

¹⁴ H. Oosterhuis, *Ganz nah ist dein Wort. Gebete* (Wien – Freiburg i. Br. – Basel 1967).

¹⁵ ebd. 189.

¹⁶ ebd. 23.

¹⁷ ebd. 57.

¹⁸ ebd. 113.

¹⁹ ebd. 143–147.

Übersetzt von Dr. August Berz

SALVATORE MARSILI

geboren am 10. August 1910 in Affile, Benediktiner, 1933 zum Priester geweiht. Er studierte am Sant'Anselmo und doktorierte 1938 in Theologie, ist Direktor des päpstlichen liturgischen Instituts, an dem er Theologie und Liturgie doziert. Er veröffentlichte: *La Messa* (Turin 1960), arbeitet vor allem mit an der *Rivista Liturgica* (Turin).

Gino Stefani Bedarf die Liturgie noch der Musik?

Bei der Verwirklichung ihrer kirchenmusikalischen Programme stößt die Liturgie auf zuweilen so gewaltige Schwierigkeiten, daß sie immer offensichtlicher von der Gefahr eines neuen rituellen Formalismus bedroht ist. Der Übereifer solcher, die nie genug in Liturgie machen können, und andererseits das mächtige Wuchern von kirchenmusikalischen und gesanglichen Darbietungen außerhalb der offiziell gezogenen Furchen machen es nötig, die Fragen endlich einmal von Grund auf zu erörtern.

Bis jetzt war es selbstverständlich, daß es im Gottesdienst Gesang und Musik braucht, und man fragte nur nach ihrer Qualität und, nach dem Konzil, nach ihren Funktionen. Heute aber stellt sich uns die Frage, ob Kirchenmusik und -gesang aus theologischen Gründen oder anthropologischen Grundprinzipien notwendig sind oder ob sie nur eine Äußerung christlicher Kultur, einen traditionellen Brauch, eine kirchliche Folklore darstellen, die in modernen Stilen erneuert wird. Damit gehen wir an die Lösung des praktischen Problems: In welchen Perspektiven, auf welche Weisen und unter welchen Bedingungen können wir heute Gesang und Musik in den liturgischen Feiern und Versammlungen der christlichen Gemeinden guten Gewissens bejahen und fördern?

1. Grundlagen und Sinndeutungen

Die Theologie scheint das Vorhandensein von Gesang und Musik in der Liturgie nur deuten, nicht aber begründen zu können. Einst wurde der Kirchengesang getn darauf zurückgeführt, daß Jesus beim Letzten Abendmahl das Hallel gesungen hat; heute aber läßt sich nicht mehr so argumen-

tieren. Was die Mahnung des Apostels Paulus betrifft, «Psalmen, Hymnen und geistliche Gesänge» zu singen (Eph 5,19; Kol 3,16), so handelt es sich dabei um Aufforderungen zum Gebet, zum Gotteslob und zur Paränese, die in bezug auf den Gesang nicht mehr besagen als eine Ansprache eines Papstes von heute anlässlich eines Kongresses für Kirchenmusik.

Die urchristliche Liturgie entsteht in einer Kultur des mündlichen Ausdrucks, die den mündlichen Vortrag rege pflegt und ihm große Bedeutung beimißt. Die Christengemeinde erfindet weder die Stille noch die Funktionen des mündlichen Ausdrucks, sondern übernimmt sie aus der lebendigen Kultur.¹ Singt man an einem Fest? Dann wird man auch in der Liturgie singen, die ein Fest ist. Erfolgen bei allgemeiner Begeisterung Beifallsrufe? Auch die christliche Liturgiefeier weist solche Momente auf und somit auch Akklamationen. Der christliche Gottesdienst übernimmt von den weltlichen Umzügen den Brauch, Prozessionslieder zu singen, von den Hirten, Landleuten und Seemännern den Brauch des Jubilus, von den heidnischen Religionen den Hymnus, von der klassischen Rhetorik die Verkündigungsgesten. Was die Psalmen, den typischen christlichen Gesang, betrifft, so ergibt sich ihre Bedeutung aus dem Text. Das Psalterium ist das Gebetbuch, und da sein literarisches Genus lyrisch ist, wird der Psalm oft zu einem gesungenen Gebet.

Der Gesang beruht somit in der urchristlichen Liturgie ganz auf anthropologischer und soziologischer Grundlage. Anders verhält es sich mit dem Wort, das in der Struktur der Offenbarung begründet ist. Zum Unterschied von sehr vielen kulturellen und religiösen Überlieferungen enthält die Bibel keine kosmogonischen Mythen, worin die Musik in Aktion tritt. Auch bei der Erschaffung der Welt dominiert das Wort. Der hebräische und sodann der christliche Kult muß sich deshalb der Verlockungen der Musik erwehren, um sich von den heidnischen Kulturen abzuheben, worin die Musik sich als absoluter Wert, als ein *opus operatum* an die Götter wendet, als ein Opfer und eine Lob-

preisung, welche die eigene Frömmigkeit des Betenden und Opfernden zu ersetzen vermag. Er muß deshalb Abstand nehmen von den magischen Kulturen, worin die Musik zum Zauberinstrument wird, um die über- oder unterweltlichen Mächte dem menschlichen Willen gefügig zu machen. Er muß Abstand nehmen vom Schamanentum, von den orgiastischen Techniken der Ekstase und, was uns mehr angeht, von den romantischen musikalischen Darbietungen und ästhetischen Übungen zur Identifizierung des Menschen mit dem Absoluten.

Die Kirchenväter standen eingebürgerten Bräuchen gegenüber, haben deren Grundlage anerkannt und ihnen eine korrekte Deutung gegeben. In den Kulturen des mündlichen Ausdrucks ist das Singen ein allgemein verbreiteter und somit unwillkürlicher und beliebter Brauch. Darum singt man auch in der Kirche. In den ersten Jahrhunderten war es nie notwendig, das Volk zum Singen aufzumuntern. Und da alles, was in der Liturgie vorkommt, eine mystagogische Bedeutung hat, entwickelt sich eine ganze Symbolik des Gesanges, die bei Augustin ihren klassischen Ausdruck findet: «voce cantamus, ut nos excitemus; corde cantamus, ut illi (=Deo) placeamus».² Diese Auffassung ist offensichtlich von der Anthropologie bestimmt: «ut per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis assurgat».³ Ja, der Mensch ist auch der Endpunkt des Gesanges.

Später, als sich der christliche Gesang im Gregorianischen Choral kristallisiert hat, wird die monastische Musikographie dieses Repertoire mit einer mythischen Aura umgeben. Man führt es auf Gott selbst zurück (der Jubal-Mythos, die Vision des Papstes Gregorius usw.) und sieht es als etwas Unveränderliches, Heiliges an. Der Choral wird als «incensum laudis» zu Gott emporsteigen und infolge dieser seiner innern Sakramentalität bei ihm Geltung haben.⁴ Damit stehen wir den Naturreligionen und den magischen Kulturen sehr nahe. Diese Auffassung wird denn auch, in entsprechendem Maß, auf andere Repertoires übertragen und weiterentwickelt. In Verbindung mit der romantischen Ästhetik bringt sie die Idee der Kirchenmusik als einer Vergegenwärtigung oder Herbeirufung des Göttlichen hervor. Noch heute spricht man in gewissen kirchlichen Kreisen von einer «Mystik der Orgel», und es gibt noch weitere solche Häresien in Samtschuhen. Paradoxe Weise wird die so vergöttlichte Musik andererseits als ein Kultgegenstand oder Kirchengerät angesehen. Die Rubriken nehmen sie zum Gradmesser für die

«Feierlichkeit» eines Ritus: je mehr Musik, desto höher der Feierlichkeitsgrad; je weniger Musik, desto weniger feierlich ist der Ritus. In einer ganz kurialen Tautologie sagte man, in der feierlichen Messe sei die Musik notwendig, aber im Grunde ist die Messe deswegen feierlich, weil sie unter Musikbegleitung vollzogen wird. Die Päpste promulgieren sogar über die Kirchenmusik Dokumente, die ebenso feierlich sind wie die Enzykliken über die Soziallehre der Kirche oder über den mystischen Leib. Man erarbeitet eine ganze Gesetzgebung, ein «ius musicae liturgicae».⁵ So aufgefaßt, verlieren der Gesang und die Musik ihren relativen und unbeständigen menschlichen Sinn eines Zeichens und werden zu Gegenständen, zu schimmernden Ornamenten eines äußern Kults oder zu Gütern («thesaurus»), die sorgsam zu bewahren und bei großen Anlässen vorzuzeigen sind. Diese objektivierende Auffassung ist auch noch im Aufbau und in verschiedenen Formulierungen von Verlautbarungen des Konzils und der Zeit nach dem Konzil vorhanden. Man muß sich von ihr ganz und endgültig lossagen. Der konkrete Mensch, die konkrete Gemeinde muß wiederum zum Ausgangspunkt und Endpunkt von Ausdrucksformen, wie der Gesang und die Musik es sind, werden.

2. Einer Liturgie als Fest entgegen

Würde Augustinus heute leben, so baute er auf dem Gesang nicht mehr eine ganze liturgische Mystagogie auf. Wir leben nicht mehr in einer Kultur des mündlichen Ausdrucks, und singen ist in der Regel nicht mehr ein allgemein beliebtes, spontanes Tun. Die heutige Liturgie hat jedoch im wesentlichen die ursprünglichen oralen Züge behalten; sie verlangt besondere stimmliche Gesten für die Proklamation und Akklamation, für das Gebet und den Hymnus – Gesten, die unsere Bildungswelt schwerlich zu bieten vermag.⁶ Darum ist es so schwierig, diese Liturgie in zufriedenstellender Weise zu vollziehen und wird die Funktion der Kirchenmusik heute anders gesehen als früher.

Allgemein ist man der Ansicht, Gesang und Musik seien im Grunde für Fest und Feier da – zwei Begriffe, die man für gewöhnlich als gleichbedeutend auffaßt. In Wirklichkeit läßt sich sehr darüber streiten, ob es sich wirklich um synonyme Begriffe und somit um die gleiche Funktion handelt. Zum Fest gehören Freiheit, Freude, Spontanität, Begeisterung, Euphorie, Gemeinschafts-

gefühl, Schöpfertum. Die Feier hingegen erfordert Ernst, ein festes Zeremoniell, einen archaischen Anhauch, einen formellen, dem betreffenden Anlaß entsprechenden Charakter. Bei einem Fest gibt man sich so, wie man ist; bei einer Feier ist man eher gehemmt. Der Feierlichkeit des Ritus entspricht der Kunstgesang; zum spontanen Singen hingegen kommt es nur in einer Feststimmung. Im Kunstgesang erhält der Gestus eine feste Form, wie in der Feier ein Fest feste Formen erhält; und in der heutigen Massenzivilisation ist die «Kunst» oft ein Bemühen um Kultur.

Bezeichnend für unsere heutige Liturgie ist der Konflikt zwischen den Aufforderungen, sich auszudrücken, und den Umständen, die diesen Ausdruck hemmen. Man will Gesang, setzt aber der «Singwilligkeit» alle Hindernisse entgegen. Der heutige Mensch kennt das Fest, anerkennt aber die Liturgie nicht als Fest. Die Liturgie hat Feiercharakter. Gibt man sie als ein Fest aus, wird sie zu einem Theater. Wie kann man Gläubigen, die im Grund nur anwesend sind, um einer juristisch-moralischen Pflicht, dem Sonntagsgebot, nachzukommen, den Ausspruch Augustins vor Augen halten: «cantare amantis est»? Und was kann ein «Kommunionlied» bedeuten für solche, die an der Eucharistie nicht teilnehmen und mit ihren Nachbarn nichts zu tun haben wollen? Leicht ließe sich auch der hemmende Charakter des Stils der Texte, Kleider, Riten eines schönen Teils der jetzigen Liturgie aufzeigen, die an archaisierende Repertoires gebunden ist. Und wenn das, was die Liturgie in Sachen Gesang verlangt, wirklich zufriedenstellend erfüllt wird, dann fällt die Liturgie auseinander. Wer z. B. in eine «Jugendmesse» geht, erhält in der Regel den Eindruck: die Jungen machen ihre Sache ganz gut; auch die Musik ist nicht schlecht; mit allem übrigen stimmt es nicht. Nimmt man den Menschen und seinen Ausdruck ernst, hat man einen neuen Wein, der nicht mehr in die alten Schläuche geht.

Und doch müßte die Liturgie eigentlich die Richtung einschlagen, die sich mit der Tendenz der heutigen Zivilisation trifft, das Fest wieder zurückzugewinnen – mit der Tendenz, sich von der knechtlichen Arbeit zu befreien zugunsten einer freien Betätigung, worin der Mensch an sich selbst baut. Man möchte wieder das Numinöse, Urwüchsige, den personalen Gestus zurückerobern, der uns vom Mechanischen, von der Reproduktion, vom stets gleichen befreit. Der Materialismus wird aufgegeben zugunsten einer offenen, vielgestaltigen Sicht der Dinge, zugunsten des

personalen Ausdrucks und der totalen und universalen Kommunikation über die Verschiedenheit der Sprachen und Normbücher hinweg; zugunsten der Vereinigung und der Gemeinschaft. Die Liturgiefeier von morgen müßte sich ohne Ironie und Widersprüche in das Programm unseres Wochenendes einfügen lassen. Ist die expressive Betätigung von heute nicht ein Anreiz zu all diesem? Indem wir zu einer vernünftigen Gesangspraxis und zu einer vielgestaltigen Verwendung der Musik anspornen, kehren wir das Nötige zu einer Gebetsversammlung vor, worin der Ritus eher zu einer *re-creatio* wird. Dazu aber braucht es das Prinzip: Weniger Feierlichkeit, mehr Fest. Nur in einer festlichen Atmosphäre behalten der Gesang und die Musik ihre konstanten anthropologischen Werte und schaffen sie günstige Voraussetzungen zum Zustandekommen der Liturgiegemeinde: die geistliche Bereitschaft, die aus der Begeisterung erwächst; die Freude mit ihren verschiedenen österlichen Motiven; die Erneuerung des innern Menschen in dieser Atmosphäre der Re-creation; die eschatologische Ausrichtung dieser menschlich idealen Situation; die Gemeinschaft, auf die diese expressive Mitteilbarkeit disponiert usw.

Doch all dies läßt sich nicht von Rubriken und Gesetzen vorausbestimmen. Die Singwilligkeit läßt sich nicht von außen aufdrängen. Die Wahrheit des Zeichens verlangt, daß das, was bezeichnet, und das, was bezeichnet wird, wirklich vorhanden sind, sowie daß die Interpreten richtig verstanden werden und sich richtig einsetzen. Nun aber sind infolge der Differenziertheit unserer Gesellschaft die Bedingungen in bezug auf die Glaubensniveaus und -typen, die Verständnisweisen, die Stile und Repertoires, die örtlichen und personalen Umstände so verschieden, daß die Erwartungen, die sich auf allgemein anthropologische oder religiöse Voraussetzungen gründen, zunichte gemacht werden. Einige Beispiele mögen uns bewußt werden lassen, welche weitreichende und tiefgreifende Vielfalt auf dem Gebiet des Gesangs und der Musik in den heutigen Liturgiegemeinden vorliegt.

3. Klangereignisse und -aussagen

Bevor wir von rituellen Zeichen und liturgischer Kunst sprechen, muß – um in einem konkreten und realistischen Rahmen zu bleiben – von Klangereignissen und -aussagen die Rede sein. In der liturgischen Versammlung sind die Klangereignisse nicht immer absichtlich oder bewußt expressiv,

und doch haben sie immer Zeichencharakter und wirken sich auf das Verhalten der Gläubigen aus. Wie uns die mit den Massenmedien gemachten Erfahrungen zeigen, lassen sich Aussagen um so wirkungsvoller insinuieren, je weniger bewußt dies geschieht. Darum verdienen auch die ungewollten Aspekte des Klangereignisses Beachtung. Banale materielle Faktoren bringen oft ein ganzes mystagogisches Gebäude zum Einsturz. Ein allzu starkes Mikrofon z. B. steigert das Klangbild ins Riesenhafte und zerstört dabei unsere Bemühungen um einen Ausgleich zwischen parallelen und lateralen Relationen. Gewisse Echoeffekte in den Wölbungen einer Kirche können diesen Nimbus des Arkanen schaffen, den unsere Worte gerade entmythologisieren möchten. Die Rezitationsrythmen, die Gesangstypen sind bald von Inhalten, bald von bloßen Mythen erfüllt.

4. *Das Wort*

Die Sorgen um den Gesang und die Musik haben mit dem Schwinden des Interesses für das Wort begonnen. Caesarius von Arles beklagt sich darüber, daß das Volk sich weniger am Gesang beteilige, doch war es eben so, daß seine Gläubigen das Latein nicht mehr gut verstanden und es ihnen schwerfiel, durch eine Akklamation auf ein Wort, das man nicht richtig verstanden hatte, in einer Sprache zu antworten, welche die Begeisterung dämpfte. Später macht die musikalische Einkleidung das Reden in einer unbekanntenen Sprache plausibel und annehmbar und verleiht unverständlichen Riten eine ehrfurchtheischende Sakralität.

Ein stärkerer Einsatz für das Wort würde die heutige Problematik in bezug auf die Musik entschärfen. Übrigens wird dieser Einsatz von seiten der Zuhörer nur begrüßt, und das Wort wird viel ernster genommen als die Musik; es wird normalerweise, auch in den Massenmedien, weder indirekt noch zerstreut angehört. Für die heutigen, wenigen eucharistischen gottesdienstlichen Versammlungen ist die Liturgie im wesentlichen eine Liturgie des Wortes und Gebetes.

5. *Wer singt heute in Gruppen?*

Der Gesang schafft Gemeinschaft.⁷ Doch wer singt heute mit andern zusammen? Die Verbreitung der Tonreproduktionsmittel hat dem gemeinschaftlichen Singen einen tödlichen Schlag versetzt. Heute wird der Gruppengesang unter Erwachsenen nur von einigen Minderheiten gepflegt.

Ein erster Sektor ist die Generation der Alten, die in ihrer Jugend den Volksgesang pflegten; einige von ihnen, insbesondere Frauen, «fahren fort», in der Kirche zu singen. Auch die mittlere Generation hat zum Teil auf die Aufforderung der neuen Liturgie, gemeinsam zu singen, angesprochen. Es handelt sich um den Sektor, der von der Cäcilianischen Bewegung, vom Pfadfindertum, von der Katholischen Aktion und analogen Bewegungen urbar gemacht wurde; sie haben den Brauch des gemeinsamen Singens gepflegt und ihn nach neuen Richtungen hin orientiert. Doch handelt es sich dabei um ein begrenztes Phänomen, das jetzt vorbei ist. Die Sektoren der Gottesdienstgemeinde, die im übrigen in bezug auf den Stil günstige Voraussetzungen zum Gesang mitbringen, können für den Gesang einer heterogenen Menge nicht ohne weiteres zur Grundlage und als Vorbild dienen. Sie wären ein veraltetes Modell. Der folkloristische Zyklus ist abgeschlossen und läßt sich nicht mehr von vorne beginnen, auch nicht in seinen heutigen Akkulturationsphasen. Mit dem Gemeinschaftsgesang darf nicht einfach «fortgefahren» werden; er muß neu erstehen.

In den Ländern, wo ein Pakt zwischen Schule und Kirche besteht, darf dieser nicht überbewertet werden. Er ist nicht frei von Gefahren. Er fördert die Ansicht, der Chorgesang sei Modell und Instrument der gegebenen Ordnung, des autoritären Establishments. Zudem erhält so die Liturgie einen Charakter infantiler Regression. Eine weitere Reihe von Umständen, die sich für den Kirchengesang von der Schule her ergeben, ist durch die Buchkultur bedingt. Der musikalisch geschulte Gläubige wird sich in seiner kulturellen Würde beleidigt fühlen, wenn er aufgefordert wird, einen kurzen Kehrreim zu wiederholen. Es paßt ihm nicht, daß er aufgefordert wird, zu «akklamieren», d. h. ein Wort, einen Satz zu «schreien»; er tut das im Stadion, aber die Schule und die Bücher und der musikalische Knigge haben es ihm ausdrücklich untersagt, zu schreien. Auch bringt er es nicht über sich, die Liturgiefeier als eine Gemeinschaftshandlung anzunehmen, die etwas Unberechenbares an sich hat, als ein auf der Stelle vorgenommenes Experiment, ein Experiment, das heute und morgen nicht zu sein brauchte; für ihn besteht der Kirchengesang, wie die Liturgie ganz allgemein, in der Ausführung eines schriftlich niedergelegten Repertoires, das schon als «Kultur» anerkannt, schon als «Ritus» sanktioniert ist. In einer Liturgie als Fest wird er mit Bedauern die Liturgie als Feier vermissen.

Und schließlich die jungen Leute. Ohne ihre Initiative läßt sich eine Liturgie als Fest nicht verwirklichen. Die Revolution, die sie auf dem Gebiet der leichten Musik herbeigeführt haben, kann uns darüber aufklären, worum es ihnen geht. Ihr Gesang trägt einen jugendlichen Stil, in Übereinstimmung mit der heutigen Kultur, die ganz auf die Jugend eingestellt ist. Die Liturgie sollte diesem Lebensgefühl entsprechen; ist sie aber nicht ganz auf die ältere Generation zugeschnitten? Das Singen der Jugend ist ein Beispiel elementarer Gruppenbetätigung: jeder kann das gleiche tun wie die andern, aber es beginnen sich auch verschiedene Rollen herauszubilden. Dieses Modell ist wirklich «aktiv» und spornet zum Mittun an; eine solche Gruppe ist mitreißend, so wie die Liturgie sie nötig hat, um die Masse in Bewegung zu bringen. Handelt es sich um ein bloßes Spiel? Sicherlich um kein frivoles. Es ist ein wahres Fest, wo niemand sich langweilt, wo man nicht Riten wiederholen muß, sondern wo man sich ausdrücken, sich selbst verwirklichen kann. Es ist etwas Ernstes, Engagierendes – und die «Jugendmessen» bestätigen dies. Die Ausdrucksmittel sind für unsere Zeit typisch: ein vormusikalischer Gesang, eine elementare, antiartistische Stimmführung, Ausdruck einer Kultur, welcher der «belcanto» und «schöne Reden» nicht liegen; dafür greift man nach den elektrischen technischen Hilfsmitteln: die Verstärker erweitern unsern Gestus nach Belieben; sie entheben uns der physischen Anstrengung und schaffen einen elektrisierenden, stimulierenden, reinigenden Tonraum. Und ist nicht auch die Gitarre eine geschmeidige Erweiterung des menschlichen Gestus, die mit dem Menschen und dem Tun eins ist – viel mehr als eine kalte und ferne, an der Wand hängende Orgel? Durch ihre Musik werden die Jugendlichen über die Grenzen der Rasse, Sprache, Klasse und Kultur hinaus miteinander solidarisch. Bietet dies nicht ein Modell für die Brüderlichkeit der «una voce» der Liturgie? Und schließlich geht es den Jugendlichen nicht so sehr um Melodien, Kunst, Musiknoten, sondern um den *sound*, um die allgemeine Stimmung, die Atmosphäre. Und der *sound* ist das ganze Lebensgefühl der Jugendlichen, die im gleichen Stil spielen und singen wie sie sprechen und denken und handeln. Auch in der Liturgiefeyer sollte es nicht um die Musik gehen, sondern um das gemeinsame Tun vermittelt der Musik.

Gibt es einen Gesang, der alle diese verschiedenen Stimmen der aus ungleichartigen Elementen zusammengesetzten Kultversammlung zu einer

Einheit zusammenzufassen vermag, oder müssen wir jede dieser Stimmen abwechslungsweise in ihrer Sprache zu Wort kommen lassen?⁸ Und hat es noch einen Sinn, an einem «Volksgesang» festzuhalten, der in Wirklichkeit von einer kleinen Minderheit ausgeführt wird, oder sollten wir nicht das gemeinsame Singen den Gruppengottesdiensten überlassen, wo es leichter ist, sich auf die gleiche Weise auszudrücken?

6. Vielfache Hörweisen

Wenn schon das Wort verschieden vernommen wird, so befindet man sich mit der Musik in einem ganzen Wald von verschiedenen Wahrnehmungsweisen, und die Vielfalt kommt erst recht zum Zuge. Hier ist es schon gar nicht angezeigt, Normen festzulegen; niemand vermag zu sagen, welche Art des Hörens die andern erbaut.

Die Jugendlichen bevorzugen schrille Töne, mächtige Tonvolumen, rasche Bewegungen. Schrille Töne werden als räumlich höher, klarer, leuchtend empfunden; mächtige Tonvolumen erwecken den Eindruck von Festigkeit, Entschiedenheit, Bestimmtheit, Gewichtigkeit. Grund genug, die Musik der jungen Generation nicht gleich als «profan» zu taxieren. Das «*adagio religioso*» hingegen und ganz allgemein die Musik des Typus ruhig – gewichtig – moll – Orgel erwecken eine ganze Skala zwiespältiger Eindrücke: Ruhe – Sammlung – schwaches Licht (Morgendämmerung – Abendröte) – milde Gefühle – Melancholie – Sehnsucht – Traurigkeit – Erwartung – Mysterium...⁹ Ein Mysterium, das nicht gerade das Ostermysterium ist. Eine entschieden senile Spiritualität.

Die Musiker empfinden ganz anders als Nichtmusiker. Nun legt man aber in kirchenmusikalischen Fragen immer noch großen Wert auf die Meinung der Musiker und kümmert sich dabei nicht um das (oft viel nützlichere) Urteil der Soziologen, Psychologen, Seelsorger und Gläubigen.

Die Vielfalt der Hörweisen geht hauptsächlich auf die Massenmedien zurück. Das Radio, die Schallplatte, der Film und die Television sind ein immenses Kaleidoskop, worin alle Repertoires, für die das große Publikum ein Ohr hat, den Umständen, Vorstellungen und somit praktisch unendlich vielen Erwartungen und Hörweisen entsprechend rotieren. Daraus ergeben sich verschiedene Folgerungen.

Wenige Geistliche, die mit den Massenmedien weniger vertraut sind, sehen ohne weiteres all das

als Tanzmusik an, was einfach Unterhaltungsmusik ist und sich in Dutzenden von Programmen und verschiedenen Situationen findet, von der Filmmusik bis zur Musik bei der Arbeit.

Untermalende Musik als Sonorisation des Raums: unaufmerksames Zuhören; Musik als Vertonung von Bildern: indirektes Zuhören, in vielfältigen Aussagen. Dies sind die bei weitem verbreitetsten, für die Massenmedien typischen Hörweisen. Es besteht kein Anlaß, Alarm zu schlagen, weil angeblich die Gefahr der Verfremdung besteht. Die christliche Liturgiegemeinde kann sich ihrer mit Nutzen bedienen: um die Konzentration zu fördern, das Wort und das Schweigen hervorzuheben, eine der Situation entsprechende Atmosphäre zu schaffen, gemeinsame Bewegungen zu rhythmisieren. Diese Musik wird nicht von der Gemeinde oder einem ihrer Glieder ausgeführt; sie gehört jedoch zum Ambiente, zur Architektur. Warum sollte man da nicht auch, als Hintergrund und zur Begleitung, auch reproduzierte Musik (Schallplatten und Tonbänder), ja selbst elektronische Musik verwenden? Es wird Sache der einzelnen Gemeinden, der einzelnen Gruppen, des konkreten Meßvollzugs sein, statt musikalische Aufführungen zu bieten einen für die Zelebration günstigen musikalischen Tonraum zu schaffen.

7. Musik als Kultur

Konzertmusik: unmittelbares Hören. In der Zivilisation der Massenmedien ist die Musik auch ein künstlerisches Faktum und ganz allgemein ein gemeinsames Kulturgut; man bringt für sie auch, wenn auch eine noch so geringe, Zeit auf, um sie unmittelbar anzuhören. Darum gibt es auch in der Kirche Leute, welche die musikalischen Kunstwerke, an die mehrere Jahrhunderte «religiöser Musik» die abendländischen Menschen gewöhnt haben, zu hören bekommen wollen.

Das in der Regel individualistische¹⁰ Anhören eines musikalischen Kunstwerks begünstigt unter gewissen Bedingungen das Bewußtsein, einem bestimmten religiösen Gesellschaftskreis anzugehören. Nehmen wir das Beispiel von Bach. Kaum ist auf der Orgel ein Ton angeschlagen worden, weiß der gebildete Gläubige schon: Es ist eine Fuge von Bach; es ist Bach; es ist unsere große Musik; die zeitlose Kunst, die wahre, universale Kunst. Wir alle verstehen sie ohne große Anstrengung, obwohl sie zugleich sehr instruktiv ist. Bach und alle andern großen Genien, die tiefgläubig waren, haben das religiöse Ideal mit der Kunst verbunden

und umgekehrt. Die Kunst steht im Dienst der Kirche; die Kirche ist die Mäzenin der Kunst. Es ist gut, die Kunst zu pflegen; es ist gut, die Kirche zu besuchen. Jede gebildete Person, jeder Mensch von Kultur tut dies... In diesem «haltgebenden» und bürgerlichen Zuhören finden sich: die Liturgie als Stätte der Kultur; der katholische Triumphalismus; die konventionelle Kategorie des Religiösen als Genus und Stil; gesellschaftlich-kulturelle Präferenzen für die Liturgie usw. Einer kulturellen Elite kann Palestrina oder der Gregorianische Choral dieses Erlebnis verschaffen; eine andere Elite fühlt sich «getragen» und «gehalten» von avantgardistischer Musik. Was die leichte Musik als Äußerung einer Massenkultur betrifft, so bringt sie die traditionelle gesellschaftliche Bilanz wieder ins Gleichgewicht, indem sie den demokratischen Aspekt der «Kirche der Armen» hervorhebt.

8. Religiöse Folklore

Für die «Masse» von mäßiger bis geringer Kultur sind Palestrina und der Gregorianische Choral nicht wie Bach ein Kulturgut, das als gemeinsam empfunden wird, sondern eher eine religiöse Folklore, die man nur in der Kirche erleben kann. In der Tat findet diese Musik nicht ohne weiteres in das kaleidoskopische Spiel der Massenmedien Eingang, und tritt sie einmal darin auf, so bleibt sie eindeutig auf die «Kirche», deren äußerem Aspekte nach bezogen, der am meisten in die Augen fällt. Zu dieser «Kirchenmusik» gehören die Nachahmungen Palestrinas und des Chorals, die liturgischen Rezitative, das Orgelspiel.

Es ist kein Zufall, daß in den Kirchen fast ausschließlich die Orgel verwendet wird, wenn man nach einer «objektiv sakralen» Musik sucht. Mit ihren maschinellen Zügen (unexpressiv, unpersönlich) vermag sie treffend als Symbol zu dienen für eine unveränderliche, unergründliche Welt: die Welt des «Göttlichen». Nachdem sie einmal aufgestellt ist, werden Orgel und Liturgie stets im gleichen Sinn gegenseitig aufeinander bezogen bleiben, da das Musikinstrument zur Architektur der Kirche gehört und seine Technik keine großen Überraschungen mit sich bringt.

Was das Rezitativ betrifft, so wurde es nach dem Verschwinden der Bänkelsänger in der Kirche noch über ein halbes Jahrhundert hindurch beibehalten, auch nachdem das Rezitativ des Melodramas schon seit langer Zeit zu einer rein musikalischen Aussage geworden war.¹¹ Dazu kam, daß es mit dem Latein verbunden war, mit einer toten

Sprache, deren liturgische Funktion nicht mehr die Mitteilung von Gedanken war. Es liegt somit auf der Hand, wie der durchschnittliche Gläubige von heute das Rezitativ aufnimmt: er empfindet es bloß als «sakral» in einem archaischen, konventionellen Sinn. Dies gilt selbstverständlich auch für alle heutigen Rezitative, die irgendwie an die traditionellen Rezitative anklingen. Diese verfremdende Tendenz der Rezitative macht sich ganz und gar geltend im «tonus rectus», der das Wort mumifiziert, die interpersonale Kommunikation erkalten läßt, den liturgischen Gestus des Menschlichen entkleidet und zum Petrefakt macht. Nur ein Gott der Toten könnte an einer so eisigen Huldigung Gefallen finden, und die Gläubigen, die sich nicht dagegen auflehnen, daß der Ausdruck der Gemeinschaft so eingesengt wird, glauben wahrscheinlich nicht an den Gott der Riten, sondern an die Riten selbst.

Gewiß ist es bequem, an diesem Musiktypus und der diesbezüglichen Erwartung festzuhalten, worin die Gegenwart des «Sakralen» mit absoluter Sicherheit signalisiert wird, wie dies auch durch die klerikale Gewandung und das Kreuz auf dem Friedhof geschieht. Man muß jedoch auch auf seine ungunstigen Wirkungen aufmerksam machen. Diese nun erkaltete Kirchenfolklore ohne Kraft und Saft ist, wie eine Verkehrstafel, ein bloßer Hin-

weis. Diese Musik, die nicht mehr in der lebendigen Kultur wurzelt, die vom Alltag gänzlich getrennt ist, verliert, wie jede derartige Musik, zum großen Teil ihre Aussagekraft und vermag nicht mehr zum Ausdruck der Situation der Liturgiegemeinde, zum Zeichen der lebendigen Strukturen der Kirche zu werden.

Schlußfolgerungen

Es wäre ratsam, fortan davon abzusehen, für etwas so von Grund auf Relatives, wie der Gesang und die Musik es sind, offizielle «Vorschriften» zu erlassen. Mehr als anderswo muß man sich hier auf den Geist, die Charismen, die Ortskirche verlassen. Insbesondere aber ist auf den Menschen zu vertrauen. Das Ideal einer Messe, worin alle Riten, die nach Gesang verlangen, auch tatsächlich gesungen werden, ist ein vernünftiges, aber voreingenommenes Wunschdenken, das dem Formalismus huldigt. Niemand kann behaupten, eine Messe ohne Gesang sei weniger vollkommen als eine Messe mit Gesang. Man sollte die «Singwilligkeit», die Ausdrucksbereitschaft fördern als günstige Voraussetzung zu der Liturgiefeier, zu einer Liturgie als Fest. Aber jede Liturgiegemeinde muß von sich aus ihre Wege zum Fest finden, um Gott «im Geist und in der Wahrheit anzubeten», um «psallere sapienter».¹²

¹ Dieser Sachverhalt, der schon von den vergleichenden Forschungen Dölgers, Petersons, Klausers und anderer erhoben wurde, zeigt sich immer deutlicher. Vgl. z. B. «Iubilus: origini e natura» und «La recitazione delle letture nella liturgia romana antica» in meinem Werk: *L'acclamation de tout un peuple* (Paris 1967) = *L'espressione vocale e musicale nella liturgia* (Torino 1967); Exkurs: «Iubilare und iubilatio bei Ambrosius» in: H. Leeb, *Die Psalmodie bei Ambrosius* (Wien 1967). Einen Überblick gibt meine Schrift: *L'espressione vocale nella liturgia primitiva* (Roma 1968 – Pont. Inst. Liturg. S. Anselmo; ad usum manuscr.).

² Enarr. in ps. 147, 5. – Über die Symbolik des Gesangs bei den Kirchenvätern im allgemeinen vgl. F. X. Basurco, *El canto cristiano en la tradición primitiva* (Madrid 1966).

³ S. Augustinus, *Confess.* X, 33. – Vgl. meine Untersuchung *L'etica musicale di S. Agostino: lucunda Laudatio* (Venezia 1968) 1–65.

⁴ Vgl. *Instituta Patrum de modo psallendi sive cantandi*: M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (St. Blasien 1784) I 8 A; Aurelianus Reom., *ibd.* I 59 B–60 A, 275 A; Guido d'Arezzo *ebd.* II, 50; Aribio *ebd.* II 210 B; G. Cottonius *ebd.* II, 252 B; Tonale Bernardi *ebd.* II, 277 B; Elias Salomon *ebd.* III, 63 B usw.

⁵ Vgl. F. Romita, *Ius musicae liturgicae* (Roma 1947).

⁶ Vgl. indes unsere Vorschläge in: *L'acclamation de tout un peuple*, aaO.

⁷ Vgl. H. Hucke, *Musikalische Voraussetzungen liturgischer Reform: Concilium 2* (2/1966) 101–114.

⁸ Die beiden Wege – eine Basissprache und die Verwendung verschiedener Sprechweisen, je nach den kulturellen Sektoren – werden geprüft in meinem Buch: *L'acclamation... , chap. Langages et répertoires*. In bezug auf den ersten Weg gibt treffliche Hinweise B. Buij-

bers, *L'art du peuple célébrant*, im *Sammelband: La tâche musicale des acteurs de la célébration* (Paris 1968) = *Akte des Kongresses der Universa Laus, Pamplona 1967*.

⁹ Vgl. R. Francès, *La perception de la musique* (Paris 1958) 294.

¹⁰ Vgl. A. Silbermann, *La musique, la radio et l'auditeur* (Paris 1954) 152.

¹¹ Vgl. D. Carpitella, *Retrospective del cantastorie: Un secolo di canzoni* (Milano); A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique* (Paris 1958) 183–187.

¹² Da meine Beanspruchung durch die Praxis mich daran hinderte, die hier behandelten Fragen gründlich genug zu behandeln, verweise ich auf den ausgezeichneten Aufsatz von J. Gelineau, *Psallite sapienter*, im schon zitierten *Sammelband: La tâche musicale des acteurs de la célébration* aaO.

Übersetzt von Dr. August Berz

GINO STEFANI

geboren am 2. Oktober 1929 in Samarate, Katholik. Er studierte an der Theologischen Fakultät der Universität von Comillas und am Institut für Kirchenmusik und am Musikonservatorium in Mailand, ist Doktor der Philosophie und ist diplomierter Komponist. Er widmet sich der Musikwissenschaft, der Hymnographie und der Komposition. Er veröffentlichte: «L'espressione vocale e musicale nella liturgia» (Turin 1967) und zahlreiche Artikel über Kirchenmusik und ihre Funktion in Liturgie und Pastoral. Er arbeitet namentlich mit an: «Il Canto dell'Assemblea», «Musique qui chante» und «Musik und Altar».