

Liturgie und Musik

Arbeitskreis 22

Hubert Wißkirchen

Trotz der notwendigerweise zur rituellen Praxis gehörenden Beharrungstendenz ist diese nicht unabhängig von zeitbedingten Entwicklungen, vom sich entfaltenden theologischen Verständnis und den damit sich wandelnden Formen der Frömmigkeit.

Das Besondere der frühen Entwicklung der christlichen Kirchenmusik ist - als Erbschaft der Synagoge - die zunehmend scharfe Abgrenzung gegen "weltliche" Musik und alle körper-ekstatischen (mit Tanz verbundenen) Techniken, wie sie in fast allen alten Kulturen sonst üblich waren und wie sie auch in bestimmten Gemeinden der ersten christlichen Jahrhunderte noch anzutreffen sind (vgl. prophetisches Sprechen und Glossolalie bei Paulus). Das Urbild dieser Konfrontation ist die Geschichte vom Tanz um das goldene Kalb, in der das Aufeinanderprallen der neuen jüdischen Gottesvorstellung mit den "heidnischen" Religionspraktiken dargestellt wird. Wie die Psalmen das vom Tanz herkommende Vers- und Reimprinzip bewusst vermeiden, so vermeidet die gregorianische Musik einen festen Rhythmus und die Bindung an einen Takt. Damit werden die biogenen, körperlich-sinnlichen Elemente der Musik umgangen, um so einen direkteren Zugang zu geistigen, transzendenten Erfahrungen zu erreichen. (Eine gewisse Parallele zum Bilderverbot ist hier zu erkennen.) Die starke monastische Ausrichtung des Christentum verstärkt diese Abgrenzung. Die rituellen Gesangsformen haben floskelhaft-unpersönlichen Charakter und versinnbildlichen durch ihre Entfernung vom alltäglichen oder rhetorisch geformten Sprechduktus die Abgehobenheit der Liturgie. Diese wird in ihrer Sakramentalität vor allem verstanden als Gottes Handeln am Menschen.

Der alte Streit lebte wieder auf in den 60er Jahren, als eine durch Jazz- und Beatmusik sozialisierte Jugend ihre "rhythmische" Musik in die Kirche brachte. 1969 erklärt die Kommission für Kirchenmusik der Erzdiözese Paderborn, dass die "einseitige körperlich bezogene Ekstase" (dieser Musik) "einer allgemein gültigen christlichen Spiritualität keine Ausdrucksmöglichkeit bietet". Inzwischen haben sich die Gemüter etwas beruhigt, die "rhythmischen" Lieder stehen in den weißen Heften friedlich neben traditionellen Chorälen. Da kommt eine neue Schockwelle mit den jüngst durch die Presse gegangenen Berichten über Techno-Gottesdienste in Frankfurt und Hürth.

Das Problem wurde im Arbeitskreis aufgearbeitet an der Gottesdienstszene ("Hail Holy Queen") aus dem Film "Sister Act" (1991) und dem Gospel "I am A Royal Child" (Reverend Kelsey, 1951). Im Vergleich mit gregorianischer Musik ergab sich zunächst eine deutliche Dichotomie der Gebetshaltungen und religiösen Vorstellungen (evocatio, Gottesbeschwörung, Bewegungsrausch versus adoratio, mystische Versenkung, Gotteserfahrung aus dem Schweigen). Eine solche Grundorientierung ist hilfreich, wird aber der Komplexität der religiösen Praxis nicht ganz gerecht.

Beschäftigt man sich mit dem Original des "Hail Holy Queen", dem Gemeindecoral ("Gegrüßet seist du, Königin"), so wird deutlich, dass auch in der abendländischen Tradition die pastorale Dimension Vermischungen des Weltlichen und Geistlichen erzwingt. Wie in der italienischen - letztlich auf Franz von Assisi zurückgehenden Laudabewegung, die Musik als "Seelenfischerin" (Filippo Neri) benutzt wird, so hat Luther bei der Einführung des Gemeindecorals bewusst auf volkstümliche Lieder zurückgegriffen. Er ließ sie mit geistlichen Texten unterlegen (Kontrafaktur), um so die geistlichen Inhalte zu internalisieren und dem "Volk" Mitwirkungsmöglichkeiten zu eröffnen. (Als Beispiel diente im Arbeitskreis das "O Haupt voll Blut und Wunden" und dessen Ursprungslied "Mein Gemüth ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart"). Auch dem "Gegrüßet seist du, Königin" (1712) merkt man seine Herkunft noch an: Der 1. Teil ist ein typischer alter "Schreittanz" im 4/4-Takt, passgenau bei der Stelle "Freut euch, ihr Cherubim" folgt der 3/4-Takt (Drehtanz, Freudentanz).

Auch bei dem Zusammentreffen des christlich-abendländischen und des afrikanischen bzw. afroamerikanischen Grundmodells ritueller Musik ergab sich die Notwendigkeit der Akkulturation, die zu neuen Mischformen führte, bei denen auch urchristliche Formen charismatisch-spontanen und ekstatischen Betens wiederauferstanden. Sie ist vor allem in der Gospelmusik, die Vorbild der neuen rhythmischen Lieder ist, und der in unserem Jahrhundert weltweit sich ausbreitenden Pfingstbewegung zu studieren. Im Arbeitskreis wurde dieses Phänomen an dem Kyrie der afrikanischen "Missa Luba" - in der Konfrontation mit einem Ausschnitt aus dem jamaikanischen Kuminakult, der unter christlichem Überbau afrikanische Tradition fast unverändert fortführt, einerseits und dem gregorianischen Kyrie I andererseits - aufgearbeitet.

Die Reflexion über das "O Haupt voll Blut und Wunden", das vielleicht gerade deshalb so "ergreifend" wirkt, weil seine Melodie ursprünglich eine "tief empfundene" Liebesklage war, führt zu einem weiteren Problem im Streit um Geistlich und Weltlich. Mit der Entwicklung der Musik zu einer zunehmend rhetorisch verstandenen, den Zuhörer affektiv und assoziativ "überwältigenden" Klangrede, die in der Entwicklung der Oper (um 1600) ihren ersten Höhepunkt fand, begann der zähe Kampf kirchlicher Dekrete gegen das "Theater in der Kirche", gegen die Verwendung weltlicher Instrumente u.a. (vgl. das "kirchenmusikalische Programm" in Raffaels "Die Heilige Cäcilia" 1519).

Dieses Problem verdeutlichte sich der Arbeitskreis an dem Vergleich des gregorianischen Osterintrotus "Resurrexi" und des "Et resurrexit" aus Haydns Schöpfungsmesse (1801):

Haydn hat ebenso wenig Berührungängste wie die bildenden Künstler seiner Zeit, die die hellen, farbenfrohen und bilderreichen Rokokokirchen schufen. Er spricht den Hörer ganzheitlich, mehrdimensional an: sinnlich-körperlich mit den tänzerischen Rhythmen, assoziativ mit den "auffahrenden" Tonleiterpassagen und den

"triumphierend" schmetternden Trompeten, emotional mit dem beschwingten, freudigen Tempo. Gott wird hier vom Menschen aus gesehen und gedeutet, Geistliches wird "verkörpert". Die Musik macht den Zuhörer zum Teilnehmer an einem triumphalen Ereignis. Demgegenüber sind in der Gregorianik alle "menschlichen" Bezüge emotional-assoziativer oder bewegungsstimulierender Art ausgeblendet. Man spürt keine extrovertierte Freude, keinen Triumph, sondern nur Versenkung in den mystischen Gehalt des Textes. Keine instrumentale oder vokale Begleitung gefährdet die schwebende Leichtigkeit der horizontalen Linie, die in ihrer reichen Ornamentik an orientalische Vorbilder erinnert.

Dass es schon im frühen Christentum diese unterschiedlichen Gebetshaltungen im Gottesdienst gab, verdeutlicht eine Darstellung aus dem 6. Jahrhundert (vgl. Bernhard Lang: Heiliges Spiel. Eine Geschichte des christlichen Gottesdienstes, München 1998, S. 419):

Der eine der Apostel reagiert mit spontan-begeisterter, extrovertierter Gestik und Gesang auf den Empfang des Brotes, der andere mit einer introvertiert-ehrfürchtigen Vorneigung.

Ein weiterer Vergleich textgleicher oder textähnlicher Vertonungen wurde am Beispiel des "Quoniam tu solus sanctus" aus dem Gloria bzw. des "Denn dein ist das Reich..." aus dem "Vater unser" durchgeführt. Er macht noch einmal deutlich, wie ganz unterschiedliche - und in der Kirchengeschichte teilweise umstrittene - Lösungen möglich sind:

Das gregorianische Gloria XV ist einer der ältesten gregorianischen Gesänge. Dafür spricht die stereotyp wiederholte, litaneimäßige dreitönige Floskel (vgl. leimede' Kinderlieder), die in die ersten christlichen Jahrhunderte zurückweist. Wahrscheinlich war es ein Gemeindegesang. In der späteren Klassifikation nach Graden der Feierlichkeit wird es dem 'niederen' Genus "In festis simplicibus" zugeordnet. Parallelen zu solchem Singen findet man in den archaischen Formen der jüdischen Kantillationen und Gesängen der koptischen Kirche. Gloria XV ist ein rituelles, liturgisch 'gehobenes' Sprechen des Textes. Die innere Beteiligung der Singenden wird damit nicht in Frage gestellt, nur kommt sie in der musikalischen Gestalt selbst nicht zum Ausdruck. Das kleine Melisma (= mehrere Töne auf einer Silbe) bei "Christe" ist keine Ausdrucksfigur, sondern ein das Satzende markierendes Ornament, wie man es auch bei der Psalmodie findet..

Bei Gloria II ("In festis solemnibus") dienen der große Tonumfang und die reiche melismatische Melodiebewegung dem "Schmuck des höheren Festes und sprechen für eine (professionelle) solistische Ausführung. Das Stück ist viel jüngeren Datums. Das zeigt sich vor allem an der Ausdrucksgestaltung. Die melodische Morphologie spiegelt eine innere Bewegung: Die Melodie steigt - wie im rhetorischen Vortrag - von Glied zu Glied höher und erreicht den Höhepunkt genau auf "Altissimus". Das anschließende tiefe Zurückfallen bis zum Schlussston kann man als eine das demütige Verneigen vor der gewaltigen Größe des "Altissimus" abbildende Figur verstehen. So etwas ist erst ab dem 6. Jahrhundert möglich, nachdem im Gefolge des Konzils von Chalkedon (451), das die Zweinaturenlehre formulierte, allmählich eine menschliche Darstellung Christi und ein menschliches Sicheinfühlen in das Heilsgeschehen auf den Weg gebracht worden war. Die konkrete Ausdruckskraft des Gloria II weist schon voraus auf die geistliche Ekstase der Gesänge aus dem 12. Jh. (Hildegard von Bingen). Man darf sich die 1000-jährige Geschichte der Gregorianik also nicht als zeitlos-einheitlichen Block vorstellen! Parallelen in der bildenden Kunst sind vor allem die Kreuzigungsdarstellungen ab dem 12. Jahrhundert, die durch das Herausstellen des Leidens Christi, durch die nun unter dem Kreuz versammelten Figuren (Maria, Johannes und Maria Magdalena, später auch Stifterfiguren) und schließlich durch die Versetzung der Kreuzigung in einen zeitgenössischen Kontext dem Zuschauer eine Einfühlung in das Geschehen und eine Identifikation mit dem Gekreuzigten (unio mystica) ermöglichen.

Palestrina wahrt in seiner Missa brevis weitgehend den fließenden Duktus der Gregorianik, bringt aber durch die sprachdeklamatorische Rhythmik ein neues Element ein, das den vorsichtigen Übergang zur neuen taktgebundenen und damit (auch) körperbetonten Musik markiert. Insgesamt aber bleibt seine Musik auf Grund ihrer komplexen polyphonen Struktur noch weitgehend der Vorstellung einer "Engelsmusik" verhaftet, die den Zuhörer - vergleichbar der gotischen Kathedrale - ins "himmlische Jerusalem" versetzt.

Bei Mozart (Missa brevis KV 259) kommt die körperliche Ekstase dazu: das Stück wahrt zwar die melodische Gestik des Anstiegs und auch die polyphone Struktur Palestrinas, gestaltet das Ganze aber als (imaginierten) Freudentanz.

Beethoven zeigt in seiner C-Dur-Messe op. 86 eine gewaltige Steigerung dieser Ansätze und entwickelt das im Gloria II Angedeutete zu einer plastischen musikalischen Affekt- und "Bild"-Sprache, die auch durch die mehrfache Wiederholung des Textes und durch die äußeren Ausmaße die Größe des "Altissimus" zum Ausdruck bringt. Sie ist eine pathetische subjektive Weltanschauungsmusik, die den liturgischen Rahmen fast sprengt.

Der von der russischen Orthodoxie herkommende Strawinsky blendet dagegen in seiner Messe (1946) zurück in eine quasi-gregorianische "Goldgrund"sprache, die das mystisch-spirituelle Erlebnis sucht, nicht das affektiv-bildhafte. Frappierend ist die Nähe dieser herben modernen Musiksprache zur ältesten erhaltenen liturgischen christlichen Musik der Kopten (vgl. das "dein ist die Kraft ... und die Herrlichkeit", CD CHR 77200)

Die Vater-unser-Vertonungen der 60er und 70er Jahre fallen aus dem bisherigen Kontext völlig heraus. Sie sind unverbindlich-fröhliche Lieder, die lediglich eine allgemeine (vage) Gestimmtheit, ein körperliches Mitschwingen und damit ein Gemeinschaftserlebnis vermitteln. Von der Musik selbst geht kein geistig-spiritueller Impuls aus. (Das sagt natürlich nichts über die tatsächlichen Gefühle der einzelnen Singenden aus. (Vgl. das zu Gloria XV Gesagte.)

Der Arbeitskreis konnte an einigen Verwerfungslinien die Problematik des Themas "Liturgie und Musik" präzisieren. "Lösungen" in irgendeiner Form waren angesichts der Vielschichtigkeit des Themas gar nicht zu erwarten. Ein nicht zu unterschätzendes Ergebnis dürfte aber die Erfahrung sein, zu welchem großartigem Reichtum an Gebetshaltungen und Musikformen gerade die Spannungen in der Auseinandersetzung um die wahre "musica sacra" geführt haben. Starres Festhalten und modische Anpassung allein wären demgegenüber eine Verarmung. Die verschiedenen Formen der Kirchenmusik stellen in ihrer Summe einen "Ressourcen"-Reichtum dar, den die Kirche ebenso wenig vernachlässigen darf wie die Ökologie den Artenschutz.

In Liturgie - Kultus, aber nicht kultig. Dokumentation der Pädagogischen Woche 1998, Köln 1999