswegs ausgeschlossen, wenn sie dem Geist der Liturgie... entsprechen» (Nr. 116). Deshalb wurde angeordnet: «Der Schatz der Kirchenmusik möge mit größter Sorge bewahrt und gepflegt werden» (Nr. 114), während das gemeinsame Singen auf lateinisch und in der Volkssprache ebenfalls zu fördern sei (Nr. 30. 54. 113-114. 118).

Dieser doppelte Auftrag wurde nach dem Konzil nur unzulänglich ausgeführt, weil es unter den Kirchenmusikern rasch zu einer Spaltung kam. Vielen in der klassischen Kunstmusik ausgebildeten Musikern, denen sehr daran lag, den heiligen Schatz zu bewahren, machte man den Vorwurf, sie versuchten, das gemeinsame Singen zurückzudrängen. Die Hauptbefürworter des gemeinsamen Singens hingegen, von denen viele die Verwendung volkstümlicher Melodien förderten, wurden bezichtigt, sie versuchten den klassischen Schatz aus der Liturgie zu verbannen. Diese Polarisierung setzte unmittelbar nach dem Konzil ein und dauert weiter³; die Ansichten der beiden Lager kommen in den Titeln der nordamerikanischen Zeitschriften «Sacred Music» und «Pastoral Music» prägnant zum Ausdruck.

Diese Polarisierung führte unseligerweise dazu, das, was eine unmittelbare Antwort auf die Weisungen des Konzils hätte sein sollen, zurückzustellen, nämlich die Neubewertung des Gesangs im neuen Licht der liturgischen Erneuerung entsprechend der Reflexion und Erneuerung, die durch das Konzil auf anderen Gebieten des kirchlichen Lebens gefördert wurde. Statt dessen ging das meiste, was seit dem Konzil über den Kirchengesang und die liturgische Musik geschrieben wurde, leider hauptsächlich darauf aus, die einseitigen Ansichten entweder des «sakralen» oder des «pastoralen» Lagers zu verteidigen. Manches Tendenziöse und Unbesonnene, ja selbst auf falschen Informationen Beruhende wurde veröffentlicht, zum Großteil von ausführenden Musikern mit einer unzulänglichen Ausbildung im geschichtlichen, soziologischen und anthropologischen Studium der Musik. Deshalb verfügten sie kaum über das nötige Rüstzeug, um sich mit den neuen Fragen über die pastoralen Funktionen zu befassen, denen die Kirchenmusik im Gottesdienst der Gemeinde dienen soll.

Niemand würde über ein anderes theologisches Thema schreiben, ohne daß er über den Stand der wissenschaftlichen Forschung auf allen bedeutsamen Gebieten voll im Bilde ist. Wer über die Kirchenmusik schreibt, muß außer über die Theologie und die musikalische Praxis auch über die musikalische Forschung unterrichtet sein, denn es war das kritische Studium der primären Quellen, das die moderne Erneuerung in jeglichem Bereich des Lebens der Kirche

beseelt hat. Neben biblischen und patristischen Studien, die indirekt Licht auf die früheste christliche Musik werfen, die jetzt nicht mehr am Leben ist, sind die beiden unerläßlichen Lernfelder: 1) das geschichtliche Studium der mittelalterlichen Repertoires des östlichen und westlichen Gesangs, worin sich die Traditionen der frühchristlichen Musik niederschlugen, so wie die großen Sakramentarien das Erbe des urchristlichen Betens kodifizierten, und 2) das anthropologische Studium der weiten menschlichen Erfahrung religiöser Musik.

Dadurch, daß man die Ostkirchen und die nichtchristlichen Religionen einbezieht, lassen sich die Einseitigkeiten verhüten, die sich unvermeidlich ergeben, wenn man sich ausschließlich auf die primären Quellen des westlichen Christentums stützt. Der kulturüberschreitende Denkansatz bringt die Spannung zwischen «sakraler» und «pastoraler» Musik in eine weite Perspektive, denn beide Einstellungen entstanden innerhalb des westlichen Christentums und sind außerhalb seiner selten zu finden. Der vorliegende Aufsatz kann lediglich auf einige wenige Gebiete hinweisen, auf denen eine erneute Rückkehr zu den primären Quellen zu einem neuen Konsens führen kann, der der christlichen Geschichte eher entspricht und sich treuer an die Weisungen des Konzils hält.

II. Drei Gebiete zur Überprüfung

A. Heilige Texte und ihre Melodien

Seit dem Konzil hat man oft behauptet, daß die enge Bindung der Melodien des Gregorianischen Choral an ihre lateinischen Texte sie für die Verwendung bei der Liturgiefeyer in der Volkssprache ungeeignet machen. Diese Meinung, die sowohl unter den «sakral» ausgerichteten als auch unter den «pastoral» denkenden Musikern verbreitet ist, hielt viele von Versuchen ab, in sonst volkssprachlichen Liturgien lateinische Gesänge auszuführen und die Melodien an Übertragungen in die Volkssprache anzupassen. Die Erfahrung, die man mit solchen Versuchen gemacht hat, rechtfertigt jedoch starre Stellungnahmen zu diesen Fragen nicht. Beispielsweise ist es anachronistisch, wenn man voraussetzt, jede einzelne Gesangsmelodie sei speziell für den besonderen Text komponiert worden, mit dem wir sie verbunden sehen.

Die neuere Gesangsforschung machte von neuem auf den «formularhaften» Charakter vieler Melodien aufmerksam, die aus klischeehaften Sätzen und «Melodietypen» aufgebaut sind. Diese sind sehr flexibel und wurden immer wieder verwendet, wobei ihnen viele unterschiedliche Texte untergelegt wurden. Ähnliche Phänomene wurden in anderen Kulturen beobachtet, deren Musik nicht schriftlich notiert ist. Sie scheinen einerseits aus dem Umstand hervorzugehen, daß das menschliche Gedächtnis umfangreiche Repertoires von Melodien speichert. In den mittelalterlichen Traditionen des christlichen Gesangs ist dieses Phänomen offenbar ein Erbe aus der Zeit vor der Erfindung der Neumen (9.-10. Jahrhundert), als das große Korpus von Melodien einzig im Gedächtnis behalten werden konnte⁴. Die Möglichkeit, daß sich solche Formeln schöpferisch auf Texte in modernen Sprachen adaptieren lassen, ist sicherlich nicht von vornherein auszuschließen. Im Mittelalter schreckten die Sänger nicht davor zurück, Liedtexte zu übersetzen. Übertragungen aus dem Griechischen finden sich in allen westlichen und östlichen Repertoires. Vom neunten Jahrhundert an wurde das ganze Korpus des byzantinischen Gesangs ins Slawische übertragen, wobei man sich große Mühe gab, die ursprünglichen griechischen Versmaße und Melodien soweit als möglich beizubehalten.

Gegner der Übertragung von Choralmelodien behaupten oft, die Phonetik moderner Volkssprachen verbiege die mittelalterlichen Melodien, bei deren Komposition man lateinische Phonemiken im Kopf hatte. Doch die Art und Weise, wie die Melodien während Jahrhunderten gesungen wurden, kannte solche Befürchtungen nicht, denn zumindest das spätmittelalterliche liturgische Latein wurde überall gemäß den Regeln der örtlichen Volkssprache ausgesprochen. Die sogenannte römische Aussprache des Lateins mit ihren italianisierten Lauten wurde erst in unserem Jahrhundert zur Regel. Niemand weiß, wie das Latein zu der Zeit und an dem Ort (oder wahrscheinlicher zu den verschiedenen Zeiten und an den verschiedenen Orten), in denen der Gesang entstand, ausgesprochen wurde. Die Frage nämlich, wann und wo der Gregorianische Gesang seinen Ursprung hat, ist in der Forschung über die Musik des Mittelalters ein ganz heiß umstrittenes Problem.

Die gleiche Umstrittenheit entkräftet die Behauptung, daß die mittelalterlichen Melodien speziell auf die Art und Weise der lateinischen Akzentsetzung abgestimmt seien, so daß etwas verloren gehe, wenn sie auf Sprachen mit anderen Akzentuierungsregeln übertragen würden. Gegenwärtig herrscht in der Fachwissenschaft keine Übereinstimmung darüber, wie die lateinischen Akzente sich in den Chormelodien niedergeschlagen haben könnten⁵. Humanisten der Renaissancezeit erachteten die Melodien diesbezüglich für dermaßen unzulänglich, daß sie diese gründlich revidierten und so die verstümmelten und veränderten Melodien hervorbrachten, die zuletzt in den berüchtigten Regensburger Editionen des späten 19. Jahrhunderts erschienen.

Die Chormelodien scheinen den Semantiken des Textes nur dann und wann durch Wortmalerei und andere Kunstgriffe zu entsprechen. Erst wenn wir zur Syntax kommen, können wir eine konsequente Beziehung zwischen den Wörtern und der Musik entdecken. «Eine Gesangsmelodie nimmt eine Lesart des betreffenden Textes auf. Die Melodie ist die Aufzeichnung der Antworten ihres Schöpfers auf die Beziehungen zwischen Wortanordnung, Syntax und Phrasierung und auf die Arten und Weisen, wie diese auf den Sinn des Textes bezogen sind... In diesem Vorgang spielt die Melodie eine ähnliche Rolle wie die Zeichensetzung»⁶, indem sie syntaktische Einheiten klar abgrenzt. Dies hängt zusammen mit dem wahrscheinlichen geschichtlichen Ursprung des Chorals in Praktiken wie der des Psalmodierens und des Kantilierens biblischer Texte. Bei beidem wird die Melodie hauptsächlich durch die Syntax des Textes bestimmt.

Dementsprechend wird es wohl möglich sein, die Chormelodien einfühlsam und schöpferisch auf moderne Sprachen zu übertragen, denn die syntaktische Struktur der Psalmen und anderer Gesangstexte läßt sich oft von einer Sprache in eine andere übertragen. Den Beweis dafür haben wir in den vielen von modernen Komponisten geschaffenen neuen Psalmenvertonungen. Diese sind zwar für das Psalmodieren in der Volkssprache gedacht, gleichen aber in der melodischen Gestaltung oft den mittelalterlichen Psalmtönen, da sie aus einigen wenigen wiederholten Sätzen bestehen, von denen jeder in einem Rezitationston gehalten ist, der durch Beugungen oder Kadenz unterbrochen wird.

Die strukturelle Ähnlichkeit der Chormelodien mit der Kantilation, der melodiosen feierlichen Proklamation heiliger Texte, ist ein Hinweis darauf, daß das Zuhören wie das Ausführen eine legitime musikalische Betätigung ist. In unserer Zeit, wo es so großer Anstrengungen bedarf, um das gemeinschaftliche Singen zu fördern, wird diese Wahrheit oft übersehen oder gar gelehnet. Das Hören auf das Gotteswort und das Gebet der Kirche (Dei Verbum, Nr. 1. 21) wird jedoch nur dann intensiviert, wenn diese Texte gesungen werden. «Wenn die Glaubenslehre mit einer wohlklingenden Melodie verbunden wird,... nehmen wir die Worte durch das Wohlgefühl des Hörens in uns auf» (hl. Basilius, PG 29, 212). Selbst wenn keine oder fremdsprachliche Worte vorhanden sind, vermag die Musik gewisse Typen religiöser Erfahrung zu übermitteln, denn sie bringt etwas zu Gehör, was sich nicht leicht in Worte fassen läßt (SC, Nr. 120). Aus diesem Grund wurde der Akt des Anhörens von Musik oft als eine Metapher für Kontemplation gebraucht⁷, weil «der enge Zusammenhang der Musik mit Religion» in allen Kulturen «uns darauf schließen läßt, daß eine der Hauptfunktionen der Musik für den Menschen die Kommunikation mit dem Übernatürlichen ist»⁸. Das eigentliche Problem besteht darin, daß die Katholiken es noch nicht gelernt haben, zu einer vernünftigen Ausgewogenheit zwischen gemeinschaftlichem Singen und aktivem Zuhören zu gelangen — eine Ausgewogenheit, die zum Teil in der Frühkirche bestand und von protestantischen Gottesdienstgemeinden heute aufrechterhalten wird.

B. Wirkliche Kunst oder Virtuosität

Die Polarisierung zwischen den Kirchenmusikern hat oft die Form einer Auseinandersetzung über künstlerische Qualität angenommen. Einzelne «sakral» eingestellte Musiker, die schnell bereit sind, über die Oberflächlichkeit und das Amateurhafte so mancher «Volksmesse» herzufallen, bestätigen damit bloß die Bedenken einiger «pastoral» denkender Musiker, die der Auffassung zu sein scheinen, daß klassische Musik und klassischer Gesang elitär und dem modernen Kirchenbesucher unzugänglich seien. Gegenüber solchen herablassenden Haltungen zu den Gläubigen betonte das Konzil, daß es eine christliche Pflicht sei, «das Recht aller auf

menschliche und mitmenschliche Kultur» anzuerkennen (Gaudium et Spes, Nr. 60). Der Wert klassischer Musik für einen pastoralen Gottesdienst tritt regelmäßig in protestantischen Kirchen zutage, wo Hymnen und Chormusik bester Komponisten in der Geschichte des Westens die volle Beteiligung aller Gläubigen am pastoralen musikalischen Gottesdienst kräftig unterstützen.

Dem Vorwurf, Gregorianischer Choral sei elitär, gab man sogar eine pseudogeschichtliche Begründung. Weil vom authentischen Repertoire für moderne Kultgemeinden vieles nicht singbar ist, nahmen manche an, der Choral, so wie wir ihn kennen, sei im Mittelalter von auserlesenen Solisten geschaffen worden. Diese hätten, um ihre musikalische Virtuosität zu zeigen, die ursprüngliche christliche Tradition des gemeinschaftlichen Singens zerstört, indem sie die von der Frühkirche ererbten (angeblich) einfachen, volkstümlichen Melodien ausgeschmückt hätten. Diese Behauptung wurde von manchen Autoren in dieser oder jener Version ausgestreut, doch das Beweismaterial dafür ist spärlich. Es wurde noch nie eine kritische Geschichte der frühchristlichen Gesangspraxis verfaßt, doch liegen in frühchristlichen Schriften genug Hinweise auf Solisten und Chöre vor, um Behauptungen zurückzuweisen, daß der Gesang ausschließlich gemeinschaftlich war, bis schließlich Spezialisten ihn an sich gerissen hätten. Die Fachleute beginnen erst, die Vielfalt der Musikpraktiken zu entwirren, die in der Literatur der Frühkirche oft erwähnt, aber kaum je sorgfältig erklärt werden.

Die Idee, daß sich die überladenen gregorianischen Melodien durch einen Prozeß allmählicher Ausschmückung aus einfacheren Originalen entwickelt hätten, findet bei Gesangswissenschaftlern einige Unterstützung, doch bleibt sie gegenwärtig eine Theorie, die sich jetzt nicht beweisen läßt. Falls jedoch ein solcher Prozeß tatsächlich stattgefunden hat, können wir nicht einfach annehmen, daß er deswegen begann, weil hochausgebildete Virtuosen ihre Talente zur Schau zu stellen suchten, oder daß er zwangsläufig das gemeinschaftliche Singen verdrängte. Fachleute haben in manchen Kulturen festgestellt, daß herkömmliche Kultmelodien, die über viele Jahrhunderte hinweg mündlich weitergegeben wurden, immer langsamer im Tempo und (wie um das zu kompensieren) gewichtiger

ausgeschmückt wurden. Doch das geschieht unabhängig davon, ob die Ausführenden ausgebildete Spezialisten sind oder nicht; vielleicht handelt es sich einfach um einen sehr menschlichen Vorgang ehrfürchtiger Erinnerung.

Auch wird das gemeinschaftliche Singen dadurch nicht zwangsläufig behindert. In gewissen sehr konservativen protestantischen Gemeinden, die nicht von virtuosen Berufssängern Gebrauch machen, werden einfache Liedmelodien, die äußerst kunstvoll geworden sind, immer noch von der ganzen Gemeinde gesungen⁹. Da wir überhaupt nicht wissen, wozu frühchristliche Gemeinden fähig waren oder nicht, liegt keine Grundlage vor für die Behauptung, daß ihre Melodien einfach gewesen sein müssen oder daß die langatmigen Melodien des mittelalterlichen Gesangs eine Abweichung von ihrem ursprünglichen Zustand darstellen. Der Niedergang des gemeinschaftlichen Singens in der späten Väterzeit hat wahrscheinlich mehr mit soziologischen Faktoren zu tun, zumal mit der Klerikalisierung und «Vermönchung» der Liturgie. Besonders aufschlußreich ist der Fall des byzantinischen Gesangs, wo ein beständig vorwärts schreitender Prozeß der Weiterentwicklung von Melodien, was in der Tat das Werk hochausgebildeter musikalischer Fachleute war, sich zumindest vom neunten Jahrhundert bis zur Gegenwart erstreckte. Doch der Niedergang des gemeinschaftlichen Gesangs scheint schon vorher eingesetzt zu haben; er scheint mehr eine indirekte Ursache des Ausschmückungsprozesses als ein direktes Ergebnis von ihm gewesen zu sein.

Der hohe künstlerische Wert des Gregorianischen Chorals ist auch heute noch für viele Menschen des Westens (wenn auch nicht für alle), selbst für solche mit geringer musikalischer Ausbildung, und sogar für einige unkirchliche junge Menschen, die sich nicht nach der vorkonziliarischen römischen Liturgie zurücksehen, die sie nie erlebt haben, offensichtlich. Vielen, die des Lateins nicht kundig sind, übermitteln dieser Gesang immer noch ein starkes Gefühl erhabener Spiritualität, und das zu einer Zeit, wo so manche anderen kulturellen Spuren des Christentums für Leute, die sich von neuen Kulturen, östlichen Religionen, antugeschichtlichem Fundamentalismus, ja selbst von apathischem Agnostizismus angezogen fühlen, ihre Bedeutung verloren haben. Aufnahmen von Gregorianischem Choral finden weiterhin Absatz, und Jazz- und

Rockmusiker haben gelegentlich neue Musik auf gregorianischen Themen aufgebaut, an die sie sich aus ihrer Kindheit erinnerten¹⁰. Niemand kann einen Universitäts- oder Konservatoriumsgrad in Musik erhalten, ohne daß er sich irgendwie mit diesem Gesang befaßt hat, und wenn man an einer weltlichen Universität Musikgeschichte lehrt, wird man jedes Semester von Studenten aller religiösen Überzeugungen und auch von Ungläubigen gefragt, weshalb die Kirche einen so außerordentlichen künstlerischen Reichtum aufgegeben habe. Ganz gewiß besteht immer noch die Möglichkeit, den Choral zu verwenden, um zu einem höheren Verständnis des «Wahren, Guten und Schönen» beizutragen, so daß sich viele Menschen «ungehinderter zur Kontemplation und Anbetung des Schöpfers erheben» können (Gaudium et Spes, Nr. 57). Eine größere Vertrautheit mit dem Gregorianischen Gesang könnte künstlerische Maßstäbe für alle andere Musik, die in der Liturgie verwendet wird, setzen (SC, Nr. 121–122. 124) und gegenüber kurzlebigen Tendenzen solide, beständige Werte betonen. Es geht darum, Wege zu schöpferischer, wirkräftiger Verwendung des Chorals zu finden, um die Gesamtziele des kulturellen Pluralismus und des pastoralen Gottesdienstes zu erreichen.

C. *Universalität in Musik und Gottesdienst*

Bekanntlich behaupten «sakral» eingestellte Musiker, daß die klassische Kunstmusik einen ihr innewohnenden sakralen Charakter besitze, der sich für den Gottesdienst eher eigne als «Folk»-Musik, der es typisch um so weltliche Anliegen wie erotische Liebe, eitle Effekthascherei und sogar Drogenmißbrauch gehe. Von der neuen Offenheit des Konzils für alle Kulturen der Welt inspiriert, haben «pastoral» denkende Musiker zuweilen erwidert, kein Musikstil sei in sich selbst sakral oder weltlich; schon die Idee einer in sich selbst sakralen Musik sei eine relativ neue, europäische Entwicklung. Musik beinahe jeder Kultur lasse sich an liturgische Zwecke anpassen. Beide Argumente sind jedoch unbegründet und widersprüchlich. In der klassischen Musik war, von Palestrina an bis zu Mozart, der Unterschied zwischen sakralen und weltlichen Stilen in der Praxis oft weniger scharf, als man manchmal theoretisch behauptet hat. Schon die

Idee, beide voneinander zu unterscheiden, ist weder neu noch spezifisch europäisch. Einige nichtwestliche Kulturen heben sie noch strenger voneinander ab, und zwar so sehr, daß sie für «Musik» kein gemeinsames Wort haben, das sie beide bezeichnen kann¹¹. Andererseits widerspiegelt sich in den Doppelbegriffen «Kunstmusik» und «Volksmusik» in erster Linie die Sicht des Westens, worin sie geschichtlich stark emotionale Beiklänge aufweisen, welche die jetzige Debatte über die Liturgie lähmen, weil sie weder von der einen noch von der anderen Seite wahrgenommen werden. Schließlich können diejenigen, welche die kulturelle Verschiedenheit zu respektieren behaupten, vernünftigerweise nicht das Argument vorbringen, die europäischen Auffassungen über sakrale Musik seien der Inkulturation und Erneuerung weniger würdig als die Traditionen der nichtwestlichen Länder.

Der gesamte Fragenkomplex gehört zu dem, was Ethnomusikologen als die Frage der «musikalischen Universalien» bezeichnen. Gibt es einige musikalische Merkmale, die von beinahe der ganzen Menschheit als für die im Gottesdienst zu verwendende Musik besonders passend anerkannt werden? Leider können wir nicht einmal beginnen, auf derartige Fragen zu antworten, zum Teil deshalb, weil es viel zu viele Kulturen gibt, in bezug auf die wir nicht einmal über die wichtigsten Unterlagen verfügen, und zum Teil deswegen, weil es so schwierig ist, solche Fragen überhaupt so zu formulieren, daß jede Kultur sie verständlich finden kann. Die Angehörigen vieler Religionen verwenden jedoch in ihrem Kult Musik, welche wichtige Ähnlichkeiten zum christlichen liturgischen Gesang aufweist. Einstimmige Gesangsmelodien, nur wenig oder gar nicht harmonisiert oder von einem Instrument begleitet; Verwendung geschmeidiger Melodietypen und kurzer, klischeehafter Sätze, die Wörtern unterlegt werden, welche religiösen Schriften entnommen sind, so daß damit insbesondere die syntaktischen Unterteilungen des Textes hervorgehoben werden — diese Beschreibung ließe sich mit wenigen Änderungen so gut auf den Kultgesang von Juden, Muslimen, Hindus und einigen Buddhisten übertragen wie auf den der Christen des Westens und Ostens¹². Die Ansicht, daß diese Grundzüge für gottesdienstliche Musik typisch sind, stimmt also mit der Auffassung eines Großteils der Menschheit überein (vgl. *Nostra Aetate*, Nr. 2).

Beide, die «sakrale» und die «pastorale» Sicht, sind allzu eng. Zu wahrer Universalität — was Katholizismus besagt — kommt es weder durch erzwungene Einförmigkeit noch durch oberflächliche Großzügigkeit. Sie wird dann entstehen, wenn alles Wertvolle, ob es nun aus dem Laden der Vergangenheit oder aus dem Bazar der Gegenwart stammt, die «eigenen Gaben den übrigen Teilen und der ganzen Kirchen hinzubringt, so daß das Ganze und die einzelnen Teile zunehmen aus allen» (Lumen Gentium, Nr. 13). Dazu braucht es ein Unterscheidungsvermögen, das in einem mit offenem Geist und liebendem Herzen vorgenommenen kritischen Studium der primären Quellen geschult worden ist. Die liturgische Musik wird sich jedoch nur dann er-

neuern lassen, wenn die theologische und pastorale Diskussion darüber auf der gleich hohen kritischen Ebene gehalten wird, wie das bei der liturgischen Erneuerung im allgemeinen der Fall ist. Dann wird die Kirche, gleich einem Hausvater, der aus seiner Schatztruhe Neues und Altes hervorholt (Mt 13,52), damit begonnen haben, die echte Tradition der liturgischen Musik von neuem zu entdecken, die um das Anhören und Singen des heiligen Wortes kreist. Sie wird dann die Melodie im Streben nach der «edlen Schönheit» der «wahrhaft sakralen Kunst» (SC, Nr. 124) in Übereinklang mit der allgemeinen musikalischen und religiösen Erfahrung der gesamten Menschheit bringen, diese aber auch erlösen.

¹ Anm. d. Übers.: Der deutsche Wortlaut der Enzykliken Pius' X. und Pius' XII. ist entnommen aus: H. B. Meyer und R. Pacik (Hg.), *Dokumente zur Kirchenmusik unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes* (Regensburg 1981).

² Vgl. D. Stefanovic, *Die orthodoxe Kirche*, in: D. Baumann und K. von Fischer (Hg.), *Religiöse Autoritäten und Musik: Ein Symposium* (Kassel 1984) 89.

³ Vgl. J. Overath (Hg.), *Sacred Music and Liturgy Reform after Vatican II: Proceedings of the Fifth International Church Music Congress, Chicago-Milwaukee, August 21-28, 1966* (Rom 1969) 108-110, 284-288; M. T. Winter, *Why Sing? Toward a Theology of Catholic Church Music* (Washington DC 1984) 3-27.

⁴ *Transmission and Form in Oral Traditions*, in: D. Heartz und B. Wade (Hgg.), *International Musicological Society: Report of the Twelfth Congress, Berkeley 1977* (Kassel 1981) 139-211.

⁵ Zu drei sehr unterschiedlichen Ansichten vgl. W. Apel, *Gregorian Chant* (Bloomington, Indiana 1958) 275-304; J. Stevens, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350* (Cambridge 1986) 277-283; J. Viret, *Le chant grégorien, musique de la parole sacrée* (Lausanne 1986) 139-165.

⁶ R. Jonsson und L. Treitler, *Medieval Music and Language: A Reconsideration of the Relationship*, in: *Music and Language = Studies in the History of Music 1* (New York 1983) 2.

⁷ J. Prou, *Gregorian Chant in the Spirituality of the Church*, in: *Gregorian Chant in Liturgy and Education: An International Symposium, June 19-22, 1983* (Washington DC 1983) 25-38. Vgl. auch R. Otto, *Das Heilige* (Sonderausgabe München 1963) 63-65, 89-91.

⁸ B. Nettl, *The Role of Music in Culture: Iran, A Recently Developed Nation*, in: C. Hamm u. a. (Hg.), *Contemporary Music and Music Cultures* (Englewood Cliffs, New Jersey, 1975) 98.

⁹ N. Temperley, *The Old Way of Singing: Its Origins and Development*, in: *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981) 511-544.

¹⁰ Vgl. das «Tantum ergo: In Memoriam — Edward Kennedy Ellington» von A. Broadbent, aufgenommen auf: Woo-

dy Herman and the Thundering Herd, in: Herd et Montreux, Fantasy Records F-9470, 1974. Selbst der Rock-Musiker Frank Zappa, dessen Name Respektlosigkeit und Bilderstürmerei besagt, sagte kürzlich in einem Interview: «Ich habe den Klang der Gregorianischen Gesänge immer gern gehabt... Er hat mich sogar dazu inspiriert, ihn inmitten von Solos auf der Gitarre anzustimmen...». In: P. Occhiogrosso, *Once a Catholic* (Boston 1987) 338.

¹¹ Eine Einführung in dieses und weitere Probleme ist T. Ellington, *Music and Religion*, in: *The Encyclopedia of Religion* (New York 1987) 10: 163-172.

¹² J. Spector, *Chanting*, in: *Encyclopedia of Religion*, aaO. 3: 204-213. Vgl. auch *Mediterranean Studies: Chant Traditions and Liturgy*, in: *International Musicological Society: Report*, 402-435.

Aus dem Englischen übersetzt von Dr. August Berz

PETER JEFFERY

Hat an der Universität von Delaware sowie an der Harvard University und an der Princeton University Musikgeschichte gelehrt. An der Hill Monastic Manuscript Library hat er an der Katalogisierung mittelalterlicher Handschriften mitgearbeitet. «Weltoblate» der Benediktinerabtei St. Jone's in Collegeville, USA. Er ist Herausgeber von *Liturgical Chant Newsletter*. Veröffentlichungen u. a. in: *Archiv für Liturgiewissenschaft*, *Ephemerides Liturgicae*, *Worship*, *Patristics*, *Judaica*, *Jewish Quarterly Review*, *Scriptorium*, *Speculum* und *Journal of Musicology*. 1985 erhielt er den Alfred Einstein Award der American Musicological Society; 1987 erhielt er als erster Musikwissenschaftler ein John-Dund-Catherine-T.-McArthur-Stipendium. Demnächst erscheinen von ihm folgende Bücher: (zus. mit Kay Shelema:) *Oral and Written Transmission in Ethiopian Christian Chant*; *The Chant Tradition of Early Christian Jerusalem, and Its Role in the Formation of the Eastern and Western Chant Repertoires*. Anschrift: Dr. Peter Jeffery, 197, Fairmont Ave., New Haven, CT 06513, USA.