Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 26 (1974)

Rubrik: Vorträge

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Prof. Dr. Walter Frei, Basel-Bern

Geistliche Musik inner- und außerhalb des Gottesdienstes

Wenn wir uns in allen verschiedenen Formen von Veranstaltungen an diesem Kongreß im Grund auf ein Einziges besinnen: auf das Eigentümliche der geistlichen Musik und ihrer Aufgabe – so müssen wir allem vorauf wissen, wo diese Besinnung selber hingehört.

Lassen Sie mich, was ich meine, vorläufig in einem Vergleich andeuten. Wenn jemand einen Baum pflanzt, gibt er ihm vorsorglich einen Stock bei, an dem er den Baum aufzieht, damit er gerade wachsen kann. Was aber hielten wir von einem Gärtner, der, wenn er entdeckt, daß der Baum serbelt, auf die Idee verfällt: alles sei in Ordnung, sobald er den beigegebenen Stock mit grüner Dispersion imprägniere. – Sie haben erraten, daß für den Glauben dieser Stock die Liturgie ist, und Sie kennen gewiß auch den Gärtner, der, ohne Zweifel ehrlich und gut gemeint, so tut, als ob der heutigen Welt umfassend geholfen wäre mit seiner Gesangbuchrevision. – Sehen wir also zu, daß unsere Arbeit von der Hauptsache in Atem gehalten wird.

Das Wesentliche freilich ist nie etwas Handgreifliches, das sich irgendwo fertig vorfindet. Es entzieht sich stets und ruft unsere Deutung vom Zuhandenen weg in das Fremde. Wir gelangen zu geschichtlicher Einsicht immer nur auf dem Weg der Interpretation, und darum müssen wir uns auch über das Hermeneutische wenigstens im allernötigsten verständigen. Sie sind Musiker und haben es spielend erfahren, daß die Darstellung eines Kunstwerkes nur gelingt, wo Sie sich in die Grenzen Ihres Persönlichsten freizugeben vermochten. Die Stunden des Übens und die Bemühungen um die Analyse der gespielten Stücke – wozu wären sie da, wenn nicht dazu: einmal vielleicht den kurzen Moment dieser Freiheit möglich zu machen. –

Ich muß befürchten, daß ich mit den Wissenschaftern unter Ihnen zusammenstoße, wenn ich *diese* Erfahrung von Interpretation auch für das Ausarbeiten unseres Themas in Anspruch nehme; und ich mache keinen Hehl daraus, daß ich das tue, weil mir der wissenschaftliche Betrieb heute auf weite Strecken die historischen Geisteswissenschaften bedenklich zu beengen scheint: aus 37 tiefschürfenden Kommentaren ergibt sich unwillkürlich der 38., und die Entdeckung einer neuen Lesart für S. 587, Anmerkung 6 im 23. Band der Gesamtausgabe ist dann folgerichtig eine Sensation. Um in solchen Kreisen ernst genommen zu werden, ist es grundsätzliches Erfordernis, daß einer schon mit dem unvoreingenommenen und unbestechlichen Blick für das Nebensächliche zur Welt gekommen ist.

Sie erwarten nun von mir eine Auseinandersetzung mit der heutigen geschichtlichen Lage der geistlichen Musik, und Sie sind wohl kaum gefaßt auf den Vortrag historischer Einzelheiten. Ich beabsichtige auch nicht, Sie mit der Zusammenstellung eines diesbezüglichen Kompendiums um Ihre Aufmerksamkeit zu prellen und mich hinter nachweisbaren Fakten beruhigt einzurichten. Aber wenn wir das Gegenwärtige verstehen wollen, werden wir – wie es vergleichsweise in ernsthafter psychoanalytischer Arbeit geschieht – nicht darum herum kommen, uns jene Vorkommnisse der Vergangenheit ins Gedächtnis zu rufen, welche die unmittelbar vorliegenden Symptome zu erhellen vermögen. Es scheint mir nötiger denn je zu sagen, daß, wer in Unkenntnis des Gewesenen dahintreibt, auch keine echte Zukunft vor sich hat, weil er lediglich seinen Eintagsfliegen nachjagt. Besonnene Einkehr in die Geschichte bedeutet demgegenüber immer die Offenheit für eine schöpferische Verwandlung dessen, was war.

1.

Der theologisch domestizierte Liturg von heute mag sich Gedanken machen, wie nach dem 14. Kapitel des 1. Korintherbriefes in einer urchristlichen Gemeinde nicht einmal selbstverständlich war, daß in Gebet und Predigt – zur besseren Verständlichkeit, nicht so sehr aus autoritären Gründen – aufs Mal immer nur einer reden sollte. Selbst wenn nicht überall so temperamentvolle Zustände vorauszusetzen sind, wie sie Paulus hier rügt, ist doch keineswegs wahrscheinlich, daß schon damals die vitale Sphäre derart weitgehend aus dem Gottesdienst verdrängt war, wie es später als wünschenswert erschien. – Immerhin handelte es sich um Temperament, nicht um elektronische Verstärkung. – Die altkirchliche Unbefangenheit im Liturgischen beruhte offenbar in der freien Fülle gläubiger Erfahrung: in ihr sind jene Ängstlichkeiten ausgeschlossen, die sich erst einstellen, wo die intellektuellen Surrogate der Spekulation sich in den Vordergrund schieben.

Kirchenmusikalisch schimmert diese Freiheit durch in der berühmten Stelle Kol. 3, 16 und ihrer parallelen in Eph. 5, 19. Wie immer man die Begriffe «Psalmen, Hymnen und geistliche Lieder» präzis zu umschreiben gedenkt, steht doch fest, daß Überliefertes neben neu Entstehendem, gottesdienstlich Gebundenes neben freier geistlicher Musik zur persönlichen Erbauung steht. Ein Gegensatz wird nicht empfunden: die Liturgie gibt dem betenden Singen des Einzelnen die Direktive, und der Einzelne trägt mit seiner Eigenart zur Lebendigkeit des Gottesdienstes bei.

Gegenüber stilistischen Einflüssen der heidnischen Umwelt ist man weitherzig, wie aus dem Diognetbrief 5, 1 und 2 hervorgeht: «Nicht Land, nicht Sprache, nicht Lebensgewohnheit scheidet die Christen von den übrigen Menschen; sie bewohnen nicht eigene Städte, sie sprechen keine auffallende Sprache, sie führen kein besonderes Leben.» Sie haben teil an allem.

Der Unterschied von liturgischer und geistlicher Musik ist demnach für jene Zeit, sofern er nicht überhaupt von spätern Gesichtspunkten her bloß postuliert ist, kein prinzipieller. Und dieser grundlegenden altkirchlichen Haltung wäre dann zu

verdanken, daß die Grenze beider Bereiche auch künftig in befruchtender Weise offen bleibt. Den ersten Jahrhunderten galt jene geistliche Musik als liturgische, die sich in besonderem Sinn und Maß im Rahmen des Gemeindegottesdienstes bewährt hat. Das Kriterium dieser Bewährung ist jedoch ein geschichtliches und daher niemals grundsätzlich faßbar. Bis ins Barockzeitalter hinein vermag es sich lebendig zu wandeln nach dem, was der Unbedingtheit des Glaubens je in seiner Zeit und Welt als Austrag des Notwendenden gilt. Und gerade diese Wandlungsfähigkeit des Brauches ist der entscheidende Hinweis auf die verborgene Quelle seiner inneren Kraft, während alle verbindliche Festlegung historischer Formen immer einen fundamentalen Substanzschwund bloßlegt. Es ist darum für die große Zeit der Liturgien in der alten Kirche und im Mittelalter auch stillschweigende Voraussetzung, daß sie in ihrem Wesen Kunstwerk sind, nicht am Vergangenen hochkonstruierte Wissenschaftsprodukte schöpferisch zu kurz Gekommener.

Im Wesen des Brauches, auch des liturgischen, liegt nun freilich, daß sich allmählich bestimmtere Gestalten herausbilden. Doch kommt es solcher Belange wegen, solange das eigentliche Anliegen der christlichen Sache noch unmittelbar erfahren wird, zu keinen heftigen Auseinandersetzungen. Das Moment der Freiheit sei darum an einer besonders delikaten Stelle eigens herausgehoben.

Ähnlich wie die neutestamentlichen Autoren waren auch die apostolischen Väter noch keine Theologen im späteren Verstande. Ein Ignatius von Antiochien beispielsweise zitiert Worte der Schrift noch durchaus nicht, weil sie kanonische sind. Er führt sie vielmehr frei paraphrasierend an, sofern sie seiner Erfahrung mit der Sache die gemäße Sprache verleihen. Mit den Apologeten hingegen beginnt erstmals jene gefahrvolle, theologische Verkrustung, die wir auch in diesem Zusammenhang nicht übersehen dürfen. Um so auffälliger wird nämlich, daß Justin in liturgischer Hinsicht die Freizügigkeit bewahrt. Nach der I. Apologie 69 ist ihm selbstverständlich, daß der Zelebrant sogar die eucharistischen Gebete improvisierend formuliert, ὅση δύναμις αὐτῷ, so gut er es eben vermag.

In der Zeit jedoch, da die Liturgie in der Hauptsache feststeht, bringt das Werden des Chorals erneut die bewegte Lebendigkeit in das gottesdienstliche Tun. Ich brauche nicht eigens auf die verzweigte Entwicklung einzutreten. Sie sind sich im klaren, daß die Normierung der Editio Vaticana ein restauratives Werk ist, während noch um 800 der uniformierende Zug weit mehr im politischen Interesse Karls des Großen als im liturgischen und seelsorgerlichen Bemühen des Papstes lag.

Aufschlußreich ist jedoch, wie mit dem Erlahmen der kreativen Kräfte innerhalb des Chorals das Entstehen der Mehrstimmigkeit zusammentrifft. Wiederum begegnen wir in diesem historischen Faktum einer grundsätzlichen Dimension: so sehr die Gestalt des Gottesdienstes jetzt in ihrem Grundzug in überlieferungstreuer Verantwortung steht, so sehr bedarf sie zu ihrem geschichtlichen Bestehen des steten Aufbruchs eines Neuen als jener Kategorie, die machtvoll ans Künftige mahnt. Die in unsern Tagen immer sinnloser werdende Jagd vom Neuen zum Neuesten darf uns nicht irre machen daran, daß das wahrhaft Neue, das heißt nicht das Noch-nie-Dagewesene, sondern das, was in schöpferischer Verjüngung des Gewesenen wird, daß dieses Neue dem Glauben notwendend ist und daß sein Aus-

bleiben oder gar sein Darniederhalten zu den schweren Bedenklichkeiten gehört. Wenn daher Bischof Durandus die Werke Perotins, die fragelos Anregungen der profanen, möglicherweise sogar der Tanzmusik verwirklicht haben, als liederliche Motettenmusik glaubte brandmarken zu müssen, zeigt sich darin das Unbeschenkte eines hoffnungslos amusischen Gebarens, das, weil es unter verhinderter Originalität leidet, notwendig neidisch sein muß gegen alles, was ursprüngliche Begabung ist.

Diese Situation spitzt sich im Umschwung von der Ars antiqua zur Ars nova zu. Die Theoretikerklagen über das bloß Geräuschhafte der damaligen musikalischen Avantgarde nehmen geradezu die reaktionäre Journalistik der Gegenwart vorweg. Sie wissen, daß sich in jene Streitigkeiten Papst Johannes XXII. mit seiner Constitutio «Docta sanctorum» von 1324/25 persönlich einmischt. Man hat die Auswirkungen dieses Dokumentes verschieden eingeschätzt, aber wohl doch in jedem Fall übertrieben. Daß die weltliche Musik jetzt ebenbürtig neben die geistliche zu treten beginnt, ist niemals bloße Folge jener Vernehmlassung, sondern eine weit allgemeinere Gegebenheit der geschichtlich gewandelten Lage. Auch der Rezeption des neuen Stils in die Kirchenmusik vermag sie auf die Dauer nicht zu wehren. Unbestreitbar scheint jedoch, daß hier erstmals eine gewisse Spannung zwischen liturgischer und geistlicher Musik geschaffen wird, die bereits darauf hinausläuft, daß für den Gottesdienst nur schlichte ältere Gebrauchsmusik zugelassen werden soll, der gegenüber sich die geistliche Musik abhebt nicht allein durch das Stigma des Neuen, sondern ebensosehr durch den höheren musikalischen und damit überhaupt durch den höheren geistigen Anspruch. Über die Wünschbarkeit einer solchen Entwicklung mag sich jeder in eigener Verantwortung besinnen, aber dabei folgendes nicht übersehen: Im Zug der angedeuteten Auseinandersetzung beginnt man aus theologischen und pastoralen Erwägungen, den Komponisten hinsichtlich ihres Handwerks und ihrer künstlerischen Mittel Vorschriften zu machen. Was dabei herauskommt, zeigt noch deutlicher als die Docta sanctorum Magister Lambertus: Auf die Frage, ob es neben dem im 13. Jahrhundert ausschließlich herrschenden Dreiertakt, den man ad similitudinem beatissimae trinitatis deutete, nunmehr auch einen Zweiertakt geben könne, auf diese Frage gibt er die Responsio cum probatione: quod non (Couss S. I, 271 a). Trotzdem hat sich nicht nur der geradzahlige Takt in der Musik durchgesetzt – und trotz des geradzahligen Taktes ist die Musik nicht untergegangen. Wohl dagegen sind die Bedenken des Lambertus und auch noch viele andere Bedenken im Lauf der Geschichte rasch vergessen worden.

Waren Schwierigkeiten der skizzierten Art im Mittelalter eher latent geblieben, traten sie im Reformationszeitalter manifest zutage. Der Grund dafür ist kein künstlerischer und auch nur scheinbar ein theologischer. In Wahrheit ist es doch so, daß seit dem ausgehenden Mittelalter die Kirche ihre geschichtegründende Kraft verliert und ihre Theologie gegenüber der geschichtlichen Lage der Welt zu versagen anfängt. Reformation und Gegenreformation sind der letzte leidenschaftliche Versuch, dem zu wehren. Es ist im Eifer dieser Absichten aus historischen Gründen verständlich, aber in der Sache keineswegs einsichtig, daß dabei die künstlerischen Belange ramponiert werden. Und wenn Sie zum Beispiel die vom Berner Maler, Dichter und Reformator Niklaus Manuel den zu zerstörenden Werken der bilden-

den Kunst in den Mund gelegte «Klagrede der Götzen» lesen, mögen Sie sich fragen, welchen Sinn es haben soll, wenn sich gläubiger Ernst und künstlerische Verantwortung derart unfruchtbar entzweien. Danken wir es daher Buxtehude, daß er nach überstandenem Kampf im Gefolge holländischer Vorbilder mit seinen Abendmusiken auch der großen geistlichen Musik im Raum der Kirche eine bis heute bleibende Stätte zu schaffen vermocht hat.

Endlich dürfen wir eine musikalische Gattung nicht außer acht lassen, über deren Ursprünge meines Wissens nicht weiter Klarheit geschafft ist und deren Begriff aus der Sache heraus nie so zu umschreiben sein wird, wie das für die liturgische und die geistliche Musik geschehen kann. Im Zug der Aufklärung, da die Kirche als geistig führende Größe bereits endgültig überholt ist, fällt der Blick aus verschiedensten Gründen auf die Religionen. Von jetzt an zeigt es sich, daß viele nicht mehr kirchlich und auch nicht mehr im bisherigen Verstand christlich denken, sondern eine so oder anders gerichtete Religiosität suchen. Auch die schaffenden Musiker verschließen sich dieser Lage nicht alle, und so entsteht das, was in einem losen Sinn religiöse Musik heißen mag. Es scheint die Oper zu sein, die mit fremdländischen Schaustellungen zur Bildung solcher Musiken Anlaß gibt. Bedenken wir etwa, wie Rameau seine Kirchenmusik mit brillantem Handwerk offenbar aus reiner Amtspflicht geschrieben hat, wie er aber mit sichtlicher Liebe und beflügelter Erfindung in den «Indes galantes» exotische Kulte erstehen läßt, so kann man sich dem Verdacht nicht entziehen, daß er dies getan hat – um einmal vorsichtig eine klassische Formulierung zu gebrauchen – «halb Kinderspiele, halb Gott im Herzen». Unnötig zu sagen, daß dann jedenfalls im Anschluß an Liszt bei Wagner das Ganze mit aller Deutlichkeit zu breitem Austrag kommt. Der Einfluß aber, den dieser auf Bruckner gewinnt, oder der Umstand, daß Debussys Sébastien der französischen Kirchenmusik bis in die unmittelbare Gegenwart hinein spürbare Impulse gibt – solches mahnt, daß uns auch dieser Zweig nicht gleichgültig sein soll.

2.

Indem wir uns nun im folgenden den Problemen unseres Jahrhunderts zuwenden, fragen wir zunächst erstaunt, warum eigentlich das Historische für uns eine derartige Rolle spielt. In der Tat hat jede Epoche der Vergangenheit sich musikalisch weitgehend aus den Erzeugnissen der jeweiligen Zeitgenossen ernährt; und selbst ein so betonter Rückgriff auf Früheres wie die Renaissance ist nicht restaurativ, sondern produktiv gewesen, prüfe man diese Einsicht nun an Landini oder Josquin, an Giotto oder Dürer. Erst seit der Romantik, oder musikgeschichtlich präziser datiert, seit Mendelssohn Bachs Matthäuspassion ein zweites Mal aufgeführt hat, beginnt die Musik der Vergangenheit in aufführungsmäßiger Hinsicht immer deutlicher über die jeweils zeitgenössische Musik eine Vorherrschaft auszuüben. Aber die Musik steht damit nicht vereinzelt da: Novalis hatte mit seinem zunächst sehr umstrittenen Vortrag «Die Christenheit oder Europa» von 1799, erstmals im Druck 1826, die allgemeine Stimmung so intuitiv erfaßt und ihr so mitreißend das

Wort geredet, daß man unter dem Eindruck seiner Idee die seit dem Spätmittelalter ruhenden Bauarbeiten am Kölner Dom wieder aufnahm und sie zu ihrem historisierenden Abschluß brachte. Ins gleiche gehören die großen literarischen Sammelwerke der Brüder Grimm, der Freunde Arnim und Brentano, Thibauts Schrift «Über Reinheit der Tonkunst» von 1825 und darauf als Anfang von viel Ähnlichem E. Th. A. Hoffmanns Kompositionen im Palestrina-Stil.

Musikalisch zeigt sich das Verhängnisvolle dieser geschichtlich dunkeln, das heißt in ihrem Ursprung ungeklärten Vorgänge unter anderem auch darin, daß Mendelssohn, der als einer der ersten in seinen Programmen bereits überwiegend ältere Musik zur Aufführung brachte, dort, wo er Zeitgenossen wählt, meist auf Leute kommt, die heute nicht mehr gespielt sind, während ihm gegenüber Schumann, der sich stets nach alter Sitte für das zeitgenössische Schaffen eingesetzt hat, auch wenn er gelegentlich einen heute Vergessenen hervortreten ließ, aufs Ganze alle künftig bestimmenden Meister klar erkannt hat. Nirgends ist jedoch die für das Zeitgenössische lähmende Last des nach wie vor nicht überwundenen Historismus mit solcher Klarheit und Heftigkeit aufgedeckt worden wie in Nietzsches zweiter unzeitgemäßer Betrachtung «Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben» von 1874. Es gehört zum Erregenden in dieser Frage, daß selbst eine derart weitvorausblickende Schrift keine Einsicht zu gewinnen vermochte in den verborgenen Grund des unheimlichen Geschehens. Und niemand kann bis zur Stunde sagen, woher es eigentlich rührt, daß gerade unsere Zeit in einem vormals unbekannten Ausmaß von der historisch vorgestellten Vergangenheit überflutet wird.

Es mag gut sein, wenn wir uns dies alles vor Augen halten, um zu begreifen, warum bei solcher Vorherrschaft des Vergangenen erschreckend viele Zeitgenossen mit der neuen Musik, wie es heißt, «nichts anfangen können» ... Als ob sie im allgemeinen Historismus überhaupt in der Lage wären, mit einer Sache endlich einen gehörigen Anfang zu machen. Wer aber ungeklärt in der Gegenwart steht, kann wiederum nur schief an die Vergangenheit geraten und verbringt in seinem Aktenstaub übrigens ein sehr ungesundes Leben. Erst recht machen diese Schwierigkeiten verstehbar, warum sich die Schaffenden schmerzlich betont aus der Gewalt des Vergangenen freizukämpfen suchen.

Aber ganz abgesehen von dieser Belastung sind es die Probleme des technischen Zeitalters, welche die Künste zwar nicht in ihrer Absatzmöglichkeit, wohl aber in ihrem Wesen beengen und in der Formulierung zu äußerster Schärfe zwingen, wenn nicht alles in Garnitur und Schöntuerei verelenden soll. – Im Durchschnitt meint zwar der Mensch, er wisse, was Technik sei, weil er doch Kühlschrank, TV und irgendein Straßenfahrzeug mit Motorantrieb besitzt, und er kommt sich schon weitsichtig vor, wenn er gestern, mißmutig genug, die Petition zur Errichtung eines Vogelschutzgebietes mitunterzeichnet hat. Aber obwohl es heute in sämtlichen Künsten nicht an einem lauten Kult des Primitiven und Langweiligen mangelt, wird doch kein Einsichtiger bestreiten, daß man mit derartigen Auffassungen und Machenschaften nicht zu substanziellen Aussagen gelangen kann.

Nehmen Sie nun Schönbergs fünf Orchesterstücke op. 16 von 1909. Die Krise der Tonalität hatte sich konsequent so zugespitzt, daß um die Jahrhundertwende

die Spätromantiker in vielen Werken die herrschende Tonart nur noch mit Mühe zu fixieren vermochten. Das ist nicht Willkür. Das tonale System, das sich seit dem Frühbarock endgültig herausgebildet hat, spiegelt mit seiner markanten Vorherrschaft von Tonika und Dominante das vergangene fürstlich-absolutistische Weltbild, während die Freilegung der 12 Töne im temperierten System schon von Mattheson in der großen Generalbaßschule von 1731 (S. 143) ausdrücklich mit der demokratischen Verfassung in Zusammenhang gebracht worden ist. Wir legen jedoch darauf nicht das entscheidende Gewicht und halten uns nicht weiter über die von Schönberg vollzogene Gleichsetzung von Konsonanz und Dissonanz auf. Die Partitur des 1. Stückes, das er «Vorgefühle» überschreibt, ist gestaltet mit einem weite Strecken beherrschenden, in sich dissonanten Orgelpunkt der tiefen Holz- und Blechbläser, dessen Aufgabe es ist, im äußersten Gegensatz dazu einen dreitönigen Ostinato der Streicher und Harfen in seiner entfesselten technischen Motorik unausweichlich zu exponieren. Die Art, wie hier die Probleme der Gegenwart umfassend künstlerische Gestalt gewonnen haben, muß noch heute jeden unmittelbar erfassen, der sich nichts darüber vormacht, wo wir in Wahrheit mit allen Errungenschaften stehen. Es ist bezeichnend, daß das 2. Stück unter dem Titel «Vergangenes» mit bisher nie gehörten Klängen von gläserner Zerbrechlichkeit den Zauber dessen ausspricht, was in Organisation und Automatismus verlorengeht... Daß solche Aussagen bei Schönberg, wie ähnliche später auch bei Webern, nur aus der Tiefe der religiösen Erfahrung verstehbar sind, ist jedem, der sich mit den beiden Meistern auseinandergesetzt hat, außer Zweifel. Und daß solche wesentlichen Werke darum auch im kirchlichen Raum unbedingt Gehör finden müssen, wird nur noch der Bornierte unter keinen Umständen einsehen wollen.

Der Uraufführung von Schönbergs fünf Orchesterstücken 1912 in London unter Henry Wood wohnte Strawinsky bei. Er begriff trotz seines geradezu entgegengesetzten Ausgangspunktes, daß hier ein Maßstab dafür errichtet ist, was künftig als Aufgabe der Komposition zu gelten habe. Selbst in seinen späten Gesprächen mit Robert Craft sagt er (S. 96), daß sich die Musiker noch lange Zeit daran orientieren würden. Er seinerseits hat 1912/13 im «Sacre du printemps» mit nicht geringerer Strenge seine Direktive gegeben. Das war dann auch ungefähr der Zeitpunkt, von dem an die Immerklugen den Retter der abendländischen Musik in Richard Strauß zu sehen begannen.

Daß jener Aufbruch indessen von geschichtlicher Dimension war, zeigt sich darin, wie in den anderen Künsten und auch in den Wissenschaften das Entsprechende geschieht: Kandinsky schreitet zur ungegenständlichen Malerei um die Zeit der Veröffentlichung seiner Programmschrift über «Das Geistige in der Kunst» von 1910. Für den Blauen Reiter von 1912 hat er sich dann bekanntlich die Mitarbeit Schönbergs und seiner Schüler gesichert, um das Verwandte deutlich zu betonen. Freud hatte mit seiner Traumdeutung von 1900 die Via regia zum Unbewußten beschritten, und Einstein trug 1905 die spezielle, 1916 die allgemeine Relativitätstheorie vor. George, Rilke und Trakl sind jeder auf seine Weise bemüht, dem eben erst entdeckten Spätwerk Hölderlins standzuhalten. Der Ulysses von Joyce wird geschrieben, und die ersten Arbeiten von Gottfried Benn erscheinen.

Das alles, soweit es nicht überhaupt durch den Ersten Weltkrieg zerstört wird, wendet sich in der Zwischenkriegszeit zum Gesitteten des Neoklassizismus und des Neobarocks, für dessen Schicksal Hindemiths persönlicher Weg beispielhaft dasteht. Erst in dieser stilleren Epoche mit ihrer deutlichen Anlehnung an die Vergangenheit kommt es nun auch zu allerdings rein innerkirchlichen Erneuerungen. Im Katholizismus beginnt sich die «Aeterni patris» von Leo XIII. in der neuscholastischen Theologie auszuwirken, während seine machtvolle Enzyklika «Rerum novarum» von 1891 in ihrer Tragweite als Antwort auf Marx von der Kirche – und das heißt nun nicht nur von der römisch-katholischen, sondern von der Gesamtkirche – so völlig verkannt wird, daß die kommunistische Revolution nach etwas mehr als anderthalb Jahrzehnten unbehindert ins Werk gesetzt werden kann. Auch die auf Reformatorisches zurückgreifende dialektische Theologie des Protestantismus begnügt sich, ganz entgegen dem gewaltigen Vorstoß Kierkegaards, weitgehend mit der sogenannten Gemeinde und läßt die Sorgen der Welt als nicht eigentlich theologische Loci geizig auf sich beruhen. Es kann darum nicht verwundern, daß die neue Kirchenmusik im vorhinein, wenn sie gehört werden will, in diesen ausgegrenzten Raum eintreten muß. Obwohl sich Distler und die von ihm angesprochenen Komponisten nach dem Vorbild des in liturgischer Hinsicht übrigens sehr freizügigen Heinrich Schütz mit altmeisterlicher Handwerklichkeit und kirchentreuer Gesinnung der gottesdienstlichen Aufgabe unterzogen, fanden sie letztlich nicht einmal hier die ihnen zukommende Beachtung. Es scheint, daß die eingeschüchterte, schrumpfende Kirche nicht mehr die Kraft gehabt hat, ihre eigene neue Musik auf breiter Basis zu tragen. Es kann nicht überraschen, daß auch die Altkatholiken ihren Heinrich Kaminski völlig verpaßt haben. Man darf derartiges nicht beschönigen wollen: eine Krankheit wird nicht geheilt, indem man eine harmlose Diagnose zusammenlügt; und nur der kann sich auffangen, der dazu steht, daß er versagt hat.

Nach dem Zusammenbruch des Zweiten Weltkrieges befinden wir uns nun in vielfach veränderter Situation. Der Ernüchterung in der atomaren Wirklichkeit schien musikalisch das Werk Anton von Weberns am tiefsten zu entsprechen. Die vornehme Stille, das festlich Kahle, das besonnen Geordnete, verbunden mit einer seltenen Sensibilität nicht emotioneller Art – das alles fand jetzt nach dem tragischen Ende des Meisters willige Ohren. Schönberg hatte mit der Reihe jene neue Bindung entdeckt, die ein Werk hinsichtlich der Tonhöhen und der Zusammenklänge vergleichsweise so ordnen konnte, wie vordem die traditionelle Harmonielehre den melodisch-harmonischen Verlauf einer Komposition geregelt hatte. Nach dieser Entdeckung öffnete sich dem traditionsbewußten Schönberg noch einmal die Welt der alten Formen, während Webern zukunftsweisend die bisherige Form anhand seiner differenzierten Kanontechnik ins Strukturelle umzusetzen begann und so seit dem Entstehen der Sonatenform das folgenschwerste Ereignis in der Geschichte der musikalischen Gestalt heraufführte. Betrachten wir etwa den 1. Satz des Konzertes für Neun op. 24 aus dem Jahre 1934, so zeigen sich gewisse Ansätze, auch Dauer, Dynamik und Klangfarbe der reihenmäßigen Ordnung zugänglich zu machen. In den ersten fünf Takten wird zugleich mit der Darstellung

der Reihe ein klar überschaubares rhythmisches Prinzip streng auf verschiedene Instrumente verteilt, und dieses Prinzip wird unmißverständlich dadurch betont, daß die fünf Schlußtakte eine ausdrückliche Analogie bringen, während der ganze dazwischen liegende Satz in vielfacher Wandlung bald strenger, bald freier diese formbildenden Kräfte erhellt. Noch weiter in dieser Richtung gingen die Variationen für Klavier op. 27 aus dem Jahre 1936. Und Weberns eigene Analysen seines Streichquartettes op. 28 von 1938 zeigen bereits unmißverständlich, inwiefern die angewandten traditionellen Formbegriffe durch das Partiturbild bei weitem gesprengt werden.

In der seriellen Musik wurde unter der geistigen Führung von Stockhausen und Boulez diese von Webern noch nicht streng durchgeführte Prädeterminierung der gesamten Komposition durch Reihen aller musikalischen Komponenten zum folgerichtigen Abschluß gebracht. Es ist hier jedoch der Ort, nachdrücklich darauf hinzuweisen, daß Webern nicht der einzige Vorläufer der seriellen Musik gewesen ist. Auch Boulez' Lehrer Messiaen war, wie es scheint, weitgehend unabhängig von der Wiener Schule, mit seinen Modi von beschränkter Transponierbarkeit und seiner rhythmischen Planung in denselben Bereich vorgestoßen. Erwähnt seien wenigstens das Klavierwerk «Mode de valeurs et d'intensités» von 1949 und das letzte Stück aus dem Orgelbuch von 1951.

Indessen führte die asketische Strenge und der geistige Anspruch der seriellen Konzeption die neue Musik in eine weit betontere Einsamkeit, als das schon bisher der Fall gewesen war. Dazu kam, daß vom Handwerk her gerade durch die totale Organisation des Klangmaterials im Unvorhersehbaren der musikalische Zufall entstand und so konnte nicht ausbleiben, daß sozusagen über Nacht in der postseriellen Musik durch aleatorische Vorschriften, improvisatorische Momente bei kompositionell betonter Vielschichtigkeit der Klangergebnisse eine neue Zugänglichkeit zur aktuellen Musik und innerhalb ihrer eine neue Freiheit gesucht wurde. Es lag nahe, daß ein solcher Umschwung zugleich eine neue Auseinandersetzung mit der tonangebenden Unterhaltungsmusik bringen mußte. Und jene Komponisten, deren hauptsächliche Sorge es offenbar ist, ja den Anschluß nach unten nicht zu verpassen, scheinen heute daraus paradoxerweise schon ein antiautoritäres Dogma ableiten zu wollen, nach dem der Intelligentere kurzerhand kein Recht auf Kunst mehr haben darf.

Wenden wir uns nun dem im weitesten Sinne kirchenmusikalischen Schaffen dieser jüngsten Epoche zu, so zeigt sich uns ein überraschendes Bild: während eine immer kleiner werdende Zahl von Menschen den Weg zur Kirche findet, kehrt sich eine immer größer werdende Zahl von Komponisten der geistlichen Musik zu. Auffallend ist, wie bei diesen Komponisten im allgemeinen, aber selbst bei einem so eindeutigen Kirchenmusiker wie Messiaen, die Grenzen von liturgischer, geistlicher und selbst religiöser Musik überflutet werden und wie sie schon damit anzeigen, daß ihr Bemühen jedenfalls auch dort außerhalb des traditionellen Gottesdienstes stehen muß, wo es aus einem, freilich nicht dogmatisch beschränkten, christlichen Anliegen heraus spricht. Während also diese Musik von der Kirche für ihre Arbeit erst gewonnen werden müßte, gesetzt, die Kirche vermag darin eine wichtige

Aufgabe ihrer Selbstbesinnung und Erneuerung zu erkennen, spricht sie selber gerade als geistliche in einer Weise zur Welt, wie es die Kirche in ihrem Wort saumselig seit langem nicht mehr zu tun vermocht hat. Daß ich hierin die Situation kaum verzeichne, zeigen, abgesehen von der Haltung sehr vieler Komponisten, ausdrücklich auch die Abschnitte 155/56 in Strawinskys Gesprächen mit Craft, die sich auf das geistliche Spätwerk des Meisters seit der nach Machauts Vorbild betont liturgischen Messe von 1948 beziehen.

In harter Auseinandersetzung mit der Not der Zeit haben diese Musiker eine Aufgabe übernommen, von der die Theologen im allgemeinen immer noch nicht überzeugt scheinen, daß sie vor allen Dingen ihnen selber gut anstehen würde. Statt dessen zittern sie schon in den vier Wänden ihrer Gotteshäuser, wenn sich ausgerechnet heute, da der Jazz sich in andere Arten von Musik aufzulösen beginnt, am Sonntagmorgen ein paar sonst ganz schüchterne und übrigens schon recht gut verdienende christliche Jungmänner gern ein bißchen als Cotton pickers oder wings ower Jordan zu fühlen versuchen. «Petrus, stärke deine Brüder!» – wenn wir nicht auch noch die Heilsarmeegitarren als wagemutigen Avantgardismus feiern sollen, nur weil der Herr Pfarrer gegen das Textliche keine Bedenken gefunden hat. – So einfach haben es sich im Rahmen der neuesten geistlichen Musik gewiß nicht einmal jene gemacht, die in einer allmählich ausgelaugten Protestmasche mitschwimmen und deren Produkte bald nur noch wehleidig und kulturneurotisch getan wirken.

Es hat freilich immer den Unvermögenden gekennzeichnet, wenn einer bloß *gegen* eine Sache anrennt. Wer sich um Wesentliches müht, kann nur *für* etwas denken, und dabei darf es ihm auch nicht die erste Sorge werden, wenn sein Anliegen nicht auf Anhieb glatt eingeht. Die Ausweitung des musikalischen Raumes ins Geräuschhafte hinein, die Überschreitung jener Grenzen, innerhalb deren man bislang gesichert zu haben glaubte, was Kunst sei, die Einbeziehung der technischen Gerätschaft – das alles kommt freilich oft genug nicht über den Versuch hinaus. Aber auch dieser Versuch meint noch die Freiheit, und wo anders könnte sich denn ein echtes Kunstwerk ereignen, wenn nicht in ihr? Auch dürfte uns eigentlich nicht fremd sein, daß Freiheit einzig der Erkenntnis der Wahrheit verheißen ist. Und darum soll in der wirren Situation weder Geduld noch Zuversicht gebrechen.

Was jedoch die Besinnung im Rahmen der Theologie betrifft, so darf es uns aus geschichtlicher Erfahrung nicht mehr genügen, unsere Arbeit lediglich darnach zu richten, daß sie in den kirchlichen Reservatkreisen gerade noch als tragbar empfunden werden kann. Bei dem jahrhundertealten Realitätsverlust in Kirche und Theologie können wir im Fall gefälliger Rezeption sicher sein, daß unser Fragen nicht in die Tiefe des eigentlichen Geheimnisses reichte. Wo uns dieser Vorstoß indessen gelänge, müßten wir gefaßt sein, auch von der Welt vorerst unumgänglich überhört zu werden.

3.

Sie möchten nun gewiß gerade hinsichtlich dieser Schwierigkeiten mehr und vor allem Grundsätzliches vernehmen. Ich will mich dem, soweit ich es vermag, nicht entziehen. Gestatten Sie mir dafür, daß ich diese Aufgabe mit einer Schleiermacher-Anekdote einleite. Nachdem Friedrich Schlegel die Luzinde veröffentlicht hatte, fragte man Schleiermacher, was er zu einem derart lasziven Werk seines Freundes sage. «Nun», meinte dieser, «wenn die theologische Ethik an einem solchen Kunstwerk Anstoß nimmt, ist es das sicherste Zeichen, daß man die Ethik schon längst hätte revidieren sollen.» Erwarten Sie also nicht, daß ich das ganze Material nun so zurechtrücke, daß man es nachher doch noch anstrengungslos irgendwo unter das Wort Gottes verstecken kann. Viel entscheidender, als zu einigen handlichen Verhaltensregeln zu gelangen, schiene mir ohnehin, wenn wir in jenes geschichtliche Fragen finden dürften, dem sich auf weite Sicht die neuen Gestalten nicht versagen werden.

Die Probleme um die Stellung der unmittelbar zeitgenössischen Musik in unsern Gottesdiensten sind durch die Entwicklung der neuesten Musik immer deutlicher ein Teilaspekt des Verhältnisses von Christ und Welt geworden. Nachdem sich die Kirche seit rund 400 Jahren immer zusehender vom Hauptstrom der Geschichte auf ihre vermeintlich ureigensten Aufgaben in Theologie und Kirchlichkeit zurückgezogen hat, ist freilich nicht zu erwarten, daß sich diese Wunde bloß durch den Gebrauch von ein paar avantgardistischen Chor- und Orgelwerken oder durch eine vielleicht zwei- bis dreimal hinhauende Beatandacht in wundersamer Schnelle schließen werde.

Eine weit schwerere Sorge bleibt, warum in der Kirche, und allerdings nicht nur in ihr, fortgesetzt das echte Bedürfnis nach einer eigenen, aus unserer geschichtlichen Lage erwachsenen Sprache und Musik nicht nur weitgehend fehlt, sondern warum man sich mit unvermutet großen Reserven von anderweitig offenbar nicht benützten Leibeskräften gegen die dem Glauben unumgängliche Auseinandersetzung mit der Gegenwart sperrt. Könnte es nicht sein, daß, je mehr man sich auch von der Kirche her um die gemeinsamen Nöte der Welt müht, je näher man damit dem lebendigen Kräftespiel der geschehenden Geschichte kommt, kurzum: je mehr man an das Primäre und Wesentliche des Glaubens rührt, daß sich dann die gottesdienstlichen Fragen, weil sie sich in neuer Perspektive eröffneten, desto großzügiger und sicherer entscheiden ließen? Reformen drängen sich bekanntlich nur auf, wo die grundlegende Sache ihre Kraft verloren hat; und dabei zeichnet sich dann der Weitblickende durch Toleranz, der Unsichere, weil er ohnehin am Entscheidenden vorbeisieht, durch eine sture Verschrobenheit in allen sekundären Belangen aus. Die Würde des Gottesdienstes wird nicht durch einige Cluster mehr oder weniger, sie wird durch das mutlose Ausweichen vor allem Vordringenden in Frage gestellt. Und die Zahl der Gottesdienstbesucher kann darum auch kaum gemehrt werden dadurch, daß man sich am geistigen Eigentum jener unbekannten Meister des lateinischen Chorals vergreift und ihn durch Eindeutschung wesenlos macht, während man sich zwischenein wichtigtuerisch in der Predigt über die

kommunistischen Respektlosigkeiten entrüstet. Wahre Substanz kann in der ihr eigenen Gestalt, wenn dafür der Boden bereit ist, zu jeder Zeit neu zünden. Nur in den Schongebieten macht sich über derartige Dinge Täuschung breit. Wenn aber die Theologen fürchten, daß in den von ihnen aus letztlich eben doch nicht eigentlich kirchlichen Aufgaben das Bekenntnis zu kurz komme und sich damit leicht dogmatisch verflüchtige – haben wir uns wohl ernsthaft zu fragen: was das für ein Bekenntnis sei, das die Nötigungen der Zeit nicht mehr verträgt? Museumsware, oder wenn Sie es humaner gesagt haben wollen: keusch, aber unfruchtbar.

Um jedoch Mißverständnissen nach Möglichkeit vorzubeugen, verhehlen wir uns nicht, daß ein bißchen engagiertes Herumrennen, offenbar auch nicht in jene Tiefen reicht, da sich die Geschicke wenden. Und trotz Brecht hat der Kommunismus weder seinerseits allen Jammer gestillt, noch uns davon zu überzeugen vermocht, daß der Mensch mit einer technisch bewerkstelligten Sicherung des materiellen Planes fit gemacht werden könnte.

Denn die Bedrohung des Menschen ist heute längst nicht mehr eine soziale, die sich auf seine bloße Existenz, oder womöglich gar auf seine wollenen Unterhosen bezöge; sondern die Technik bedroht das Wesen des Menschen: der Vater ist umgebracht und die Mutter geschändet, Gott abgeschafft und die Erde im Raubbau ausgebeutet. In der Ratlosigkeit der Verängstigten darf uns darum nicht billig ein wirtschaftlich abgezweckter Umweltschutz genügen. Einzig die Fügsamkeit gegenüber der Schöpfung könnte *den* Verzicht gelingen lassen, der neue Fülle spendet, immer gesetzt, daß dieser Verzicht nicht jäh durch eine atomare Katastrophe kriegerischer oder unfallsmäßiger Art oder auch schleichend durch die Erschöpfung der Natur erzwungen wird.

Besinnen wir uns im Angesicht solcher Fragen, wo der Mensch mit seinem Tun eigentlich hingehört, werden wir in unsern gottesdienstlichen Einrichtungen freier, obwohl wir es dann im Rahmen einer umfassenderen Aufgabe vielleicht auch nicht mehr als das Dringendste erkennen, Liturgie unbedingt in «living theater» umzufunktionieren. Was uns dagegen sicher nicht länger verborgen bleiben kann, ist die wahre Bedeutung des Neuen in der Geschichte. Die geläufige Form, in der das Neue im Augenblick sein Diktat auszuüben versucht, ist das Noch-nie-Dagewesene. Nehmen wir diesen Namen beim Wort, besagt er, daß sich die so gemachte Erfahrung des Neuen ausschließlich an der Vergangenheit orientiert. Das bislang noch nicht Vorhandene reizt die Neugier, insofern es sich als bloße Neuigkeit vom Bekannten auffällig abhebt und sich damit ohne irgendeine andere Qualität bereits interessant zu machen vermag. Der Umstand aber, daß dieses Interesse rasch nachläßt und in Langeweile versandet, zeigt, daß die am Vergangenen gemessene Auffälligkeit des Noch-nie-Dagewesenen seinem Wesen nach träge bei dem verharrt, wovon es sich vorgeblich absetzen möchte. Ein solcher Avantgardismus der billigen und blöden Novitäten ist im Grund nichts anderes als ein schlaffer Antihistorismus, der sich aus Mangel an eigener Substanz auf hoffnungsloser Flucht vor dem Vergehen der Zeit ins Nichtige überstürzt. Was daraus seine überdeutliche Sprache spricht, ist die Angst vor dem Altwerden und vor dem alles bedrohenden Tod. Ein Schaffen aber, das diese unumgängliche Spannung nicht austrägt, reicht nicht in den Bereich

jenes Neuen, das, nach einem Wort Baudelaires, der zu den gewichtigsten Neuerern der Neuzeit gehört, erst jenseits des Todes beginnt (Le voyage, Nr. VIII).

Jenes Neue aber, das sich aller gerissenen Machenschaft entzieht und sich von keiner Avantgarde militärisch in Marsch setzen läßt, weil es auf Künftiges denkt, lebt stets im Verborgenen und fällt den Zeitgenossen immer wieder erstaunlich wenig auf; und dies nicht etwa nur, weil sie unachtsam und schläfrigen Blickes oder stumpfen Ohres wären, sondern vor allem deshalb, weil es sich als Unverfügbares entzieht und sich in seiner wahren Notwendigkeit erst in Zukunft zeigt. Was aber fände weniger Anklang als das, was sich nicht mit Händen greifen läßt, sich nicht umgehend bezahlt macht und sich still im Befreienden des Geheimnisses hält? – Wie ist es Bach, wie ist es Mozart, wie ist es Webern ergangen? Das Neue läßt sich nicht auf Festivals begaffen. Es ist noch stets abseits entstanden und es wird auch fürderhin, wenn es jenseits des Todes geschieht, nicht ans freche Lichtgekicher der Manipulation gezerrt. Die Meinung aber, nach der das Geheimnis nichts anderes sein soll als ein veraltetes Tabu, ist geschichtlich so stümperhaft, daß es weiter nicht zu beeindrucken braucht, wenn man durch den Hinweis auf das Verborgene rasch zum alten Eisen geworfen wird. Es wäre deshalb auch kleinmütig, viel Zeit damit zu vergeuden, halb gehässig und halb gar noch neidisch das bißchen Erfolg der gängigen Novitäten zu hintertreiben. Die Zeit wird ihn gründlich genug zerstören und sichtbar machen, woran mehr gelegen ist. Übersehen wir indessen nicht, daß gerade die Intellektuellen schon verschiedentlich zu Unrecht glaubten, das Zeug sei doch viel zu dumm, um jemals ernsthaft in Betracht zu kommen: Pöbelherrschaft setzt sich immer leichter durch als das stille Reich einer künstlerischen Ordnung.

Darum ist erste Aufgabe die Wachsamkeit, die sich der Auseinandersetzung mit dem, was geschieht, nicht entzieht, das Strittige in eigener Verantwortung aussteht und bereit ist, auch vom Vergeblichen zu lernen, damit das Ohr geübter wird für den leisen Klang dessen, was sich einem schlichten Gelingen schenken mag. Sind denn je alle Propheten, sind denn je alle auch nur Hörende gewesen? Es wird nicht ohne Grund geordnet sein, daß unser meistes Tun umsonst ist, fruchtlos und verfehlt. Darf es uns deshalb unverzeihlich sein? Gehört dies alles nicht zum Bangen auf jenes einzig Neue, das sich im Gebirg des Todes allem Sinnen verborgen hält?

Es ist nicht wichtig, einzelne Namen und Werke von heutigen Komponisten zu empfehlen oder zu widerraten. Derartiges bleibt zurzeit im Bereich persönlichsten Entscheides. Wo aber der Sinn nach dem notwendenden Neuen steht, geschieht selbst Wesentliches, wo uns das Fragwürdige abstößt auf das hin, was ein stets zu Suchendes bleibt. – Und vergessen wir nie, daß auch am verfehlten Werk noch eine Weile etwas vom Glanz dieses Suchens ist . . .

Warum aber bleibt das Suchen eines unverfügbar Neuen notwendend? Weil sich im Neuen als dem Kommenden die Freiheit einspielt! – Die Grundzüge der technischen Welt sind Information, Organisation und Automatismus. Information vermittelt das Geschehene und das Bestehende. Am Vergangenen orientiert, kommt sie stets zu spät, und obwohl in Zeiten der Unsicherheit zum Beispiel der Bedarf an Nachrichten ins Irre steigt, vermögen diese doch nie mehr, als nachträglich das allgemeine Unbehagen abzustumpfen. Organisation ist der Versuch einer Steue-

rung auf Grund von Information: immer hinter den Ereignissen her, bleibt sie mit ihren Festlegungen vom Künftigen ausgeschlossen. Sie muß in dem, worauf es eigentlich ankommt, ständig versagen. Und Automatismus endlich betreibt die leere Wiederholung des längst Determinierten. Niemandem kann entgehen, wie in diesen zwangsläufigen Abläufen, die unser Leben erleichtern sollen, die Zeit fehlt.

Was dagegen als wahrhaft Neues Zukunft hat, hat auch Zeit, weil es sie aus der Dimension des Möglichen als des wesenhaft gedachten Vermögens gewinnt, weil es mit der entscheidenden Möglichkeit der Zukunft, weil es mit dem Tod ernst zu machen vermag und damit an ihm selber Freiheit geschehen läßt. Im Rahmen der Erfahrung von Zeitlichkeit aber gewinnt für uns jene Kunst erneut an Bedeutung, von der wir zwar noch immer keinen zureichenden Begriff und heute auch nicht mehr eine geschlossene Anschauung haben, von der wir aber wissen, daß sie sich wie keine zweite in der Zeit abspielt: die Musik. Das Spiel der Musik macht die Ordnung der Zeit erfahrbar, ihr Kommen und Gehen. Und Freiheit ist es, solches Kommen und Gehen in dem zu belassen, was es ist, es nicht durch feststellende Zugriffe zu verkürzen und damit an die sich ausbreitende Erstarrung zu verlieren.

Kommen und Gehen in seinem Eigenen belassen heißt: das, was sich eröffnet, dankbar empfangen; und das, was sich entzieht, in der Fülle seines Verborgenen hüten. Jenes Spiel aber, das im Grund eröffnet und verborgen hält, beruht dem Glauben im göttlichen Gefallen. Und weil sich dem Gefallen auch, weit ab von allen Kategorien des bloß Ästhetischen, das Schöne ereignet, kann es nie letzte Aufgabe der Kunst und ihr höchster Tiefsinn werden, das große Schwarze Loch zu vergötzen. Könnte es sein, daß die Musik unserer Zeit in Auseinandersetzung mit den technischen Terminen der Stoppuhr nichts anderes sucht als die Freiheit jenes beruhenden Spiels? Schaffende verlangen nie Zustimmung zu ihren Aussagen. Sie erhoffen ein neues Hören für die geglückten Werke.

Es hat nichts Erstaunliches, wenn in den technischen Lärmgewohnheiten auch dieses Hören bloß noch als akustischer Vorgang in Rechnung gesetzt werden soll. Das jedoch, was Musik eigentlich zu Gehör bringt, bleibt von aller statistischen Datenverarbeitung durch eine Welt getrennt. Es ist jenes Spiel, von dem ein altes Wort sagt: «Wenn Gott spielt, wird Welt.» – Ob ein musikalisches Kunstwerk und die es vernehmen in dieses Hören zu gelangen vermögen, bestimmen weder die Schaffenden noch ihr Publikum. Es bleibt die Gunst eines geschichtlichen Augenblicks, der sich historischer Feststellung versagen muß, soll er uns in Wahrheit Zukunft gönnen. Ihm ist ein Hören nicht gewachsen, das sich lediglich resigniert ins Vergangene wendet und darum immer wieder nur hören will, was es schon kennt. Ungeübt jenes Neuen, das aufhorchen läßt, mangelt uns freilich die Anweisung zu einem fruchtbaren Hören.

Eigen scheint ihm immerhin zu sein, die klare Erkenntnis dessen, was jede Musik an ihre Zeit bindet, also das Verständnis dessen, was ein heutiges Werk uns an Gegenwart zu spiegeln vermag. Anliegen bleibt ihm die gründliche Einsicht, daß sich jedes gültige Werk auf seinen geschichtlichen Ort besinnt und von diesem

Ort her vernehmbar zu machen sucht, wie ein Neues den Zugang zum freien Spiel des Offenen und des Verborgenen erhellen mag. Unverlierbar ist ihm die echte Erfahrung, daß die Sterblichen die sind, die, aufs Spiel gesetzt, immer nur im Glücken zu geschehen vermögen. Aus dem allem aber bescheidet sich ein fruchtbares Hören vor den Werken. Statt im Gezänk der Meinungen bloß zu verrechnen, was nach seinem privaten Dafürhalten an ihnen verfehlt ist oder nicht, denkt es darauf, aus allem jene Weisung zu erhalten, die unsere Tage nicht wie ein Geschwätz verklingen läßt.

Ob dies innerhalb oder außerhalb des Gottesdienstes geschehe, ist im Ernst unserer Zeit weniger wichtig als dies: *Daß* es überhaupt geschieht! Eine Kirche jedoch, der gleichgültig wäre, ob jenes Hören sich in oder außer ihr ereignet – müßte vergessen haben, was ihr anvertraut worden ist.

Helmut Bornefeld, Heidenheim

Kirchenlied?

Versuch einer Analyse

Das Thema meines Vortrags lautete ursprünglich «Gemeindegesang?» Im Lauf der Arbeit zeigte sich aber, daß das wichtigen Grundsatzfragen zu wenig Raum ließ, und so gab ich dem Ganzen in Bern – zumal mir völlige Freiheit zugesagt war – die Überschrift «Gemeindelied?» Bei der Endredaktion, die noch viele Verbesserungen und Ergänzungen brachte, schien mir auch das zu eng, und so tragen diese Ausführungen jetzt den Titel «Kirchenlied?», der meiner sehr grundsätzlichen Fragestellung mehr entspricht. –

Eine Antwort auf die Frage, was «Kirchenlied» eigentlich sei, läßt sich nur finden, wenn man zunächst festzustellen versucht, was es *nicht* ist. Damit stehen wir auch hier – wie auf so vielen kirchlichen Gebieten – vor einem Problem der Entmythologisierung. Der Schrecken, den dieses Wort bei frommen Gemütern auszulösen pflegt, wird sich vielleicht etwas mildern, wenn wir bei diesem Begriff kurz verweilen.

1.

Alle Urfragen des Menschseins – also Geburt und Tod, Schöpfung und Weltende, Geschlecht, Liebe und Haß – finden in Mythen ihren Niederschlag, oft verbunden mit fernsten, zweifellos aber echten Erinnerungen an bestimmte Zeitalter samt deren Fauna und Flora, an Paradiese und deren Untergang in Flut- oder Vulkankatastrophen, an bestimmte Kulturstufen und Sozialordnungen. Orpheus' wandernde Bäume sind die am Ende der letzten Eiszeit wieder nach Norden vorrükkende Baumgrenze; der Siegeszug des Bacchus ist die Ausbreitung des Weinbaus im Mittelmeerraum; Kain und Abel sind die uralte – und in gewissen Räumen heute noch bestehende – Rivalität von Ackerbau und Viehzucht. Unser Donnerstag ist noch heute der Tag des Donar, so wie der Freitag derjenige der Liebesgöttin Freya und Ostern das Fest der Frühlingsgöttin Ostara ist.

Es bedarf keines Hinweises, daß Theogonie und Theologie – also die Werdung und Deutung der Götter – ein Urthema aller Mythologie sind. Von der Eiszeit bis in unsere Gegenwart herein gab es immer wieder Mythen, die das Zueinander von Göttern, Welt und Mensch genetisch-spekulativ zu erhellen suchten. Mythologie hat aber auch eine mehr psychologische Funktion in dem Versuch, die archaisch-atavistischen Schichten des Psychischen symbolhaft zu bewältigen. Die Mythologien sind gewissermaßen die Träume der Menschheit und spielen hier eine ähnliche

Rolle wie der Traum im psychosomatischen Leben des Einzelnen; eine durchaus legitime Rolle also. Entmythologisierung hat deshalb gar nicht den Sinn, gegen den Mythus als solchen sich zu wenden. (Das wäre so vergeblich und schädlich, wie dem Menschen das Träumen verbieten zu wollen.) Aber sie hat eine Aufgabe der Topographie, der Ortsbestimmung, der Flurbereinigung: nämlich die Grenzmarken zu suchen oder zu setzen, an denen das bisher gleichsam vom Mythos Verwaltete an die Verantwortlichkeit der Ratio, der Aufklärung anstößt. Da die Grenzen des Erkennens aber dauernd sich erweitern, müssen notwendigerweise immer wieder gewisse Gebiete bereinigt werden. Entmythologisierung ist also eine vollkommen legale Form geistiger Entfaltung, und sich grundsätzlich gegen sie zu wenden wäre genau so unsinnig, wie etwa mittelalterliche Zunftordnungen gegen moderne Arbeitsprozesse ausspielen zu wollen. Der Mythos von Sisyphus ist gleichsam ein Selbstporträt des Mythologischen: in endloser Bemühung wird versucht, die Aufgabe der Seinserhellung zu bewältigen; aber jedesmal, wenn sie bewältigt erscheint, entgleitet das Erreichte in die Tiefe, und die Mühsal beginnt an anderer Stelle von neuem.

Wir sollten nicht vergessen, daß der Mythos für den antiken und mittelalterlichen Menschen eine völlig andere Funktion hatte als für uns. Das grenzenlose Betätigungsfeld, das die Neuzeit dem Menschengeist in den exakten Naturwissenschaften eröffnete, war jenen Zeiten noch verschlossen. Selbstverständlich gab es eine Menge «potentieller Intelligenz», aber ihr standen, modern gesprochen, viel zu wenige «Arbeitsplätze» gegenüber. Es braucht uns also nicht zu wundern, wenn man auch solche Probleme, die nur rational lösbar sind, vom Mythischen her zu bewältigen suchte und dabei auf phantastische Spekulationen und Definitionen, auf die absonderlichsten Ersatzhandlungen, Rechthabereien und Haarspaltereien verfiel.

Schwierig wird es immer dann, wenn ein spekulativ-mythisierendes Denken dieser Art dogmatisiert wird und damit dann eine über seine Zeit und Umwelt hinausreichende Gültigkeit beansprucht. Die Kirchengeschichte selber ist ein einziges Auf und Ab solcher Setzungen und Gegensetzungen, wobei dann nur zu oft die alten Spekulationen «im Namen der Wahrheit» durch zwar neue, aber keineswegs glaubhaftere ersetzt wurden. Wenn ich im Lauf meiner Ausführungen mit einer solchen oder anderen «Wahrheit» in Konflikt geraten sollte, so hoffe ich, daß das kein Grund ist, diese Gedanken *nicht* zu äußern! Nach dem Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland hat jeder Bürger das Recht der freien Meinungsäußerung, und es steht nirgends, daß die Meinung des Einzelnen derjenigen der Mehrheit zu entsprechen habe. Wenn also eine der Mehrheit nicht entsprechende Meinung auch «unerwünscht» sein sollte, so braucht sie deshalb noch lange nicht illegal zu sein! Auch früher schon war bei den meisten Ketzerverbrennungen nicht der Ketzer, sondern die Verbrennung das Illegale! Für eine künstlerische Wahrheitsfindung – und um eine solche sollte es sich hier doch wohl handeln – dürfen traditionelle Präpositionen heute so wenig tabu sein wie für eine wissenschaftliche. Im übrigen spreche ich hier nicht in einer polemischen oder aggressiven Absicht, sondern ganz einfach deshalb, weil ich darum gebeten wurde. –

Vielleicht ist hier noch einzufügen, daß es sich für mich persönlich beim Kirchenlied in erster Linie um einen kreativen und nicht etwa um den historischen Bezug handelte. Ich habe 25 Jahre meines Lebens auf das «Choralwerk» verwendet, das mehr als 1500 Seiten Musik (für Stimmen, Instrumente und Orgel) ausschließlich dem Kirchenlied widmet. (Hierauf werde ich hernach nochmals kurz zu sprechen kommen.) Jedenfalls hätte ich das «Choralwerk» und auch diesen Vortrag wohl kaum niedergeschrieben, wenn ich nicht überzeugt wäre, daß im Kirchenlied bedeutende geistige und geistliche Werte verkörpert sind. –

Innerhalb des geistigen Geschehens unserer Zeit ist die Musik nur ein kleiner Sektor, und in diesem hinwiederum stellt die Kirchenmusik nur ein kleines und das deutschsprachige Kirchenlied nur noch ein winziges Teilgebiet dar. Es dürfte also gut sein, wenn wir uns der relativen Unwichtigkeit unseres Gegenstandes bewußt blieben. Das ändert allerdings nichts daran, daß – wie auf andern Gebieten auch – die so dringend nötige Ordnung im Großen immer nur insoweit gefunden werden kann, wie sie im Kleinen angesteuert und verwirklicht wird.

2.

Das Kirchenlied ist eine Dreieinigkeit von Theologie, Sprache und Musik, wobei die theologische Komponente zweifellos die dominierende ist. Wenn man diese Trias einigermaßen objektiv zu begreifen sucht, dann ist man in jeder Hinsicht mit der gesamten Problematik dieses Gegenstandes konfrontiert. Als Nichttheologe kann es mir selbstverständlich nicht um eine wissenschaftliche Erhellung unseres Themas gehen (ganz abgesehen davon, daß das den Rahmen dieses Vortrags sprengen würde). Aber ich möchte immerhin einen gewissen Einblick geben in die Gedanken eines Komponisten, der sich Rechenschaft zu geben versucht über Wesen, Herkunft und Zukunft eines Materials, das – von seinem eigenen Schaffen ganz abgesehen – bis in die Gegenwart herein sich als so enorm fruchtbar erwiesen hat. Allerdings möchte ich auch sagen, daß die Theologen an meinen Fragestellungen nicht ganz unschuldig sind. Als Organist habe ich unter fünf Dekanen, einem Dutzend Pfarrern und zahllosen Vikaren in 35 Jahren etwa 4000 Predigten gehört; aber gerade über jene Grundsatzfragen, die mich so ungemein brennend interessiert hätten, wurde in all dieser Zeit auch nicht ein einziges Mal gesprochen. Es scheint ein ungeschriebenes (oder vielleicht auch geschriebenes?) Gesetz zu geben, nach dem Laien mit solchen Fragen nicht in nähere Berührung kommen sollen. Jedenfalls muß ich gestehen, daß diese kirchliche Verschweigungstaktik meine Wißbegier und mein Linksdenken ganz erheblich angestachelt haben, und es blieb mir dann nichts übrig, als meinen Bedarf aus andern Quellen zu befriedigen. In dem Sinne also, wie nach Goethe auch ein Komödiant einen Pfarrer lehren kann, möchte ich auf die drei Bestandteile des Themas eingehen, nämlich auf «Kirche», auf «Lied» und auf das Fragezeichen. Ohne einige geschichtliche Reminiszenzen werden wir nicht auskommen.

Bei allen Divergenzen, die schon im Urchristentum selber sichtbar werden, kann man doch sagen, daß es sich im wesentlichen als eine in der Nachfolge Jesu und in der Erwartung seiner Wiederkunft stehende Liebesgemeinschaft empfand. Unter diesen Vorzeichen blieben die Fragen einer einheitlichen Organisation und Lehre, und erst recht alle diejenigen einer sozialen, kulturellen oder gar politischen Installation völlig nebensächlich.

Wenn man demgegenüber nun die Wandlungen verfolgt, die im 2. und 3. Jahrhundert allmählich sich ereigneten, so läßt sich leicht feststellen, daß das keineswegs nur oberflächliche *Form*änderungen waren, sondern daß mit den Formen auch die Inhalte grundlegend sich wandelten. Das Amt des «Bischofs» zum Beispiel war in der Urgemeinde mehr auf soziale Funktionen ausgerichtet und war deshalb andern Ämtern (wie etwa «Apostel» und «Lehrer») bei rein demokratischer Organisation deutlich untergeordnet. Aber schon am Ende des 2. Jahrhunderts forderten manche Bischöfe die gesamte Lehr- und Ordnungsgewalt und schufen damit die Grundlagen zu Klerikalisierung und Gemeindeentmündigung. An die Stelle der definitiv enttäuschten Enderwartung trat die ganz bewußte Installation im Jetzt und Heute, also die Institution, und es braucht kaum vermerkt zu werden, daß Bischofswahlen unter solchen Vorzeichen immer mehr und immer wieder zu reinen Machtfragen wurden. In Caesarea kam es sogar vor, daß man auf einen noch gar nicht getauften Bürger als Bischof verfiel, weil man über die getauften Bewerber nicht sich einigen konnte. Und bei einer Bischofswahl im Rom des Jahres 366 blieben gar 137 Leichen auf der Strecke.

Durch die ökonomischen Funktionen des Bischofsamtes wurde auch das Verhältnis zu Wohlstand und Besitz allmählich auf eine ganz andere Ebene geschoben. Waren diese Dinge der Urgemeinde gleichgültig oder suspekt gewesen, so suchte man jetzt aus naheliegenden Gründen Kontakte zu vermögenden Schichten und veränderte damit die ursprüngliche Struktur ganz grundlegend, zumal die bischöflichen Synoden und Konzile in allen theologischen und organisatorischen Fragen letzte Instanz waren. Im 4. Jahrhundert war das Bischofsamt bereits an gehobene Abstammungs- und Vermögensverhältnisse gebunden, und bei entsprechenden Voraussetzungen konnte man (wie es tatsächlich vorkam) schon 8 Tage nach der Taufe Bischof sein. (Diese Bindung an die Notabilität blieb dann auch im späteren Papsttum bis in die Gegenwart herein erhalten. Noch das römische Konkordat von 1929 hält ausdrücklich fest, daß italienische Kardinäle «die den Prinzen von Geblüt zustehenden Ehren» beanspruchen können.)

Diese Entwicklung – hier nur an einem einzigen Punkt angedeutet – hat sich auf den übrigen Gebieten der Lehre, des Dogmas, des Rechts, der Verwaltung, Organisation usw. in genau entsprechender Weise vollzogen. Je mehr die neue Macht sich etablierte, desto mehr nahm sie wieder jene jüdischen und römischen Züge an, gegen die das Urchristentum so eindeutig sich gewandt hatte. Die entscheidende Schwelle auf diesem Weg ist aber zweifellos jener Bund von Thron und Altar, wie er durch Konstantin geschaffen wurde: damit, daß die bis dahin nebensächlich-unbeachtete (mitunter auch leidende) Kirche zu einer *herrschenden* wurde, war die prinzipielle Verkehrung des ursprünglichen Auftrags in sein Gegenteil vollzo-

gen! Und wenn Konstantin (unter rein machtpolitischen Gesichtspunkten natürlich) auch theologische Direktiven gab – obwohl er selber offiziell gar nicht Christ war und erst kurz vor seinem Tode getauft wurde (!) –, so bedeutet das die definitive Liquidation des Urchristentums durch die Institution.

Biologisch gesprochen könnte man sagen: Institution ist nicht Urchristentum plus einigen (guten oder schlechten) «erworbenen Eigenschaften» (die wieder eliminiert werden können), sondern sie bedeutet den Mutationssprung zu einer «neuen» Spezies mit ihrer eigenen, nicht mehr umkehrbaren Erbmasse. Wenn erst einmal das Kerygmatische zu Dogma, das Charismatische zu Hierarchie, das Pneumatische zu Scholastik geworden ist, dann sind das Transfigurationen, Petrifizierungen, aus denen es – als aus irreversiblen Prozessen – kein Zurück mehr geben kann.

Das beste Beispiel hierzu ist die Reformation. Zweifellos hat sie in theologischer, dogmatischer, liturgischer und soziologischer Hinsicht viele neue Akzente gesetzt, aber das Prinzip des Institutionellen an sich – nämlich die Mutation der Idee zu Ideologie – konnte sie an keiner einzigen Stelle durchbrechen oder gar aufheben! Und wenn Luther sagt «Erhalt uns, Herr bei deinem Wort, und steur des Papsts und Türken Mord», so läßt das nicht nur über des Papstes, sondern auch über Luthers feldmarschmäßige Ausrüstung keinen Zweifel.

Ein tragisches Beispiel solcher Auseinandersetzungen, wie sie Europa jahrhundertelang erschütterten, sehen wir im heutigen Nordirland, das ja in der Tat wie ein posthumes Relikt des Dreißigjährigen Krieges anmutet. Man müßte endlich sehen lernen, daß jeder Appell an einen «christlichen Kern» des Konfessionellen gerade *deshalb* ins Leere geht, weil ja eben diese Kernidee zu Ideologie geworden ist! Es wird also nicht der Terror zu brechen sein, sondern der Terror würde *dann* erlöschen, wenn die Ideologie eines Institutionalismus erlösche, der des Terrors bedarf! Wenn bei uns heute die Konfessionen in relativem Frieden leben, so ist auch das keineswegs – wie die Kirchen sich zu schmeicheln scheinen – «eine Frucht des Geistes»; es ist vielmehr ein Friede, den die Aufklärung gegen die Konfessionen erzwang, indem sie das Wesen solcher «Glaubens»-Kriege durchschaubar und *damit* gegenstandslos machte. Je gründlicher das Konfessionelle dem Bürgerlich-Neutralen und -Liberalen integriert wird, desto besser kommen die Leute miteinander aus!

Dieser historische Exkurs schien mir nötig, um den heute so diffusen Begriff «Kirche» und «Gemeinde» etwas zutreffender benützen zu können. Da die Taufe auch heute noch über die Zugehörigkeit zur Kirche entscheidet, läßt an ihr die tatsächliche Struktur wohl am besten sich ablesen. –

Jeder denkende Laie (und erst recht jeder Theologe) weiß, daß die meisten Sakralbegriffe zu den Urgedanken der Menschheit gehören. Termini wie Priester- und Mönchstum, Opfer und Kulthandlungen, Tauf-, Beschneidungs-, Reinigungs- und Einweihungszeremonien, Rituale und Liturgien kommen in verschiedenster Form in den Religionen aller Zeiten vor. Darauf hinzuweisen wäre überflüssig, würden diese «humanen Dimensionen» in der kirchlichen Praxis nicht immer wieder verzeichnet und verfälscht.

Wenn die Taufe schon immer verstanden wurde als Aufnahme in einen religiösen Liebes- und Gemeinschaftsbund, so ist das also eine *humane* Funktion des Begriffs, die mit einer christlichen Sinngebung an sich noch nichts zu tun hat. Es war durchaus legitim, wenn das Urchristentum diesen Taufgedanken übernahm und als Besiegelung einer persönlichen Willensentscheidung für seine Sache verstand. Wenn dieser Akt aber im Zug der Institutionalisierung immer mehr in ein infantiles oder pubertäres Stadium verlegt wurde, so wandelte damit der ursprüngliche Sinn auch hier sich in sein genaues Gegenteil: aus der persönlichen Entscheidung *für eine Sache* wurde die kollektive Vereinnahmung *durch ein System*. Religiöse, moralische und juristische Entscheidungen also, deren Tragweite selbst der erwachsene Mensch kaum abzuschätzen vermöchte, werden zwangshaft präjudiziert; das Existentielle wird durchs Ritual ersetzt, das Bewußtsein durchs Symbol, und so «entsteht» dann «Gemeinde» als Zufallsprodukt einer administrativen Automatik, nach Menge, Geschlecht, Alter und Sozialstatus (ohne auch nur das mindeste Zutun der Betroffenen) aus dem Geburtenregister des Standesamtes bereits komplett ablesbar.

Die Kirchen scheinen selber zu spüren, daß man etwas auf diese Weise Zustandegekommenes nicht gut als «Gemeinde» bezeichnen kann. Deshalb wird dann der Versuch gemacht, die Betroffenen nachträglich im bis dahin Unbegriffenen zu «konfirmieren». Aber auch dieser Akt verbleibt – als eine Art religiöser Mannbarkeitsritus – im pubertären Bereich und hat damit zwar für die Institution eine juristische, für die Person selber aber (in einer erdrückenden Überzahl der Fälle) nur noch dekorative Bedeutung.

Ich weiß natürlich so gut wie jeder andere, daß die Kirchen aus einer solchen Übermacht der Institution, aus dieser Last des Erbes nicht einfach ausbrechen können. Aber darum geht es auch nicht; das Erbe muß nur exakt definiert werden: seit der konstantinischen «Mutation» liegt das Genotypische – das heißt also das die gesamte Erbmasse Prägende – nicht mehr beim Urchristentum oder gar bei der Person Jesu, sondern bei der Institution als Verwandlung von Kultus in Kultur, in die «christliche Kultur des Abendlandes».

Die Botschaft Jesu und das, was in der Institution Kirche daraus wurde, scheint mir in einem ähnlichen Verhältnis zu stehen wie Sonnenlicht und Mondlicht: auch das Licht des Mondes ist zweifellos Licht der Sonne, aber eben reflektiert, gebrochen und – wie man heute sagen würde – umfunktioniert; dasselbe Licht zwar, und doch ohne alle die lebenspendenden und lebenserhaltenden Kräfte des «originalen» Lichtes, denn mit dem Licht des Mondes als einziger Quelle hätten auf der Erde weder die Voraussetzungen des Lebens noch das Leben selber je entstehen können. In diesem Bild gesprochen mag manches an der Institution Vollmond, anderes nur Halbmond sein; mit Sicherheit aber ist vieles Neumond, das heißt eine Phase, in der überhaupt nichts mehr reflektiert wird. Eines jedenfalls kann die Institution nie mehr sein und niemals mehr werden, nämlich «die güldene Sonne voll Freude und Wonne»!

3.

Im Neuen Testament sprechen nur verhältnismäßig wenige Stellen (wie etwa Kol. 3,16) von geistlichem Singen. Wenn man nun Fragen des Kirchenliedes im allgemeinen in diesen Andeutungen zu verankern sucht, so ist dagegen subjektiv (das heißt im Hinblick auf den persönlichen Impuls solchen Singens) nichts einzuwenden. Aus dem bisher Gesagten dürfte aber klar geworden sein, daß eine solche Legitimation – auf die heutigen Bezüge des Kirchenliedes angewandt – eine doch wohl unerlaubte Vereinfachung darstellen würde. Der urchristliche und der heutige Begriff von «Kirche» und «Gemeinde» ist, wie ich anzudeuten suchte, durch grundsätzlichste Umstrukturierungen getrennt, und dieser genetische Abstand muß selbstverständlich in die liturgische Gleichung aufgenommen werden, so nicht ein völlig verzeichnetes Resultat entstehen soll.

Ich sagte oben, daß das Kirchenlied eine Trias von Theologie, Sprache und Musik unter theologischer Dominanz darstelle. An einem konkreten Beispiel möchte ich nun in einer Art genetischem Längsschnitt zu zeigen versuchen, wie diese Erb- und Umweltfaktoren in einem solchen Gebilde etwa gelagert sind; ich meine das Lutherlied «Wir glauben all an einen Gott» (EKG 132), ein Stück also, das in jeder Hinsicht zur oberen Wertkategorie gehört. Zur Genetik seiner ideellen, sprachlichen und musikalischen Substanz wäre etwa folgendes zu sagen:

1. Die Idee einer Trinität war in der gesamten vorchristlichen Welt weit verbreitet; von Gallien bis Indien gab es eine ganze Reihe der verschiedensten Götter-Trinitäten.

2. Sowohl für Jesus selber wie für seine Umgebung und die Urgemeinde war eine göttliche Trinität allein schon deshalb undenkbar, weil sie alle, vom strengsten Monotheismus herkommend, zu jeglichem Polytheismus ihrer Umwelt in unüberbrückbarem Gegensatz standen. Die trinitarisch klingende Stelle Matth. 28,19 ist mit Sicherheit als Zweckfälschung ausgewiesen.

3. Das sogenannte Apostolicum stammt aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts, kann also keinen Apostel zum Urheber haben; überdies wechselt sein Wortlaut (bis ins Mittelalter hinein) immer wieder.

4. Die nicänische Formel vom Jahr 325 war Ergebnis des arianischen Streits mit seinem schlechthin unvorstellbaren Auf und Ab an Abstrusität, Intoleranz und Brutalität. Aber auch diese Formel der Wesensgleichheit von Vater und Sohn – die Konstantin übrigens aus rein pragmatischen Gründen gewählt hatte – konnte den Streit nicht beenden.

5. Nachdem schon Konstantin später den Arianern sich wieder genähert hatte, hat sein Sohn Konstantius den (nicänisch gestimmten) Bischöfen im Jahr 359 wieder eine arianische Formel abgepreßt, die aber genau so wenig sich durchsetzen konnte.

6. Erst nach Konstantius' Tod wurde im Jahr 381 unter Theodosius die Trinitätslehre Staatsgesetz, aber auch dieses Dogma fand (bis heute) immer wieder Gegner. (Noch im Jahr 1583 kam in Genf ein Antitrinitarier auf den Scheiterhau-

fen!) In der lateinischen Messe fand das Nicänum erst etwa seit dem Jahr 1000 seinen Platz.

7. Luther konnte aus diesem unheilvollen Erbe des Trinitätsproblems nicht ausbrechen; aber er besaß die theologische, sprachliche und musikalische Potenz, das Credo seinem reformatorischen Begriff von Gemeinde, Gemeindelied und Deutscher Messe völlig zu integrieren.

8. Als Quelle bot sich ein Zwickauer Credolied vom Anfang des 16. Jahrhunderts, das seinerseits auf ein lateinisch-deutsches Credolied einer Breslauer Handschrift vom Beginn des 15. Jahrhunderts zurückging.

9. Inhaltlich akzentuiert Luther bei seiner Umformung zunächst mehr das Nicänische («... der ewig bei dem Vater ist» oder «... Gott mit Vater und dem Sohne»), während sein Schluß mit den Stichworten Vergebung, Auferstehung und ewiges Leben eher wie eine Abbreviatur des Apostolicums anmutet.

10. Musikalisch bringt er (beziehungsweise sein Melodist) seine Sprachform mit dem musikalischen Material der Vorlage zu völliger Kongruenz, so daß hier eines der eindrucksvollsten Gebilde im Bereich des Kirchenliedes überhaupt entstand.

11. Wenn begriffliche Problematik durch Sprachgestaltung in der hier realisierten Weise nicht nur kompensiert, sondern ins Künstlerische überhöht wird, so bedeutet das im Grund die Geburt einer *neuen,* auch enorme säkulare Potenzen umschließenden Größe.

12. Schließlich ist festzustellen, daß das Lied in dieser Form bis in die Gegenwart herein seine gottesdienstliche, figurale und säkulare Aufgabe erfüllen konnte, ohne von seiner Ideen- und Formgewalt irgend etwas einzubüßen. –

Mit diesen Punkten ist die Morphologie eines Liedes (stellvertretend für die ganze Gattung) gleichsam in Siebenmeilenstiefeln durchmessen. Ich will nun versuchen, das in die skizzierten Bezüge einzubringen, um so vielleicht eine genauere Vorstellung von Sinn, Wert und Zukunft des Kirchenliedes zu gewinnen.

Über das Theologische können wir uns nach allem Gesagten kurz fassen. Die Problematik des Trinitarischen braucht uns nicht mehr zu belasten, denn wir sehen jetzt, daß es sich primär um ein geschichtliches, in die institutionelle Erbmasse eingegangenes Problem handelt. Damit und vollends mit der lutherischen Sprach- und Klangform ist es «christliche Kultur» geworden: die Idee gehört zu einem größeren Ganzen wie etwa die Tapete zum Raum; sie ermöglicht immerhin – ob sie nun gefällt oder nicht – ein Zusammenwohnen und bietet damit keinen Anlaß zu weiteren Auseinandersetzungen. Im Gegenteil: die ethische und ästhetische Potenz überragt das Problematische in so hohem Maß, daß man allein um ihretwillen nicht mehr darauf verzichten könnte. Ein Dogma, das von Konstantin bis Nordirland Ströme von Blut und Tränen kostete, ist «Kultur» geworden; man kann in Frieden, ja sogar in Schönheit von Dingen reden, die das Abendland ehedem an den Rand des Untergangs brachten. Man sollte meinen, daß die Kirchen allen Grund hätten, über eine solche im Kirchenlied manifestierte Befriedigung sich zu freuen.

Wenn Luther seine Sprache, wie er selber sagt, «dem Volk aufs Maul schauend» gefunden hat, so ist schon damit Wesentliches ausgesagt, denn eine dieserart «unverschlüsselte» Aussage kann naturgemäß ganz andere Konsequenzen haben als eine klerikale Zunftsprache. Die Sprache hat bei Luther jene (weit über den theologischen Bezug hinausreichende) Autonomie gewonnen, aus der eine «deutsche Literatur» überhaupt erst erwachsen konnte. (Diese Tatsache tritt neben dem Theologen Luther nur deshalb zurück, weil sie so allgegenwärtig ist, daß sie überhaupt nicht mehr bewußt registriert wird.) Als Bert Brecht einmal gefragt wurde, was seine Lieblingslektüre sei, meinte er: «Sie werden lachen, – die Bibel!» Und wenn er in den «Sieben Todsünden» sagt

Der Herr erleuchte unsre Kinder,
daß sie den Weg erkennen, der zum Wohlstand führt . . .

so ist daran, wie an hundert andern Stellen, nicht nur die Lutherische Prägung, sondern auch die Persiflage des Kirchenbürgerlichen unmittelbar abzulesen. Goethe hat Luthers «Jesaja dem Propheten das geschah» als «barbarisch groß» bezeichnet; damit ist sowohl die archaische Herkunft wie auch die potentielle Zukunft dieser Sprachkraft genau bezeichnet, und in der Tat führt ja auch über Namen wie Paul Gerhardt, Gryphius, Opitz, Klopstock und Claudius eine ziemlich direkte Linie zu dem, was dann in Hölderlin und Goethe als absolut-autonomes Sprachkunstwerk sich darstellt. Große Kunst läßt ihre Zeit dadurch hinter sich, daß sie die Zeit «erfüllt». Luther hat in diesem Sinn seine Zeit, nämlich die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, «erfüllt»: wir empfinden seine Sprache trotz aller Zeitbedingtheit als «bleibend» deshalb, weil sie genetisch gesehen «Kultur» ist. Im Pietismus später verlief es genau umgekehrt: er verfiel einer ebenso umfangreichen wie (von wenigen Ausnahmen abgesehen) belanglosen Reimerei, weil er den im Grund längst autonom gewordenen Bereich des Subjektiven zu «retheologisieren» versuchte. (Selbst ein Johann Sebastian Bach wurde textlich des öfteren von dieser Gefahr gestreift; glücklicherweise hatte er die Möglichkeit einer um so zwingenderen musikalischen Objektivation.)

Auch die Melodik des reformatorischen Kirchenliedes ist in hohem Maß Musik ihrer Zeit, das heißt des beginnenden 16. Jahrhunderts. Es wurde schon oft auf die enge Verwandtschaft von Volkslied und Kirchenlied in diesem Zeitraum hingewiesen. Dabei sollte man allerdings nicht vergessen, daß auch dieses Volkslied keine im folkloristischen Sinn «elementare», sondern eine bereits in hohem Maß kunsthaft bedingte, figurale Größe war. (Man kann auch heute noch beobachten, wie die da und dort noch vorhandenen Reste elementarer Musikkulturen sofort zu welken und abzusterben beginnen, wenn sie mit europäischen Zivilisationsprodukten in Berührung kommen.)

Die abendländische Mehrstimmigkeit hatte zur Zeit Luthers immerhin schon eine fünfhundertjährige Geschichte hinter sich, die in der Polyphonie der großen Niederländer gipfelte, und es versteht sich eigentlich von selbst, daß damit auch das Volkslied bereits eine erhebliche Domestizierung erfahren haben mußte. Die meisten Melodien der reformatorischen Lieder waren entweder Cantus firmus in polyphonen Sätzen oder tragen zumindest den Charakter eines solchen. Das heißt

aber mit andern Worten, daß diese Melodik des Kirchenliedes gar nicht erst «Kultur» zu werden brauchte, sondern es in hohem Maß seit langem schon war. Alle diese «Neuen teutschen Liedlein» (und wie diese Sammlungen sonst alle heißen) eines Ott, Rhaw, Senfl, Forster, Schöffer usw. waren die «Konsummusik» jener bürgerlich-feudalen Gesellschaft, innerhalb der die konfessionellen Auseinandersetzungen des 16. Jahrhunderts sich abspielten. Ein Rückgriff auf Vor-Institutionelles lag also nicht nur (wie bereits gezeigt) außerhalb jeder theologischen, sondern genau so auch außerhalb jeder stilistischen und gesellschaftlichen Möglichkeit. Das reformatorische Kirchenlied ist (auch wenn es ältere Elemente assimilierte) ein Kind des 16. Jahrhunderts. Und wenn es bis heute seine Gültigkeit behielt, dann nicht, weil es reformatorisch ist, sondern weil es ein Stück jener genotypisch-institutionellen Gesamtkultur darstellt, aus der auch die Reformation nicht ausbrechen konnte. Man braucht ja nur die Vorworte von Cantionalsammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts aufzuschlagen: es wimmelt da geradezu von fürnehmsten, ehrnfesten, hochgelahrten Herren und Beförderern und dero untertänigsten, im Staube um Nachsicht bittenden, allergehorsamsten Dienern. Die perfekte Identität von Kirchen- und Bürgertum kann kaum eindeutiger demonstriert werden.

Das Kirchenlied hat also ein Doppelgesicht: Als eine, wie ich soeben sagte, domestizierte Melodik ist es dem römischen Choral oder gar elementarer Melismatik zweifellos weit unterlegen; andererseits impliziert es mit seiner Cantus firmus-Eignung kunsthaft-polyphone, auf Figuralität und Autonomie zielende Entfaltungen. Die Polyphonie als solche hat ja in der Kirche immer wieder zu lebhaften Auseinandersetzungen über das Verhältnis von Wort und Ton geführt, die dann regelmäßig mit einer Vermahnung der Polyphonie zu größerer Einfachheit endeten. Demgegenüber erlaubte das Kirchenlied nicht nur Polyphonie, sondern forderte sie geradezu heraus, bot gleichzeitig aber mit seinen Cantus firmus-Eigenschaften auch die Möglichkeit eines gemeindlichen Mitvollzugs, wie sie in dieser Form bis dahin nicht existiert hatte. Es ist leicht einzusehen, daß hierin für die Zukunft der Kirchenmusik ein mächtiger Impuls liegen mußte: als das beginnende 17. Jahrhundert noch die Monodie und die Arie beisteuerte, war der Weg frei zur Großform der Kantate und damit zum grandiosesten aller Cantus firmus-Sätze, zum Eingangschor der Matthäuspassion mit seinem «O Lamm Gottes unschuldig». Und wenn in der evangelischen Kirchenmusik das Figurale bis heute, aller andern Stilentwicklungen ungeachtet, eine vorrangige Rolle behielt, so wurzelt das letztlich in eben dieser Tatsache, daß das Kirchenlied die gemeinsame Basis für Gemeindegesang und Figuralität war und (bis heute wenigstens) blieb. –

Solche Einblicke in die geistige, sprachliche und musikalische Artung des Kirchenliedes zeigen, daß die übliche Standardfassung von ihm als einer quasi neutestamentlich-kanonischen Größe unhaltbar ist. Das Kirchenlied ist ein auf dem Boden der Institution gewachsenes Kulturprodukt, und nur wenn man es in dieser seiner Wahrheit beläßt, kann es frei werden für jene Aufgaben, die es in Kirche und Kultur auch heute noch hat. Damit sind wir beim dritten Teil unseres Themas, nämlich bei dem hinter das Wort «Kirchenlied» gesetzten Fragezeichen.

4.

Die im Kirchenlied schlummernden und aus ihm sich ergebenden Fragen möchte ich in zwei große Gruppen einteilen, nämlich in Sach- und in Tendenzfragen. Wenn ein Arzt einen Filmstar fragt «Haben Sie Kummer?», dann ist das eine Sachfrage mit dem Ziel, einer körperlichen oder seelischen Störung beizukommen. Wird dieselbe Frage aber demselben Star von einem Reporter gestellt, dann ist es eine Tendenzfrage mit dem Ziel, eine guthonorierte Schlagzeile herauszuschinden; die Frage ist zwar dieselbe, aber die *Motive* der Frage sind grundverschieden. Die Frage des Arztes ist in Freiheit gestellt und ist insofern konstruktiv. Der Reporter aber steht von vornherein unter den Zwängen seines Systems, weshalb auch seine Frage destruktiv und repressiv ist. Und die Schwierigkeit bei unserer Frage «Kirchenlied?» liegt nun ganz einfach darin, daß die Rollen von «Arzt» und «Reporter» vielfach verwechselt werden.

Sachfragen sind in unserem Fall alle diejenigen, die aus den umschriebenen Wesenszügen von Kirche und Kirchenlied sich ergeben; zu den Tendenzfragen hingegen zählt alles, was aus modischer Konsumideologie sich ableitet und von da aus in Kirche und Kirchenmusik hereingetragen wird. Ich will versuchen, auch diese Sach- und Tendenzfragen in unser Bezugssystem einigermaßen zutreffend einzugliedern.

Wie bei Arzt und Reporter sind es also Probleme der Aktualiät oder Aktualisierung, von denen Kirche, Kirchenlied und Kirchenmusik heute widerhallen, und es bleibt nur die Frage, was «aktuell» eigentlich bedeute. Krankheit zum Beispiel ist immer «aktuell», und ein funkelnagelneues Krankenhaus ist es nicht minder. Wenn nun aber dieses Krankenhaus nicht in Betrieb genommen werden kann, weil selbst unter verlockendsten Bedingungen kein Personal zu finden ist, dann rührt das offensichtlich daher, daß es *noch* Aktuelleres zu geben scheint als Krankheit und Krankenhaus, nämlich die *uralte* Menschheits- und Menschseinsfrage «ob der Mensch dem Menschen hilft»! Ich will damit nur sagen, daß nicht der journalistische, sondern der *humane* Bezug von «Aktualität» der maßgebende zu sein hätte. Inhumanes liegt bereits darin, daß die Sicht auf das Human-Aktuelle rundweg verstellt und verbaut wird durch eine zwar grelle, nichtsdestoweniger aber sekundäre, journalistisch manipulierte Aktualität. Wenn man diese Zweideutigkeit der Vokabel «aktuell» erst einmal durchschaut, ergibt das auch für unsere Fragen neue Akzente.

Das erste, das in der Kirche zu «aktualisieren» wäre, ist jene Predigt, aus der – nach des Paulus' lapidarem Wort – «der Glaube kommt». Ob allerdings auf der Basis einer Institution (gleichsam in Aufhebung eben dieser Institution) «glaubenschaffend» gepredigt werden *kann* und *wie* solche Predigt beschaffen sein müßte: das sind Fragen, die die Theologen unter sich auszumachen haben. Sicher ist, daß Kirchenlied und Kirchenmusik – als ein Stück Kultur verstanden – in diesem Zusammenhang vielleicht reflektierende und interpretierende, keinesfalls aber konzipierende Funktionen haben können. Der einzige Raum, in dem Institution aufge-

hoben sein kann, ist «der Geist des Menschen, der in ihm ist»: hier kann die Ästhetik des Kulturellen machtlos werden vor der Ethik des Existentiellen. Aber gerade *dieser* Raum steht, wenn es um kulturelle Fakten geht, nicht zur Debatte. Zwar können die *Impulse* eines kirchenmusikalischen Tuns in diesem Raum liegen (von dem kein Zweiter etwas weiß!), aber schon die Formwerdung dieser Impulse kann naturgesetzlicherweise nur «Kultur» sein – oder deren Gegenteil, das heißt jene vom Konsum verwüstete Subkultur, von der ich hernach zu sprechen habe.

Von R. A. Schröder stammt der Satz, daß das Kirchenlied lebe von einer «kanonischen Themensetzung und einem Formenschatz, der sich in der unablässigen Wiederaufnahme, Neubearbeitung und Variation bestimmter Themen und Wendungen genugtut». Damit ist einerseits die «kulturelle Bedingtheit» des ganzen Komplexes fixiert, denn außerhalb von Kultur wären solche Ostinati überhaupt nicht denkbar; zum andern kommt darin Schröders eigene Zugehörigkeit zu diesem Komplex zum Ausdruck, begründet in der philologischen Universalität seines Dichtertums.

Der Ruf nach dem «neuen Lied» ist also gar nicht so unbedingt legitim, wie man uns glauben machen möchte, weil es nämlich a) nichts Neues zu sagen gibt, sondern höchstens Bekanntes *anders* (und meist schlechter) formuliert werden würde, und weil b) dieses Neue heute, in «unserer» Gegenwart – das heißt also inmitten eines pluralistischen Kulturchaos – weder sprachlich noch musikalisch jene Verbindlichkeit gewinnen könnte, die das «klassische» Kirchenlied aus der Einbettung in *seine* kulturelle «Gegenwart» empfing.

Niemand wird bestreiten, daß es auch heute Sprachgenies vom Range Luthers geben könne. Aber das vorfindliche Sprachmaterial, die geistigen Sprachimpulse und die Bewußtseinsinhalte haben sich in 300 Jahren «Subjektivismus» so grundlegend umstrukturiert, daß sie für eine «kanonische» (oder gar kirchenbürgerlich-tragbare) Aussage nur durch Regression oder Repression verfügbar werden könnten. (Selbstverständlich aber kann das alles, wie zum Beispiel im Fall Nelly Sachs, für großartige, nur eben völlig subjektive «religiöse Aussagen» durchaus adäquat sein.) Die wesensmäßige Fixierung der Kirche auf bestimmte historische Stufen von Kultur macht sie fürs seitdem Geschehene «sprachlos». Hier liegen die tieferen Gründe für die so viel (und mit oft so oberflächlichen Argumenten) beklagte Unmöglichkeit eines neuen Kirchenliedes.

Das, was man heute «Gemeindegesang» nennt, mag in vielen Fällen jammervoll genug sein. Dennoch sollte man nie vergessen, daß es auf einer jahrhundertealten Übereinkunft von Kultus und Kultur, von Sprache und Musik, von Melos und Figuralität, von Kirchentum und Bürgertum beruht und insofern einen hohen (und unterschwellig vielfach wirksamen) Wert darstellt.

Das Wort «neu» ist heutzutage eine Konsumvokabel, die sich zwar immer gut macht, nichtsdestoweniger aber oft mehr vernebelt als verdeutlicht. Auch das klassische Kirchenlied hat seinem Wesen immanente, «neue» und absolut legitime Möglichkeiten, nur werden sie viel zu wenig realisiert. Man hat oft den Eindruck, als ob der Ruf nach dem Progressiv-Neuen geradezu eine Art Ersatzhandlung wäre für das nicht bewältigte Legitim-Neue. So kann zum Beispiel das Gemeindelied

durch neue Vorspiel- und Begleittechniken spürbar aktualisiert, ja geradezu dramatisiert werden dank der ihm innewohnenden Cantus firmus-Qualitäten. Die Kantoreipraxis bietet Möglichkeiten, am Kirchenlied und im alternatim mit ihm Klangkontrapunkte zu entwickeln, die weit in den Bereich neuer Musik hineinreichen und trotzdem – weil im reformatorischen Modell selber vorgegeben – völlig legitim bleiben. Dabei bedarf es keines Wortes, daß diese Dinge, gerade infolge ihrer Mitvollziehbarkeit durch die Gemeinde, einen hohen kulturpädagogischen Wert haben. Und schließlich gibt es eine beachtliche Literatur (an C. f.-Sätzen, Motetten, Kantaten und Orgelwerken), in der diese Potenzen des Cantus firmus bis ins unbedingt Autonome hinein weiterwirken. Jedenfalls wäre eine solche dem reformatorischen Modell entwachsene Evolution wichtiger und ehrlicher, ja sogar «erbaulicher» und vor allem viel «neuer» als ein «neues» Lied, das (schon vor seiner Niederschrift) entweder zu epigonaler Blässe oder zu Konsumhörigkeit verurteilt ist.

Ich selber habe ja auch versucht – um nochmals auf das «Choralwerk» zurückzukommen –, diese Potenzen des Kirchenliedes für eine Musik nutzbar zu machen, die Gebrauch und Progreß vereinigt. Leider wurde aber diese Absicht von den Berufskirchenmusikern nur wenig verstanden. (Rühmliche Ausnahmen bestätigen die Regel.) Die vor 30 Jahren geschriebenen Kantoreisätze appellierten schon damals an die (heute so vielbeschworene) «kreative Mitarbeit» der Interpreten. Aber schon diese einfachsten Dinge widersetzen sich – weil «autonom» geprägt – offensichtlich einer bürgerlichen Vereinnahmung, weshalb sie (das ist mir heute klar) ihren Sinn wohl nur bei künstlerischer Zielsetzung entfalten können. Ob und wann das kommt, weiß ich nicht; mit Sicherheit aber weiß ich, daß sie genau derselben Gesinnung sich verdanken wie heute ein «Patmos» oder «Tanah».

Selbstverständlich brauchen solche Praktiken, so sie effizient werden sollen, viel Durchblick, Mut, Können – und schließlich auch Geld. Wenn das Wohl und Wehe einer «wohlregulierten Kirchenmusik» den oft zwar wohlmeinenden, künstlerisch aber mehr oder weniger hilflosen Synoden und Kirchenvorständen überlassen bleibt, braucht man sich über den permanenten Substanzschwund nicht zu wundern. Niemand denkt heute in Fragen gottesdienstlicher Musik so säkular wie die Kirchen selber! Man kann Kirchenbehörden durchaus dazu bringen, eine sechsstellige Zahl zu einer säkulär-privaten Schallplattenproduktion beizusteuern; der einzelne Kantor ebenderselben Kirche hat aber in der Praxis seinen «Solisten» Beträge anzubieten, für die noch nicht einmal eine Putzfrau einen Finger rühren würde.

Ob fürstliche Hofkapelle eines Lasso und Schütz oder Leipziger Stadtmusik eines Bach: gottesdienstliche Figuralmusik konnte noch nie anders leben als in der feudalen oder bürgerlichen Administration ihrer Zeit, und wenn diese versagte oder verfiel, dann blieb auch der Figuralmusik nur Verfall – oder Emigration. Wenn zu Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Kirchen ihre einstige «Kulturhoheit» verloren und an eine je nachdem staats- oder bürgerkirchliche Säkularität abtreten mußten, so ist schwer zu sagen, was hier Ursache und was Wirkung war. Sicher aber ist, daß diesen Prozessen keine grundsätzliche Ablehnung des Geistlichen an sich zugrunde lag, denn nicht nur in der Wiener Klassik, son-

dern bis weit in die Romantik und Spätromantik hinein entstanden immer wieder grandiose Werke, die zum Geistlichen ebenso eindeutig sich bekannten, wie sie von den Kirchen als «ungeeignet» (das heißt also ihnen «nicht-mehr-eigen») sich zu distanzieren hatten. Und selbst hier noch wirkte die perennierende Potenz des Kirchenliedes sich aus. Bachs Kantaten und Passionen hätten selbst in ihrer säkularen Nutzung niemals jene beispiellose Breitenwirkung finden können, wenn sie nicht vom Kirchenlied (und sei es für den Hörer auch nur noch passiv) durchsetzt wären: sogar in der homöopathischen Verdünnung des Säkularen behält das Figurale immer noch etwas von jener Nachvollziehbarkeit, die im melodisch-polyphonen Dualismus schon des reformatorischen Kirchenliedes angelegt ist. Das Kirchenlied stellt also auch heute noch – aller Verächtlichmachung unerachtet – eine statisch tragende Größe unserer Musikkultur dar, und wenn dieser Träger eines Tages vollends durchbrechen sollte, dann würde man sich baß verwundern, was für bedenkliche Folgen das für das kulturelle Gesamtgefüge hätte! (Auch die Differenz von «geistlich» und «kirchlich» übrigens läßt an solcher Säkularnutzung unmittelbar sich ablesen. Wenn heute bei «Kirchenfestspielen» die Matthäuspassion oder eine Bruckner-Messe gemacht werden, dann sind ohne weiteres 2000 Menschen da. Würde aber ein Priester an den Altar treten, um die Messe zu zelebrieren, dann blieben noch 200; und stiege gar ein Pfarrer auf die Kanzel, um die zwischen beiden Teilen der Passion ehedem übliche Predigt zu halten, dann wären höchstens noch 20 übrig).

Hier wurzelt übrigens auch, um das nebenbei zu sagen, die Legitimität der Orgel: das Doppelwesen des Kirchenliedes, nämlich Melos und Figuralität in einem zu sein, hat in der Begleitfunktion der Orgel und in ihrer figuralen Cantus firmus-Prädestination eine haargenaue Entsprechung. Die «Unwiderruflichkeit» der Orgel wurzelt keineswegs – wie die Konsumfunktionäre heute glauben machen wollen – in der Borniertheit gegenwartsblinder Historisten. Vielmehr ist die Orgel eine kulturhistorisch legitime, irreversible Größe *deshalb,* weil Apparat und Idee genau so zwingend sich entsprechen wie im Orchester Beethovens oder in der Klaviermusik Chopins. Das gewaltigste aller Orgelwerke, die Clavierübung III, besagt für alle Zeiten, daß ein *solcher* Cantus firmus *einzig und allein* an einer *solchen* Orgel durch Bachs Genialität eine *solche* Gestaltung finden konnte! Wer meint, eine kulturhistorische Tatsache solchen Gewichts mit ein bißchen Konsumstrategie abservieren zu können, macht sich nur lächerlich.

Leider bezeichnet die Orgel in ihrem Vulgärgebrauch nur zu oft das liturgische Elend des Kirchenliedes. Das ändert aber nichts daran, daß sie seit Bach (bei Brahms, Mendelssohn, Reger, Busoni, David usw.) auch den Glanz und die Größe des Kirchenliedes bis heute immer wieder mit Werken von überwältigender Gültigkeit bestätigt hat. Wenn die Kirchen ahnen würden, was hier auf dem Spiel steht, dann würden sie sich hüten, die Orgel, den Orgelbau und die Orgelkunst in der heutigen Weise vom Konsumterror destruieren zu lassen! Nicht wir «Historisten» sind weltblind, sondern der Konsum macht offensichtlich geistblind!

Allerdings kann man den zweiten Schritt nicht vor dem ersten tun. Wenn die Kirchen je wieder zu kreativen Kräften und Prozessen kommen wollten, dann wäre

das erste *nicht,* nach dem Creator spiritus zu rufen! Der erste Schritt müßte vielmehr *darin* bestehen, das durch Verbürgerlichung Verlorene in den Raum der Kirche zurückzuholen und *die emigrierte geistliche Musik zu repatriieren!* Auf *dieser* Basis erst könnte dann über alles weitere mit Aussicht auf Erfolg gesprochen werden. Aber wie die Adler sich verziehen, wo Autos und Landmaschinen lärmen, so verziehen sich die Künstler, wenn sie die kirchenbürgerliche Nützlichkeitsapparatur klappern hören. Deshalb wird, zumindest vorläufig, nur wenig sich ändern. –

Ich bin diesen ans Kirchenlied gerichteten und ihm entspringenden Sachfragen wenigstens andeutungsweise nachgegangen in der Hoffnung, daß damit auch für die folgenden Tendenzfragen schon eine gewisse Umgrenzung gegeben sein möge.

5.

Wie fragwürdig die Vokabel «neu» sein kann, wird kaum irgendwo so deutlich, wie wenn vom «neuen Lied» gesprochen wird, denn so ziemlich alles, was zwischen klassischem Kirchenlied und Schnulze überhaupt denkbar ist, erhebt Anspruch auf dieses Etikett. Daß sehr vieles an diesem «neuen Lied» *nicht* «neu», sondern von den verschiedensten (und oft fragwürdigsten) Remiszenzen geprägt ist, braucht wohl kaum erwähnt zu werden. Meine an reinliche Definition gewöhnte Feder sträubt sich deshalb geradezu, mit einem derart diffusen Begriff überhaupt zu arbeiten. Trotzdem will ich der Einfachheit halber bei diesem Ausdruck bleiben, betone aber ausdrücklich, daß ich schon in diesem Verbalzwang genau jenen Konsumungeist wirksam sehe, gegen den ich mich im folgenden aufs entschiedenste zu wenden habe. Und man wird wohl kaum von mir erwarten, daß ich hier mit andern Kriterien arbeiten könnte als denjenigen, die ich im Vorhergehenden – vielleicht nicht ganz unnützerweise – aufs Kirchenlied anzuwenden versuchte.

Zunächst bedarf der Begriff des «Konsums», der bereits mehrfach gestreift wurde, noch einer gewissen Verdeutlichung, denn er stellt zweifellos eine der gefährlichsten, aber auch bestgetarnten Destruktionen unserer Zeit dar.

Im säkularen Bereich sind bisher – um in der Sprache der Gema zu reden – die Bereiche von E- und U-Musik reinlich getrennt geblieben; weder kümmerte ein Männerchor sich um Probleme des Sinfoniekonzerts noch ein Mandolinenklub um diejenigen einer Jazzband oder eines Oratorienvereins. Demgegenüber wird heute nun ausgerechnet die Kirche gleichsam zum Schlachtfeld, auf dem das in Kirchenlied und -musik Beschlossene mit den allseitig anbrandenden Konsumprinzipien sich auseinanderzusetzen hat. (Dabei dürfte die Kirche, wie aus dem Gesagten sich entnehmen läßt, hierfür am allerwenigsten gerüstet sein.) –

Es versteht sich von selbst, daß die Grundbedürfnisse des menschlichen Lebens (an Nahrung, Kleidung, Wohnung und Arbeit) auf einer übervölkerten Erde nur mit Hilfe der Technik befriedigt werden können. Das Verhängnis liegt nur darin, daß eben diese Technik auch sehr bedenkliche Auswirkungen hat, nämlich:

a) Sie kommt den Menschen in so unterschiedlichem Maß zugute, daß sie, aufs Ganze gesehen, die sozialen Spannungen eher vergrößert als verringert. (Die Reichen werden immer reicher und die Armen immer ärmer.)

b) Sie hat die Tendenz, auf der Basis solcher Ungerechtigkeit sich zu autonomisieren; damit züchtet sie für die Besitzenden um so aufwendigere Luxusbedürfnisse, je mehr sie den Habenichtsen ihre Grundbedürfnisse verweigert.

c) Sie fußt auf einem Raubbau an den Gütern der Erde, der kein gutes Ende nehmen kann.

d) Mit ihren nicht mehr zu bewältigenden Rückständen an Müll und Gift wendet sie sich letzten Endes genau *gegen* jene humanen Grundbedürfnisse, denen zu dienen ihre erste Aufgabe gewesen wäre.

Konsum ist also, mit einem Satz gesagt, *der Zwang zu Vergeudung auf Kosten der Mitmenschlichkeit!* Er ist deshalb immer inhuman und repressiv insofern, als er nicht die Technologie dem humanen Interesse, sondern umgekehrt das Humane den technischen Interessen brutal unterwirft. (In der Tatsache allerdings, daß diese Konsumfront quer durch alle politischen Fronten und Systeme verläuft, liegt vielleicht eine gewisse Hoffnung für die Zukunft. Aus ihr wäre nämlich zu entnehmen, daß das Kernproblem nicht im Verhältnis von Mensch und System, sondern in demjenigen von Mensch und Besitz liegt. Das Gespräch Jesu mit dem reichen Jüngling bezeichnet das sehr genau. Sogar der Kommunismus ist «romantisch» insofern, als er ein ideologisches Märchen von gestern zur Basis einer Waren-Welt von heute zu machen versucht.)

All das ist, wie in zunehmendem Maß sich zeigt, schon gefährlich genug, wenn es in diesem Bereich von «Ware» und «Warencharakter» sich abspielt. Aber das Repressive des Konsums offenbart sich nun genau darin, daß er nicht nur materielle, sondern ebenso auch geistige Güter diesen Prinzipien der Verwertung, Vermarktung und Ausbeutung zu unterwerfen trachtet: «Kultur» ist der Bereich des (noch) gescheiterten, «Subkultur» derjenige des siegenden Konsumterrors! (Wobei auch der Ausdruck «Subkultur» bereits wieder eine typische Konsumlüge darstellt; er spiegelt rein phonetisch eine Zugehörigkeit zu «Kultur» vor, während er in Wahrheit die Negation und Liquidation von Kultur meint! Auch hier aber will ich diesen Ausdruck zwecks Vermeidung weiterer Komplikationen beibehalten.)

Submusik ist der musikalische Sektor von Subkultur. Die Erscheinungsformen der Submusik sind heute in den Massenmedien, im öffentlichen Leben, ja sogar in der Arbeitswelt derart allgegenwärtig, daß genau das eintritt, was die Produzenten wollen: die Reizüberflutung ist so komplett, daß nach den Hintergründen, Hintermännern und Mechanismen solcher Terrorisierung überhaupt nicht mehr gefragt wird!

In der deutschen Schallplattenproduktion entfallen zurzeit 93 % auf Schlager- und Popmusik, wobei 88 % der Käufer dieser Sparte Jugendliche sind. Über eine Milliarde DM wird in diesem Sektor nicht etwa umgesetzt, sondern *verdient*. Im Rundfunk kostet eine Sendeminute U-Musik DM 26.–, im Fernsehen hingegen DM 3949.–; das Fernsehen gibt also pro Minute 140mal mehr aus als der Hörfunk.

Deshalb erreicht der Rundfunk auch mit 18 % seiner Gesamtausgaben ein Sendevolumen von 33 %, während das Fernsehen mit 12 % vom Gesamt nur auf knapp 3 % des Volumens kommt. Es ist deshalb ganz nüchtern festzustellen, daß die Musik im Bereich der Subkultur zum weitaus vorrangigsten aller Ausbeutungsobjekte geworden ist! (Die Jugend bildete sich ein, in «Hair» ihre Musik gefunden zu haben, während die Hintermänner – mit weißer Weste selbstverständlich – alle 10 Tage eine Million DM kassierten.)

Genau dieselben Repressionen also, die das Wesen der Konsumwirtschaft ausmachen, werden hier ins Psychische übertragen: dem Verbraucher wird «konsumgerechtes» Verhalten unterschwellig aufgezwungen, und er darf sich dann als König fühlen, während er im Namen von «Freiheit» und unter Vorspiegelung «besseren Lebens» sowohl materiell wie moralisch nach allen Regeln der Kunst ausgebeutet wird.

Die Submusik weist in den verschiedensten Kombinationen alle erdenklichen Züge auf; solche kulinarischer, sportiver, religiöser, somatischer, narkotischer, sexueller, psychodelischer, aber auch brachialer, exzessiver und brutaler Art: indem sie alles bringt, bringt sie allen etwas! Konsumfördernde Qualitäten (also die neueste Masche, technische Perfektion des Arrangements usw.) sind selbstverständlich erwünscht; konsumfremde Qualitäten hingegen (die auch vorkommen!) werden nur in jenem Prozentsatz geduldet, der den Verschleißzwang auf keinen Fall unterbricht oder gar aufhebt. In dem Moment, wo einer die Grenze vom U zum E – das heißt vom Kollektivsound zum Ichklang – überschreiten wollte, wäre er erledigt. Daß eine unterschwellig-totale Assimilierbarkeit in jedem Fall garantiert ist: *das* ist oberstes Gesetz. Erlaubt ist *alles,* was dem Produzenten gefällt, *weil* es dem Kunden gefällt!

Wie die genannten Zahlen zeigen, wenden alle diese Submusik-Konsumlügen zuvorderst sich an einen pubertären, juvenilen Erlebnisbereich. Dementsprechend sind auch in der Kirche die Fragen des Neuen Liedes – bei dieser Schreibweise will ich im folgenden bleiben – fast ausschließlich eine Angelegenheit der Jugend, das heißt also Wunschbilder einer von Submusik bestimmten, pubertären Lebensphase. Das ist ein kleiner Trost insofern, als viele dieser Illusionssymptome noch vor dem 30. Lebensjahr wieder abklingen. Eine Menge dieser juvenilen Meinungen, Praktiken, Be- und Verurteilungen wäre ja auch schlechthin unerträglich, wenn man sie als «ausgewachsen» zu nehmen hätte. Zählt man das hingegen zu jenen Irrungen und Wirrungen, die das Vorrecht der Jugend sind, dann läßt sich schon eher darüber reden. Nur sollte man dabei die Kehrseite dieser Prozesse nicht unterschätzen: jene herrlichen Jahre nämlich, die allein einer Ausgestaltung der psychischen, ethischen, geistigen und künstlerischen Individualität dienen könnten, gehen in zahllosen Fällen an den Verschleiß mit mehr oder weniger hoher Punktzahl, ja nicht selten mit k. o. verloren!

In der Dokumentation «Warum neue religiöse Lieder?» hat Günther Hegele eine Bilanz seiner Tutzinger Versuche gegeben, und zwar in so sympathisch-bescheidener Weise, daß es mir geradezu leid tut, ihm da und dort widersprechen

zu müssen. Aber das Neue Lied wurde nun einmal, wenn man so sagen darf, zur Angriffsspitze der «Neuen Linken» gegen Kirchenlied und Kirchenmusik, und es schiene mir doch irgendwie unfair, dieser Konfrontierung aus Gründen persönlicher Rücksichtnahme auszuweichen.

Das, was heute als Neues Lied verhandelt wird, ist zum allergrößten Teil initiiert von Vor- und Wunschbildern der kommerziellen Submusik. (Vom kleinen Rest spreche ich hernach.) Bei keiner einzigen der Stimmen aber, die ich bislang zu diesem Fragenkomplex kennenlernte, wird dieser ausbeuterisch-katastrophale Hintergrund des Submusikkomplexes auch nur erwähnt! (Einzig Walter Blankenburg spricht einmal in einem Nebensatz davon, daß die Submusik «in das gegenwärtige Wirtschafts- und Geschäftsleben verwickelt sei».)

Wenn irgendwo ein junger Mensch oder ein Team ein Neues Lied macht oder in einen Jugendgottesdienst einbaut, dann unterstelle ich ihnen selbstverständlich nicht, damit kommerzieller Nutznießer der Submusik zu sein. (Die meisten wären sowohl musikalisch wie kommerziell auch gar nicht gewitzt genug, in dieser Profit-Mafia sich durchzusetzen!) Ebensowenig erwarte ich, daß junge Leute diesen Ausbeutungsmechanismus der Submusik ohne weiteres durchschauen könnten. (Das wäre Sache von Elternhaus, Schule und Kirche, die aber diesen Dingen meist ebenso hilflos gegenüberstehen.) Mit allem Nachdruck aber ist festzustellen, daß *die Leitbilder* des Neuen Liedes fast ausschließlich der Konsum-Submusik entlehnt sind und deshalb keinesfalls so selbstverständlich und harmlos adaptiert werden können, wie man uns heute allenthalben glauben machen möchte! «Wes Geistes Kind» die Wunschträume sind: *das* ist doch die Frage!

Im Grund haben wir es hier mit ähnlichen Problemen zu tun, wie sie in der zweiten Hälfte des letzten und zu Beginn unseres Jahrhunderts mit den Erwekkungsbewegungen auftauchten. Auch damals gab es eine Liedflut, die zweifellos ein *sehr* «abgesunkenes Kulturgut» darstellte, und an ihren Millionenauflagen wurde gewiß auch verdient. Dennoch fehlte (und das ist der typische Unterschied!) jener Unterton von terroristischem Konsumdruck, der heute allüberall so bedrohlich sich aufheizt. Deshalb sind damals auch Kirchen, Freikirchen und Sekten – zumindest in punkto Lied! – recht gut miteinander ausgekommen, denn es wäre niemand eingefallen, die «offizielle Kirchenmusik» etwa von den «Reichsliedern» oder von der «Missionsharfe» her in Frage stellen zu wollen. Das Penetrant-Provokative, dessen die Konsumideologie heute sich bedient, fehlte vollständig.

Die theologischen Begründungen nun, die in Hegeles Dokumentation für das Neue Lied gegeben werden, scheinen mir höchst anfechtbar zu sein. Jene «genotypische Schwelle» nämlich (die Kirche und Kultur unlöslich verschmolz) kann der Einzelne genauso wenig aufheben wie ein Texter oder Melodist die genotypische Konsumschwelle (die das Neue Lied an die Submusik kettet). Es ist doch geradezu kindlich, das Institutionelle mit dem Weglassen von Talar oder Lutherübersetzung aufgehoben zu wähnen; und nicht weniger naiv ist es, sich einzubilden, daß ein «geistlicher Zweck» die dämonische Omnipotenz von Konsumideologie beugen oder gar heiligen könne! Deshalb handelt es sich auch *nicht* um ein «unbefangenes Neu-

machenwollen der Anfangenden»; es *ist* nicht «unbefangen», sondern *bleibt* theologisch befangen im Institutionellen und es *ist* musikalisch befangen in Konsumdestruktion! Unbefangen könnte es nur sein, wenn es außerhalb von «Kirche» läge, – aber dann ginge es uns hier nichts mehr an.

Bei Hegele sagt ein Theologe: «Es bedeutet eine Verachtung der Menschwerdung Gottes, wenn man das Evangelium an die Ausdrucksformen einer ganz bestimmten Bildungsschicht bindet.» Als ob das Evangelium nicht genauso an eine bestimmte Bildungs(!)schicht gebunden würde, wenn man es an die Konsumdestruktion ausliefert! Man würde mich und Hunderttausende denkender Mitteleuropäer nie mehr in einer Kirche sehen, wenn das «Evangelium» auf eine von Bildzeitung und Schnulze geprägte «Bildungsschicht» verpflichtet würde! (Mir scheint eher, daß das Evangelium hier für Tatbestände von Bildungsnotstand herhalten muß, mit denen man es lieber nicht verquicken sollte.) Es mag ja sein, daß der religiöse Schlager manche Leute an dem Ort «abholt», an dem sie sich befinden; es fragt sich nur, *wohin:* ganz gewiß nicht zu «Kirche», sondern günstigstenfalls zu einer «religiösen Party»! Wenn von solchen Dingen «auf theologischer Ebene» gesprochen wird, so ist auch das bereits ein Erfolg des Konsums insofern, als es dessen Omnipotenz «christlich» verschleiern hilft.

Auch Hegele sieht die Gefahr, daß «Religion und Unterhaltung verwechselt wird», daß im Kontakt mit der Vermarktungsindustrie «problematische Mischungen» und «gefährliche Überfremdungen» für das Neue Lied sich ergeben; er sieht nur nicht, daß in den Klauen der Konsumkatze das Schicksal des religiösen Mäusleins von vornherein besiegelt ist! Es ist deshalb deutlicher zu sagen: die genüßlich aufbereiteten Konsumgewohnheiten und Konsumlügen sollen ganz einfach ins Religiöse hinein *fortgesetzt* werden, und es ist dann absolut folgerichtig, wenn am Ende die Person Jesu selber auch vollends als «Superstar» vermarktet wird!

Ein paar Sätze noch zu Negrospiritual und Jazz, die ja für viele Befürworter des Neuen Liedes immer noch eine Art Idol darstellen. – Hier handelt es sich – so möchte ich fast sagen – um die einzigen legitimen Formen von Submusik insofern, als sie von durchaus «subhumanen» Tatbeständen sich herleiten. Ich hörte vor Jahrzehnten einmal uralte Platten mit echtem Harlemer Jazz; dabei hat mir diese Arme-Leute-Musik in ihrer absoluten Verlorenheit und Hoffnungslosigkeit einen unauslöschlichen Eindruck gemacht. Aber es wurde mir auch klar, daß etwas (in rassischer, geschichtlicher und sozialer Hinsicht) an derart spezielle Voraussetzungen Gebundenes niemals auf andere (und gar auf kirchenbürgerliche) Kulturverhältnisse übertragen werden kann. Ein domestizierter oder gar kommerzialisierter Jazz jedenfalls hat mit dem ursprünglichen Sinn noch so viel zu tun wie etwa ein bei den Hutus oder Dinkas als Touristenattraktion gegen Dollars vorgeführter Opfertanz! Wenn bei Hegele der Jazz (S. 28) deklariert wird als eine weder geistliche noch weltliche, sondern «ganzheitliche» Musik, durch die der Alltag geformt sei und die infolgedessen auch gottesdienstliches Recht habe, so wird man nach allem Gesagten diese Schlüssigkeit sowohl psychologisch wie soziologisch doch wohl bezweifeln dürfen.

Ich glaube, daß uns der Jazz sehr viel zu sagen hat, nur: – jene Konsumformen, die im Zusammenhang Neues Lied diskutiert werden, sind theologisch untragbar *(nicht,* weil sie Jazz, sondern weil sie *Konsum* sind!); jene artistische Assimilierung hinwiederum, die für die Neue Musik (von Debussy bis heute) als höchst anregend sich erwies, berührt mit ihren Ergebnissen zwar unsere Figuralität, kaum aber das Gemeindelied.

Vom Spiritual gilt im Grund dasselbe. Die naiv-bewegende Art, mit der es teils alttestamentliche, teils apokalyptische Bilder übernimmt und ausformt, kann von uns weder theologisch noch psychologisch noch soziologisch übernommen werden (weshalb auch die Übersetzungen fast ausnahmslos peinlich wirken). Eine Paradiesszene wie

«Stahlst wohl meine Äpfel fort?»
«Nein, o Herr, ich glaub, es war die Eva dort»

ist zwar höchst amüsant, nur meine ich: in der Bewältigung solcher Bewußtseinsstufen kann man vielleicht ein folkloristisches oder pädagogisches Problem sehen, wohl kaum aber ein solches von Neuem Lied (oder gar Gemeindelied). Wenn es bei Hegele einmal heißt (S. 44), daß «eigenartigerweise» nicht die Kirchen, sondern die Schlagertexter und -produzenten zuerst für das Spiritual sich interessiert hätten, so finde ich das keineswegs «eigenartig», sondern absolut selbstverständlich (weil nämlich der Weg vom Sprach- und Tonmaterial des Spirituals zum Konsum weitaus kürzer und einfacher ist als derjenige zur Kultur). Bei allem Respekt also, die Jazz und Spiritual zu zollen wären, kann man sagen, daß die im Zusammenhang Neues Lied diskutierten Konsumformen dieser Dinge weder zum Original noch zu unserer heutigen Fragestellung einen einwandfreien Bezug haben.

Der obenerwähnte Satz R. A. Schröders betreffend die kanonischen Themen- und Formensetzung des Kirchenliedes gilt letztlich auch vom Neuen Lied (nur auf viel primitiverer Ebene): an geistig oder geistlich wirklich «Neuem» wird im Grund so gut wie nichts gesagt; der Bezug zum Institutionellen bleibt praktisch unverändert, und nur das Vokabular erfährt eine gewisse pseudo-aktuelle, journalistische Aufladung. Ein starker Drang zu persönlicher Aussage, zu Selbstdarstellung und Selbstbestätigung mag zwar vorhanden sein, kann aber nur quantitativ und kaum qualitativ sich aussprechen – weil nämlich Freiheit nicht in Formen zu verwirklichen ist, die auf Verweigerung von Freiheit beruhen!

In der Dokumentation beklagt Blankenburg (S. 61) die «Zweigleisigkeit», den Bruch kirchlichen Singens; mir scheint eher, daß sie lebhaft zu begrüßen sind. Wenn jemand glaubt, ein «Glaubenserlebnis», eine «Bekehrung», ein «Getroffensein» singend bekennen zu müssen, dann möchte ich ihn daran – allein schon des Grundgesetzes wegen – nicht hindern. Aber ich begrüße es, wenn er das in einer religiösen Privatform tun kann, die dann außerhalb von Kultur und *deswegen* dann auch außerhalb von Kirchenlied und -musik liegt. Die Zweigleisigkeit ermöglicht genau jenes «schiedlich-friedlich», das meines Erachtens wenigstens die unterste Stufe kirchlichen Anstandes bilden sollte.

Wenn Jugend unter sich das erproben will, was sie kurzschlüssig unter «aktuell» oder «modern» versteht, dann mag sie es tun. Aber ein Arzt oder ein Physiker oder eine Studienrätin könnten ja schließlich auch zur «Gemeinde» gehören; solchen Menschen aber in Form mancher Neuer Lieder den Mitvollzug von Infantil-, Pubertär- und Konsumformen zumuten zu wollen, wäre ebenso geschmacklos wie autoritär! Auf jeden Fall würde die Kirche mit solchen Verfahren weitaus mehr verlieren als gewinnen. Wer nämlich Kultur eintauscht gegen Konsum, erntet sowohl im Großen wie im Kleinen immer nur Müll und nochmals Müll!

Im Grund wäre also gegen die Submusik – solange sie auf säkularem, massengesellschaftlichem Parkett bliebe – nicht allzuviel einzuwenden. Heute aber kündigen bereits Stimmen sich an, die den Musiker in der Kirche auf solche Musik (mit Hitparaden, Workshops usw.) *verpflichtet* wissen wollen, und *das* signalisiert doch wohl Gefährlicheres! Wenn nämlich das Pubertäre zur *Wertskala* für Geistiges sich erhebt, wenn die Konsumdestruktion zur *Norm* sich aufwirft und autoritär die *Führung* beansprucht, dann ist das eben die beginnende Terrorisierung der Idee durch Ideologie, das heißt es sind, genau gesagt, faschistoide Züge! Ob Kultur aber (wie bei Hitler) durch eine aus Verelendung erwachsene Ideologie oder (wie heute) durch eine in Vergeudung wurzelnde liquidiert wird: das ist nur die Wahl zwischen Strick und Gift! (Zu dieser Feststellung fühle ich mich deshalb berechtigt, weil ich das unter Hitler *Erlebte* sehr wohl zu vergleichen weiß mit den Empfindungen, die der heutige Konsumfaschismus in mir auslöst.) Es ist in der Tat so, daß nichts so autoritär ist wie das «Antiautoritäre»!

Ein paar Worte noch zu dem obenerwähnten Rest an konsumunabhängigen Versuchen. Sie können durchaus – wie zum Beispiel bei H. W. Zimmermann oder Paul E. Ruppel – auch auf dem Boden der gegebenen Substanzen gemacht werden. Im Gegenüber zum historischen und im Gleichklang zum zeitgenössischen Bestand dürften sie am ehesten noch eine Chance auf Integration ins Ganze haben. Aber damit zählen sie im Grund nicht mehr zum Neuen Lied, sondern zu den bereits benannten reformatorisch-legitimen Ausgestaltungen von Melos und Figuralität. Alles, was hier mit neuen Skalen und Techniken, mit Zwölfton und neuer Klanglichkeit versucht werden kann und muß, gehört zu den Problemen der Neuen Musik und kann deshalb nur nach den hier gültigen Kriterien künstlerisch (und dann vielleicht auch gemeindlich) sich bewähren.

Von der Sprache dürfte Ähnliches gelten. Es mag sein, daß eine «avantgardistische» Theologie, wie einmal gesagt wurde, ihren «Wortanwalt» noch nicht gefunden hat. Wenn sie ihn aber finden sollte, dann dürfte er wohl kaum konsuminfizierter Sprachformen sich bedienen, denn damit wäre sein Anliegen bereits im Entwurf destruiert! Fände eine solche Theologie aber autonome Sprachformen, dann wäre das doch wohl «Dichtung», die aber notwendigerweise (wie ebenfalls schon gezeigt) jenseits des gemeindlich und bürgerlich Nachvollziehbaren liegen müßte. –

Auch Kultur und Konsum beinhalten also, wie alle Antinomien unserer Zeit, zuallererst das Problem der Freiheit. Und von dieser zu wählenden Freiheit wird

letztlich genau das gelten, was Brecht in den «Sieben Todsünden» die Schwester zur Schwester so ergreifend sagen läßt:

Schwester, wir alle sind frei geboren,
und wie es uns gefällt, können wir gehen im Licht.
Also gehen aufrecht im Triumphe die Toren,
aber wohin sie gehen, das wissen sie nicht.

Schwester, folg mir, du wirst sehen, am Ende
gehst im Triumph du aus allem hervor.
Sie aber stehen, o schreckliche Wende,
zitternd im Nichts vor geschlossenem Tor.

6.

Diese Arbeit trägt mit vollem Bedacht den Untertitel «Versuch einer Analyse»; damit sollte von vornherein klargestellt sein, daß es mir (sowohl im historischen wie im heutigen Bereich) nicht um eine Kritik irgendwelcher Details, sondern vielmehr um die Erhellung grundsätzlicher Zusammenhänge ging. In den traditionsreichen Formen von Kirchenlied und -musik scheint vieles so selbstverständlich-eingeschliffen, daß man darüber die grundsätzlichen Wahrheitsfragen nur zu leicht vergißt; dabei werden an ihnen (so man sie unbefangen zu stellen versucht) sowohl die auf dem Spiel stehenden Werte wie auch deren Probleme und Gefährdungen in besonderer Weise evident.

Deshalb habe ich eingangs auch so deutlich darauf verwiesen, daß ich Entmythologisierung und Aufklärung für legale Formen geistiger Entfaltung halte. Wir sollten nicht vergessen, daß Luther ein Zeitgenosse sowohl des Nikolaus Kopernikus wie auch des Michelangelo Buonarotti war. Mit diesen zwei Namen wurde aber, auch wenn die Zeitgenossen das nicht begriffen, die Schwelle zur Neuzeit und damit zu einem grundlegend veränderten Welt- und Menschenbild überschritten. Kopernikus hat das geozentrisch-ptolemäische Weltbild der mittelalterlichen Kirche definitiv entthront, indem er bewies, daß nicht irgendeine theologisch-dogmatische Spekulation, sondern allein der exakt forschende Menschengeist Strukturen des Weltalls zu erhellen vermag. Und Michelangelo schließlich ist der Inbegriff jener «Renaissance», die alle Freiheit und Größe des autonomen Subjekts aus genau jener Antike wiedergeboren sah, die von der Kirche so grausam ausgelöscht worden war. Mit diesen zwei Axiomen aber, dem eines naturwissenschaftlichen Weltbildes und dem des autonomen Subjekts, wurden nicht nur für alles Kommende, sondern auch für alles Gewesene neue, bis dahin nicht existente Kriterien geschaffen. Und gerade heute, inmitten eines babylonisch-pluralistischen Meinungschaos, scheint es mir nicht nur erlaubt, sondern geradezu geboten, alle verfügbaren Mittel der Klärung und Aufklärung für eine neue, bessere Ordnung einzusetzen.

Die Fragen des deutschsprachigen Kirchenliedes sind, wie ich eingangs sagte, aufs Ganze der Musik gesehen nur ein winziger Teilbereich. Das ändert aber nichts daran, daß die erwähnten, aus dem Kirchenlied erwachsenen Großformen ein Stück Weltmusik geworden sind; das Verhängnis liegt nur darin, daß eben diese Formen größtenteils aus der Kirche emigrieren mußten. Jene Auseinandersetzung also von Kultur und Konsum, die, im säkulären Raum «liberalisiert», sich abspielt (das heißt in einem Nebeneinander), ist im kirchlichen Raum – und zwar bei *fehlender* emigrierter Kultur – notwendigerweise «liturgisiert», das heißt auf *einen* gemeinsamen «Dienstraum» verwiesen. Das bedeutet aber, daß ein durch Kulturemigration *geschwächter* Organismus einer massiven Konsum*immigration* ausgesetzt ist. Und man kann heute schon mit ziemlicher Sicherheit sagen, daß der Organismus diesem Ansturm der Konsumvirulenz erliegen wird, wenn er nicht – in letzter Stunde – durch Repatriierung des Emigrierten eine wesentliche Regeneration erfährt. –

Noch aber hat die Kirche die Möglichkeit, auf das sich zu besinnen, was sie als Kultur ist und was auf ihrem Boden und in ihrem Wesen als Kultur sich gestaltete. Es ist ihr legitimes Recht und ihre Aufgabe, alle historischen Ausformungen des Kirchenliedes (einschließlich aller davon inspirierten Klangmittel) sich zu integrieren. Und es wäre ihre Pflicht, alle jene «neue Musik», mit der eine wesentliche Aktualisierung des Kirchenliedes bereits vollzogen ist, vielmals intensiver als bisher in ihre Praxis einzubeziehen!

Wenn man uns glauben machen will, daß die *ganze* Jugend nur Konsum und nichts anderes wolle, so ist auch das eine Konsumlüge. Es gibt glücklicherweise immer noch und immer wieder junge Menschen, die ganz gewiß nicht für kirchliches Gehabe, sehr wohl aber für die geistige und künstlerische Aktualität von alter und neuer Kirchenmusik zu begeistern sind. Voraussetzung ist nur, daß die künstlerische Ausstrahlung des Kirchenmusikers – als des eigentlichen Sachwalters dieser Materie – gegen alle kirchenbürgerlichen Verkürzungen ebenso wie gegen diejenigen des Konsums sich durchzusetzen vermag. –

Die Auseinandersetzung mit den Submusikformen mag, vordergründig gesehen, zwar notwendig sein (deshalb zolle ich ihr auch den Tribut dieser Arbeit). Aber im Hinblick auf die Substanzen, auf die eigentlichen Probleme der avancierten Musik von heute sind das alles Fragen von vorvorgestern, und der Kirchenmusiker hätte wahrlich Wichtigeres zu tun, als hier mit der Taktik und Praktik gerissener Konsumstrategen sich zu balgen! Die Submusik hat heute – das muß einmal deutlich ausgesprochen werden – weithin *Drogen*charakter angenommen und zeitigt deshalb auch die entsprechenden Symptome, nämlich eine auffallende Verengung und Verarmung des physischen, psychischen und geistigen Erlebnisses. Das Ansinnen jedenfalls, 500 Jahre Kirchenlied und herrlichster Kirchenliedmusik mit Konsumidolen überhaupt messen zu sollen, ließe anders als aus solchen Persönlichkeitsschädigungen wohl kaum sich erklären.

Musik ist die Gestaltung von Freiheit; aber ihr Paradigmatisches liegt darin, daß sie – sofern sie glaubhaft bleiben will – Freiheit nicht zu *postulieren,* sondern in sich

selbst, in ihren Wesens- und Materialstrukturen zu *realisieren* hat! Und deshalb ist Musik auch ein Symbol des Friedens: *nicht* weil sie von Frieden redet (das tun alle!), sondern weil ihre Freiheit die *Voraussetzung* von Frieden beinhaltet, nämlich die Freiheit *des andern!* (Man sollte sich einmal klarmachen, daß große Musik so ziemlich das einzige ist, das heute über allen politischen, wirtschaftlichen und ideologischen Kämpfen unserer Welt – von New York bis Tokio, von Kapstadt bis Leningrad – noch eine «unbestrittene» Gültigkeit sich bewahren konnte! Das ist kein leerer Wahn. Sogar das Religiöse selber könnte höchstens noch in einer existentiellen, niemals aber in einer dogmatischen Form einen solchen Grad von «Verbindlichkeit» gewinnen.)

Stefan Zweig hat einmal gesagt, daß es Stellen auf der Erde gäbe, an denen noch kein Blut geflossen ist, und ich glaube in der Tat, daß die Kirchenmusik zu diesen Stellen zählt und darin ihre «Gewaltlosigkeit» bekundet. Wenn heute selbst die Russen die h-moll-Messe sich anhören, dann ganz gewiß nicht, weil sie das Nicänum unterschreiben wollten! Aber sie fühlen und respektieren offensichtlich die Tatsache, daß in dieser Musik selbst ein (blutbeflecktes) Nicänum zu Frieden und Freude werden konnte. In diesem Sinn war Kirchenmusik schon immer eine Art Absolution für die Sünden des Systems, und wir wollen hoffen, daß sie das auch in Zukunft bleiben kann.

Es ist leicht, zu singen «Verleih uns Frieden gnädiglich» – aber es ist sehr schwer, es *so* zu singen, daß es nicht nur von Frieden spricht, sondern in sich selbst Frieden bedeutet! Jedes institutionelle Dogma impliziert immer ein gewisses Moment an Gewalt, und an diesem Moment können Kirchenlied und -musik nur *dadurch* unschuldig werden, daß sie als Kultur sich einbekennen; dann erst verwirklichen sie jene Freiheit, die auch die Freiheit des andern meint!

Wir wissen nur zu gut, daß selbst die edelste Musik weder Frieden stiften noch der Inhumanität des Konsums wehren kann. Aber ein Zeichen, ein Werkzeug des Friedens immerhin ist sie dann, wenn sie in sich selbst auf Gewalt verzichtet und inhumaner Ideologie nicht sich beugt. Lied und Musik der Kirche meinen Besseres als jenes «bessere Leben», von dem der Wohlstandswesten widerhallt (das aber letztlich doch nur neue Zwänge bringt): als Zeichen und Stimme des Friedens rufen sie vielmehr zu jenem «besseren Geben», das allein die Leiden der Welt zu lindern vermag.

Dr. Dieter Schnebel, München

Neue Möglichkeiten der Kirchenmusik

Meine sehr verehrten Damen und Herren,

Ich möchte keineswegs nun allzu speziell über die avantgardistische Musik reden, sondern das Problem Musik in der Kirche in einem prinzipiellen Zusammenhang sehen und von da her dann Blicke zur avantgardistischen Kunst werfen.

Wenn man von der heutigen Situation «Musik in der Kirche» ausgeht, dann läßt sich eines beobachten, nämlich eine recht respektable Vielfalt. Es gibt Improvisationsmusik in der Kirche, es gibt Beat-Gottesdienste, Jazz-Messen, der Schlager hat Einzug gehalten, es gibt alte, sehr alte Musik, die Musik der Renaissancezeit, Barockmusik, Musik der Klassik und Romantik, neue Musik und schließlich auch neueste Musik. Alle mögliche Musik wird in der Kirche aufgeführt, sei es in Gottesdiensten, sei es in speziellen musikalischen Veranstaltungen. Es gibt einige Musikarten, die noch nicht ihren Einzug in die Kirche gehalten haben, weil sie an bestimmte Lokalitäten fixiert sind. So werden keine Opern in der Kirche gemacht, auch wenig Konzertmusik oder Volksmusik; aber sonst hat eigentlich heutzutage jedwede Art von Musik ihren Einzug in die Kirche gehalten. Das Bild ist pluralistisch, so pluralistisch wie unsere Gesellschaft; man könnte sagen, es ist eine freundliche Spiegelung der pluralistischen Gesellschaft, in der wir leben.

Die Gründe für diese Vielfalt sind verschieden. Einmal dürfte es das sehr legitime Streben nach Erweiterung sein, immer mehr von draußen in die Kirche hereinzuholen, teilzunehmen an den Erfahrungen, die sonst anderswo auch mit Musik gemacht werden und diese Erfahrungen nun wiederum nutzbar zu machen für Musik in der Kirche. Es dürften sicher auch andere Gründe mitspielen, nämlich Ratlosigkeit, daß man nicht mehr so recht weiß, wie weitermachen. Unbehagen, daß man das Empfinden hat, mit dem, was wir bisher hatten, was wir bisher praktizierten, kommen wir nicht mehr recht weiter. Und dann vollzieht sich so eine Art Anpassungsprozeß, innerhalb dessen man versucht – nun, ich möchte es etwas pointiert formulieren –, für jeden etwas zu geben. Mit dieser Entwicklung geht einher eine Modernisierung auch des Gottesdienstes und der Musik in der Kirche, der musikalischen Veranstaltungen.

Nun, die Vielfalt, so schön sie auf den ersten Blick sich darstellt, hat doch auch recht viele Probleme. Sieht man diese Vielfalt einmal real, das heißt prozentual anteilig auf diese verschiedenen Arten von Musik, die heutzutage in Kirchen gespielt werden, dann wird jene Vielfalt merkwürdig schief. Überwiegend sind immer noch die traditionellen Gottesdienste, die traditionellen musikalischen Veranstal-

tungen. Im Protestantismus etwa die Choräle, die aus dem Fundus des 16. und 17. Jahrhunderts herrühren, Orgelmusik aus der Barockzeit, wobei immer noch die Tabuierung des 19. Jahrhunderts eine große Rolle spielt. In der freikirchlichen Sphäre wird mehr dann das Gut der Musik des 19. Jahrhunderts gepflegt, in der katholischen Kirche Gregorianik und die großen Messen der Klassik, daneben Renaissancemusik usw. Es hat also jeder Kirchenbereich, von der Tradition her übernommen, eine oder mehrere bestimmte Musikarten, die sozusagen im Mittelpunkt stehen, die prozentual gesehen den Hauptanteil ausmachen. Und daneben gibt es dann so eine Art Garnierung, jene Jazz-Messen, jene Beat-Gottesdienste und dann nun auch sehr vereinzelt musikalische und gottesdienstliche Veranstaltungen mit neuer, mit avantgardistischer Musik.

Nun, wie wird die Erweiterung aufgenommen? Wie kommt sie an? Wo man gängige Musikarten einbezieht, geschieht das meist vergleichsweise widerstandslos, wobei sich freilich auch bemerken läßt, daß etwa das Interesse an Jazzmusik oder Beat in der Kirche, wenn solche Gottesdienste oder solche musikalische Veranstaltungen regelmäßig durchgeführt werden, doch recht bald nachläßt. Anders sieht es aus, wo avantgardistische, wo neue Musik in der Kirche gespielt wird. Nun, auch da gibt es viel, es gibt die geistlichen Werke, etwa von György Ligeti sein Requiem, seine Orgelstücke, sein Chorstück «Lux aeterna»; es gibt die Chor- und Orgelwerke von Mauricio Kagel, es gibt die Werke von Penderecki, es gibt die Werke von Klaus Huber, und es wären hier noch mancherlei Namen zu nennen. Wo solche Musik innerhalb des kirchlichen Rahmens aufgeführt wird, ist es so, daß sie vergleichsweise gut ankommt, dann, wenn sie an überkommene Inhalte fixiert ist. Beispiel: Ligetis Requiem oder Pendereckis Passion. Hier ist ein von der Konvention her bekannter Zusammenhang, nämlich der Requiemtext oder ein Passionstext vorgegeben, und die avantgardistische Musik hängt gewissermaßen daran. Kommunikativ kann man dann dem Requiemtext folgen und von da her die avantgardistische Musik verstehen. Also wo Wortzusammenhänge, liturgische Zusammenhänge unangetastet bleiben, kommt solche neue Musik vergleichsweise gut an.

Anders sieht es aus, wo auf derlei verzichtet wird. Ich möchte hier als Beispiel für vieles, für mehreres auf einige Stücke von Mauricio Kagel hinweisen. Von Mauricio Kagel gibt es zwei Orgelkompositionen, die eine heißt «Improvisation ajoutée» und die andere «Fantasia» für Orgel mit Obligati. Bei der «Improvisation ajoutée» handelt es sich um ein Stück für einen Organisten und zwei Registranten, wobei die beiden Registranten fast mehr zu tun haben und mehr Virtuosität entfalten als der Mann an der Tastatur. Nicht genug damit, die beiden Assistenten haben mit dem Organisten zusammen «Improvisation ajoutée» auszuführen, und zwar eine orale. Sie haben an gewissen Stellen des Werks etwa zu husten, zu schreien, zu lachen, zu pfeifen oder zu heulen. Nun, wo so etwas aufgeführt wird, da hört's meistens auf. Da wachsen die Widerstände, und man wird bös. Was soll das? Frage eins. Frage zwei: Was soll das in der Kirche?

Nun, was ist der Sinn alldessen? Man kann das natürlich nur deuten. Ich kann hier auch nur meine eigene Deutung geben. Ich vermute, daß diese Aktionen, diese mündlichen Aktionen der Musiker zum Beispiel eine Art Protest gegen das Starre

und Majestätische der Orgel darstellen. Die Orgel ist ja doch eine gigantische Maschinerie, und es könnte hier der Versuch dahinterstecken, diese gigantische Maschine zu verlebendigen, zu vermenschlichen. Wenn man das Stück in seinem Ausdruckszusammenhang sieht, dann gewinnen diese Aktionen noch einen andern Sinn. Das Kagelsche Orgelwerk hat einen sehr oppressiven Klang; die Klänge wälzen sich an einigen Stellen genau so über einen, wie meinetwegen der Organist sich über die Tasten wälzt, und man hat das Gefühl, man wird überschüttet, man wird überschwemmt, es ist fast nicht mehr auszuhalten. Und dann kommen diese Schreie aus diesen Orgelklängen heraus. Und wenn dann das Stück noch geschlossen wird mit dem Wort «Ende» – am Schluß sagt der Organist, wenn alles vorbei ist, ganz deutlich und pointiert «Ende» –, dann wirkt das so wie ein hinterher geliefertes Thema: «Ende», endzeitliche, apokalyptische Situation, und von daher gesehen gewinnen dann jene Äußerungen des Schreiens und auch des Lachens – das Lachen wirkt hier meistens ganz grell und schrecklich – und des Heulens einen ausdrucksmäßigen Sinn.

Das ist das eine Stück von Kagel. Es gibt ein anderes, das freundlicher, heiterer ist: die «Fantasia» für Orgel mit Obligati. Nun, die Obligati sind in diesem Stück Tonbandaufnahmen, und zwar Tonbandaufnahmen aus dem Leben des Organisten. Also zum Beispiel wenn er des Sonntags früh aufsteht, wenn er dann zur Arbeit geht, der Einzug in die Kirche mit Glockengeläut, davon sind Tonbandaufnahmen zu machen, die natürlich einen gewissen Klangcharakter haben. Und was nun der Organist auszuführen hat, ist, diese Obligati, dieses Obligate des eigenen Lebens, des Eingespanntseins in den Dienst, dieses Obligate durch Fantasien zu überbrücken. Der Organist bildet Amalgame zwischen den Tonbandaufnahmen. Nun, dieses Stück wirkt natürlich nicht so verstörend wie «Improvisation ajoutée». Aber auch hier entstehen die Widerstände. Was soll der schrillende Wecker zu Beginn, was sollen die Klänge vom Frühstück, oder auch was sollen die Aufnahmen aus Kirchenzeremonien, aus Trauungen, Eheschließungen usw.? Was soll das alles, wo das Privatleben des Organisten akustisch in die Musik eingeschleppt wird, was soll so etwas in der Kirche?

Nun von Kagel noch ein drittes Beispiel, sein Werk «Halleluja» für Chor, wobei der Chor auch einige Instrumente benutzen kann, nämlich Orgelpfeifen. Auch da fragt man sich, was soll das, und zwar warum? Hier gibt es nämlich keinen liturgischen Text im strengen Sinn, und doch gibt es einen. Was die Choristen singen, ist ein sehr merkwürdiges Latein. Man wird bei diesem Latein dauernd an kirchliche Formulierungen aus der Messe erinnert, an mittelalterliche lateinische Gesänge. Und doch ist es ständig anders, doch entgleist das fortwährend, und ebenso seltsam, ebenso merkwürdig sind die Stimmen geführt. Auch hier die Frage: Was sollen diese depravierten Texte, was soll dieser merkwürdig kaputte Gesang, gehört so was in die Kirche? Ist es nicht letzten Endes Lästerung? Ist das nicht etwas, was man ablehnen muß? Nun, man könnte auch hier wieder die Sache positiv sehen. Vielleicht ist damit gemeint eine Spiegelung dessen, was ist, eine Darstellung dessen, wie lädiert Musik in der Kirche heutzutage ist, das einmal in aller Drastik und freilich auch sehr künstlich vorgeführt.

Bei solcher Musik, die ja wohlgemerkt für die Kirche, für Aufführung in kirchlichen Räumen geschrieben ist, hört es natürlich mit der Gemütlichkeit auf und hört es auch auf mit dem freundlichen Pluralismus. Hier entstehen meist erhebliche Widerstände sowohl ästhetischer wie auch theologischer Art. Ist so etwas noch christlich, kirchlich zu verantworten? Ist das vom Glauben, von der Sache her noch zu vertreten? Ähnliches gäbe es zu sagen bei gottesdienstlichen Experimenten, wo nun auch Gottesdienste von Grund auf umgestaltet werden. Der Stuttgarter Kirchenmusiker Clytus Gottwald hat einige Male informelle, wie er es nannte, Gottesdienste veranstaltet, die zu solchen Widerständen innerhalb der Gemeinde und sehr stark gerade nun auch von den Theologen und von den Kirchengemeinderäten her führten, daß Gottwald sein Kantorenamt verließ.

Nun Résumé: Wo Neues, auch Neuestes sich an gewohnte Zusammenhänge hält, wird es für akzeptabel gehalten. Wo es diese gewohnten, diese tradierten Zusammenhänge verläßt, wird es schwierig. Deutlicher formuliert, wo Musik oder auch der Kult autonom aus sich selbst heraus, aus ihren eigenen Triebkräften heraus gestaltet werden, da werden die Dinge problematisch. Nun gestatten Sie einen kleinen historischen Exkurs. Das ist eigentlich nicht neu. Diese Widerstände hat es immer schon gegeben, vielleicht seit Anbeginn, seit man Musik in religiöses Leben hineinnahm, seit Kult sich zu entfalten begann. Der Theoretiker und Philosoph Adorno hat den Ursprung der Musik im Theologischen gesehen, nämlich, wie er es nannte, im Versuch, den göttlichen Namen zu nennen. Indem dieser Versuch gemacht wird, entwickelt sich aber nun so etwas wie eigenständiges Leben, geht Musik nun ihre eigenen Wege. Ähnliches könnte man vielleicht auch vom Kult sagen. Sobald Gottesdienst Kult wird, Veranstaltung wird, ist eben auch der Trend mit dabei, daß hier sich Eigenleben entfaltet, und dieses Eigenleben kann sich unter Umständen recht stürmisch entfalten, so daß es immer wieder Protestbewegungen gab, die hier allzu sehr Wucherndes beschneiden mußten. Das Problem ist, daß die Musik zu viel wird, das Problem ist, daß der Kult zu sehr ausufert und auswuchert. Man denke an die kirchenmusikalischen Reformbewegungen der Renaissance, Palestrinas Gegenbewegung gegen eine allzu mächtige Ausdrucksmusik; man denke an die Gegenkult provozierende Bewegung des Protestantismus, wo man ja einmal die zum Kult gehörenden Orgeln zerschlagen hat. Seinerzeit ist auch Bachs expressionistische Kunst, zumindest hie und da, als gefährlich empfunden worden, und man könnte an die Reformbewegung des Caecilianismus im 19. Jahrhundert und an die protestantische Reformbewegung des 20. Jahrhunderts erinnern, wo es jeweils eigentlich darum ging, ein allzu stürmisch, allzu heftig sich entfaltendes Eigenleben von Musik und von Kult zu verhindern.

Ganz in der Frühe, zum erstenmal vielleicht, hören wir von derlei bei dem Propheten Amos, der gegen Kult wie Musik gleichermaßen protestierte. So spricht Jahve: «Ich mag Eure Gottesdienste nicht, ich mag nicht das Geplärr Eurer Lieder.» Nun, die Begründung: Es gibt Wichtigeres zu tun. Soziale Maßnahmen in der damaligen Zeit erschienen diesem Propheten wichtiger als solche Veranstaltungen. Wie ist das Problem zu lösen? Dieses Grundproblem des Zuviel an Musik, des Zuviel an Kult? Vielleicht gar nicht oder vielleicht nur ganz radikal, und das hieße: kein

Kult, keine Musik. Keine Musik in der Kirche, aber auch keine Kirche mehr. Nun, wenn man solche radikalen Konsequenzen ziehen würde, dann hätte das beträchtliche Folgen. Im übrigen mag, so schockierend diese radikale Konsequenz klingt, daran erinnert sein, daß Jesus selbst sich sehr wesentlich außerhalb des Kultes und auch der davon produzierten Musik hielt; er predigte auf dem Feld, auf dem Berg, auf der Straße, im profanen Bereich. Nun freilich, er war auch im Tempel, er sang auch die Psalmen und Lieder, die man damals sang. Aber ich wollte mit dieser Bemerkung einen Zusammenhang herstellen, nämlich den, daß diese radikalistische Lösung des «kein Kult, keine Musik» beträchtlich nahe an diesem Ursprung liegt.

Nun wenden wir uns vom Radikalen zur Realität. Das Radikale läßt sich eben meist auch nur im Laufe von langen Zeiten und im Kampf, in der Auseinandersetzung mit der Realität realisieren. Und dann würde das folgendes bedeuten: die Abschaffung des Kultes, die Abschaffung der Musik kann Befreiung von beidem bedeuten. Sie kann nämlich bedeuten, keine bestimmte Musik mehr, kein bestimmter Kult mehr, das heißt sie kann uns frei machen. Nun aber zur Realität. Arbeit an der Realität heißt, daß wir wissen, wohin wir gehen wollen. Das Problem ist heutzutage wahrscheinlich nicht so sehr, daß neue Musik, neue Arten von Musik in der Kirche, neue Arten, neue Formen des Kultes eingeführt werden, sondern das Problem scheint vielmehr das zu sein, von Formen überhaupt wegzukommen. Genauer gesagt, von den festen Formen wegzukommen, freilich nicht ziellos. Ich habe vorhin von Jesus gesprochen. Jesus ist für uns der Christus oder, wie das einmal ursprünglich hieß, der Messias, das heißt der, der das Gottesreich, der, der die neue Welt realisiert, weg von den festen Formen, von Kult und Musik, auf jenes Ziel hin. Das könnte vielleicht ein Maßstab sein.

Nun, wie wirkt sich das dann in der Realität aus? Was ist wirklich zu tun? Ich habe schon darauf hingewiesen, daß jene Konsequenz eigentlich impliziert, daß wir die Freiheit gewinnen, alles Mögliche aufzunehmen, und daß wir zweitens die Freiheit gewinnen, nun auch voranzugehen, nicht stehenzubleiben, nicht uns ängstlich an irgendwelches Vorhandenes zu klammern und dies unter allen Umständen zu retten versuchen. Das würde dann beispielsweise bedeuten, daß man von jenem schiefen Pluralismus, wo nun doch das Geheiligte, Überkommene seine Herrschaft ausübt, zu einem wirklichen Pluralismus sich hinbewegt, der mit freundlichem Blick all das aufzunehmen trachtet, was an Reichtum des Kultes und der Musik sich entfaltet hat und sich immer neu entfaltet. Das würde bedeuten, daß wir uns keineswegs nun sehr vor dem Alten hüten müssen, aber ebenso, daß wir uns auch nicht hüten müssen vor dem Neuen. Ich möchte eine kleine Zwischenbemerkung machen. Mir als Protestanten tut es eigentlich leid, daß es in der katholischen Kirche nicht mehr regelmäßig, und sei's bloß alle vier oder sechs Wochen, die lateinische Messe an allen Orten der Erde gibt. Hier ist für mein Empfinden etwas preisgegeben worden, vorschnell preisgegeben worden, was vielleicht nicht hätte preisgegeben werden sollen. Vielfalt also auch mit Erhaltung und mit Rettung des Besonderen, das eben gerettet werden sollte.

Nun aber zurück zur avantgardistischen Musik. Diese Lösung: weg von den festen Formen, hin zu einer freilich sehr bestimmten Zukunft, macht den Kom-

ponisten nun auch frei, wie sich übrigens auch die großen Komponisten der Vergangenheit immer dazu frei gefühlt haben, immanent, autonom, musikalisch zu arbeiten, das heißt also, daß ich als Komponist der Gegenwart, der in der avantgardistischen Musik drin steht, mir jetzt keineswegs bestimmte Materialgestaltungen verbieten lassen muß, sondern daß ich mit dem, was die Musik der Gegenwart mir bietet, arbeiten kann.

Ich möchte das, weil ich mich hier am besten auskenne, an zwei eigenen Beispielen erläutern. Sie haben kürzlich das Chorwerk AMN gehört. In diesem Chorstück ging es um Komposition von Gebet, und zwar nun nicht mehr so, wie man es in der Musik bisher machte, daß man dann eben Gebetstexte vertont, sondern so, wie es die jüngste Entwicklung der Musik macht, daß man Prozesse selbst komponiert. Die neueste Musik arbeitet nicht mehr mit Komposition von Tönen, sondern sie arbeitet mit Klangprozessen. Beispielsweise ein Schlagzeuger, der sein bestimmtes Instrument hat, der arbeitet mit diesem Instrument und erzeugt hier Prozesse; der materielle Klangprozeß selber ist das musikalische Ereignis geworden. Und genau so sind in diesem Stück nun Prozesse des Betens komponiert.

In einem andern Chorstück, dessen Thema mehr das des Lobpreisens ist, ging ich ähnlich vor. Wie läßt sich von der gegenwärtigen Musik her Lobpreis gestalten? Nun, im Lobpreis macht sich die Stimme frei, sie entfaltet sich, und so habe ich Stimmentfaltungsprozesse komponiert in möglichst verschiedenen Verläufen. Ich habe dann, weil mir das innerhalb dieses angestrebten stimmlichen Reichtums konsequent erschien, auch Tonbandaufnahmen von Tierstimmen eingearbeitet. Über dem Stück steht das alte Psalmwort «Alles, was Odem hat, lobe den Herrn». Ich habe vorhin davon gesprochen, daß sich dieses, man könnte vielleicht sagen, eschatologische Arbeiten mit Kult und Gottesdienst nicht ziellos vollziehen kann. Als Theologe war es mir wichtig, nun auch eben nicht bloß jetzt die Stimme sich entfalten zu lassen, sondern dies von einem theologischen Kern aus und auf ein theologisches Ziel hin zu tun. Ich bin also ausgegangen von Preisungsformeln ältester bis neuester Zeit. Diese Preisungsformeln sind vom Wortreservoir, vom Lautreservoir her meistens ganz eng begrenzt. Nicht die Preisungsformel schlechthin ist das «Halleluja»; es sind zugleich die Namen Jesus der Christus, der Pantokrator, oder es sind die Glaubensformeln, und von solchen einzelnen Wörtern bin ich ausgegangen und ließ dann aus ihnen heraus oder auf sie zu diese stimmlichen Emanzipationsprozesse wuchern. Das zum kompositorischen Verfahren.

Nun noch zum Schluß eine Bemerkung über Einarbeitung der Vielfalt; auch aus der eigenen kompositorischen Arbeit. Ich habe ein Stück geschrieben, das «Choralvorspiele» heißt. Daß es «Choralvorspiele» heißt, plural, intendiert Vorspiele zu allen möglichen Chorälen. Es sind also hier Floskeln, zum Teil auch ganze Choräle aus allen möglichen Zeitaltern eingearbeitet. Zum Teil so, daß man sie kaum erkennen kann, zum Teil deutlich erkennbar, und wenn man die Choräle auf ihre Grundbestandteile reduziert, dann kann letzten Endes alles Choral werden. Es ist ein Stück für Orgel und ein Stück, das Vorspiel ist. Auch hier war der Reichtum des Entfalteten einzubeziehen. Die Orgel ist ein Instrument von orchestralem Charakter, von einer unglaublichen Vielfalt des Instrumentalen, aber was ihr fehlt,

ist, sagen wir mal die Kategorie der niederen Instrumente, der unfeinen Instrumente, also werden hier, um auch diesen Bereich zu erschließen, sogenannte Nebeninstrumente mitgespielt, so daß auch diese unfeine untere Klangwelt zu ihrem Recht kommt. Und wie in jenem Chorstück die Stimmen, die menschlichen Stimmen, vervollständigt wurden durch den Chor der Tierstimmen, so wird hier die Maschine Orgel vervielfältigt durch den Klang von Maschinenklängen, wodurch also nun auch unsere Alltagswelt – denn die Welt der Maschinenklänge ist unsere Alltagswelt – in die Musik hereingeholt wird.

Ähnlich könnte man's mit der Gestaltung des Kultes machen. Auch da möchte ich noch weiterarbeiten und all das, was je in der Geschichte des Kultes entfaltet worden ist, einarbeiten, aufnehmen und ihm einen neuen Sinn geben. Jene Dinge, die heutzutage vielfach vernachlässigt werden, etwa die – was gibt es alles im Kult – es gibt Prozesse des Redens, es gibt Prozesse des Zusprechens, des Vor-sich-hin-Redens im Gebet, es gibt jene Einzüge und Umzüge, es gibt die vielen einzelnen Zeremoniells, es gibt die Prozesse des Schweigens, all das einarbeiten zu neuen Formen oder zu informellen Gottesdiensten. Also, solange es Kult und Musik noch gibt, gibt es meiner Meinung nach immer neue Prozesse zu finden und immer neu Prozesse aufzunehmen, die die Botschaft von Jesus dem Christus, von dem, der der Messias ist, der das Gottesreich in die neue Welt bringt, ausdrücken. Es gilt, die Freiheit zu gewinnen mit möglichst vielem zu arbeiten, mit dem Alten, aber auch mutig und ohne Angst voranzugehen in das Neue. Wie Paulus einmal gesagt hat: «Alles ist Euer, Ihr aber seid Christi.»

(Anmerkung des Herausgebers: Der Vortrag wurde frei formuliert. Er ist hier nach dem Stenogramm der Bandaufnahme abgedruckt. Die Absätze stammen vom Herausgeber.)

Prof. Franz Mertens, Bruxelles

Problèmes de l'interprétation

Parler des problèmes de l'interprétation de la musique ancienne ou sacrée, c'est poser d'abord le problème de l'interprétation en général.

Charles-Henri David (dans Musica aeterna) souligne que «si le compositeur va de l'idée à la forme et de celle-ci à sa fixation sur le manuscrit, il est clair que l'interprète doit faire le même chemin en sens inverse, et commencer par l'étude des notes pour arriver à saisir l'idée de l'œuvre d'art et sa forme . . . Tout comme le compositeur a dû développer la technique de sa composition, l'interprète doit faire de même de son jeu, afin de réaliser la signification des notes par la musique . . . Le compositeur se bat pour donner une forme à son idée et pour réaliser cette forme, c.-à-d. qu'il doit donner corps à l'esprit. Par conséquent l'interprète doit être capable de lire ce qui est pour ainsi dire écrit entre les lignes, il doit deviner ce qui a suscité les sons . . . Son but n'est pas seulement de jouer l'œuvre, mais d'en faire sortir tout ce qu'elle contient, de l'exprimer dans sa totalité.»

Ceci dit, le compositeur propose et l'interprète dispose! Qu'est-ce donc que l'interprétation en soi, et que signifie une interprétation qualifiée diversement de belle, bonne, médiocre ou mauvaise? Ou encore de quelconque, de banale, de curieuse, surprenante ou déconcertante?

L'interprétation en soi est avant tout celle qui reste strictement soumise aux règles d'esthétique générales, tout au long d'une élaboration créatrice personnelle. L'artiste qui ne songe qu'à interpréter, sans se soucier des règles d'esthétique commet immanquablement une lourde faute, et verra son interprétation sujette à caution. Celui, par contre, qui respecte les canons imposés par l'esthétique, respecte du même coup la vérité de l'œuvre.

Reniant désormais toutes les qualifications, on dira donc finalement de l'interprétation qu'elle est juste ou erronée. Mais la cerner ainsi ne met pas pour autant un point final à notre propos. Car beaucoup d'entre-nous ont connu sans doute de longs moments d'ennui au cours d'exécutions musicales quasi parfaites, esthétiquement parlant.

Il nous appartient donc de définir à présent les critères qui caractérisent *l'exécution* d'une œuvre par rapport à son *interprétation* dans l'entretien de son «devenir».

Exécuter, c'est communiquer au public le langage et le contenu expressif d'une œuvre avec l'indispensable adresse d'une technique éprouvée et avec l'objectivité d'un artisan consciencieux.

Interpréter, c'est communier avec le public, grâce à une re-création artistique personnelle de l'œuvre, incarnée à travers le subjectif d'une sensibilité toujours en éveil.

L'exécution assure la communication, mais ne dépasse guère le niveau artisanal. Seule l'interprétation peut – et doit – susciter la communion. Le véritable interprète pourra donc se définir par l'expression d'une sensibilité personnelle affinée, tempérée par l'objectivité: La transe contrôlée, en quelque sorte!

Quelle part faut-il dès lors accorder à l'objectivité et à la subjectivité dans l'interprétation? Bon nombre d'artistes font d'excellents interprètes dans la mesure où l'œuvre répond à leur propre tempérament. Ainsi en sera-t-il par exemple de l'extraverti qui révèlera davantage sa personnalité dans les répertoires spectaculaires de pure virtuosité ou de lyrisme généreux. L'intraverti au contraire, se sentira plus enclin à choisir son répertoire parmi les littératures musicales plus contemplatives, d'expression plus contenues ou de forme plus rigoureuse. Le grand interprète ne peut sans doute être le meilleur en tout.

Ceci dit, toute œuvre suppose de la part de l'interprète une attitude d'objectivité attentive aux aspects simples ou complexes de son écriture, aux exigences de son style, à son contexte historique et social, et qui tient compte de son climat psychologique. Elle suppose en outre une attitude de subjectivité orientée vers une réalisation et non complaisante en la rêverie.

On peut affirmer encore que si une œuvre peut être abordée dans une perspective réaliste, seule la perspective stylistique assurera d'une façon constante son rayonnement et sa clarté. L'aventure est périlleuse et constamment semée d'embûches!

Le risque est double: d'une part, l'on ne dépasse guère l'honnête niveau artisanal, et c'est la monotonie, et de l'autre, on se laisse emporter par le flux incontrôlé d'un fleuve qui rompt ses digues, et c'est le raz de marée qui noiera tout dans la confusion. Tout ce qui est excessif demeure sans portée!

Fixer les limites de l'objectif et du subjectif en matière d'interprétation relève en fin de compte entièrement du *conscient;* et chaque littérature en général, comme chaque œuvre en particulier, ne s'éclaire qu'à la faveur d'une étude approfondie de tous ses aspects énumérés plus haut.

L'*inconscient* de l'artiste, qui est sans nul doute la meilleure part de lui-même, ne peut arriver à s'exprimer finalement que pour autant qu'il affleure et demeure à la surface du conscient.

Le travail, est-il besoin de le dire, est long et ardu, et ne peut être mené à bien qu'à la lueur d'une culture étendue à tous les domaines artistiques et historiques.

Il est difficile de croire longtemps à l'artiste inculte et uniquement impulsif: ses limites ne tardent pas à se révéler. Il est non moins vrai que toute interprétation requiert une part de spontanéité sans laquelle elle se cristallise. Je pense ici à certains grands interprètes auxquels j'ai voué longtemps une admiration sans réticence, et qui en fin de carrière ne faisaient plus que se caricaturer eux-mêmes. Le temps venu, un interprète doit pouvoir se retirer et se taire.

Ainsi aurons-nous enfin défini les critères de l'interprétation en soi: celle qui maintient un juste équilibre entre la discipline et la liberté, entre la rigueur et la spontanéité, dans le respect constant de l'œuvre vue sous l'aspect de sa structure comme de son contenue émotif – l'interprétation qui se remet en cause à tout moment et se renouvelle si nécessaire. Chez l'artiste authentique, jeunesse et maturité doivent en commun présider sans cesse aux subtiles combinaisons du jeu et de la nécessité, qui sont l'esprit et la matière d'une œuvre. L'interprète qui ne poursuit que son rêve intérieur, se distrait de la «divine nécessité».

Est-il dès lors possible d'établir des règles générales en matière d'interprétation?

Il fut un temps où toute régle de connaissance se transmettait oralement et par tradition. Quelle qu'elle soit, celle-ci devait fatalement au cours des siècles, s'enrichir grâce à un nouvel acquis d'expérience, mais aussi maintes fois se transformer, ou même se dénaturer à travers le climat psychologique changeant des générations suivantes.

A mesure qu'on remonte dans le temps, il devient plus difficile d'établir avec certitude les règles qui régissaient l'interprétation musicale à l'époque. Certes, quelques rares écrits théoriques demeurent, trop souvent interprété d'ailleurs diversement par les musicologues; mais qu'en est-il de la mise en pratique?

Depuis quelques décades, l'extraordinaire diffusion de la musique enregistrée nous offre à tout moment la possibilité de comparer plusieurs interprétations d'une même œuvre, souvent même – hélas, pourrait-on dire – sous la conduite d'exégètes avertis ou . . . improvisés! L'interprète consciencieux y trouve certes de quoi éclairer sa lanterne, et je ne veux nullement minimiser l'intérêt qu'offre pareille étude. Bien au contraire! Il est même amusant d'écouter, lors d'un concert, les propos d'entr'acte d'un public qui se dit averti, et de constater les énormes divergences de vue qui se font jour sur les conceptions de l'interprétation.

Mais passons, et livrons-nous plutôt à une autre expérience. Imaginons ce même public anonyme mis en présence, grâce à l'enregistrement, de plusieurs interprétations d'une œuvre donnée. Un première sélection élira quasi à l'unanimité deux ou trois interprétations et rejettera les autres comme étant nettement inférieures. On peut affirmer qu'à ce niveau, les deux ou trois interprétations élues, ne l'ont été que par une série de communs-dénominateurs, dont on pourra dégager ensuite les règles fondamentales d'interprétation.

Cette expérience mille fois renouvelée avec les œuvres les plus diverses de la littérature musicale, devrait à la longue pouvoir nous permettre d'éviter la plupart des erreurs hélas encore trop fréquentes de nos jours, tout au moins en ce qui concerne la musique de ces trois derniers siècles. Il n'y a guère, j'entendais encore chanté le «An Chloé» de Mozart dans un mouvement deux fois trop lent! Et j'en passe! . . . Le règne de l'empirisme en matière d'interprétation ne semble pas près de finir.

Cependant, si en abordant une œuvre, l'interprète se donnait la peine de la considérer et de la resituer dans son contexte historique, il éviterait déjà beaucoup d'écueils. C'est là une première règle pratique fondamentale à respecter. En effet, tous les arts à une époque déterminée, offrent entre eux des rapports structurels

et psychologiques communs. Par exemple: l'austérité de l'époque romane et la pure spiritualité de la mélodie grégorienne, le rayonnement du gothique et l'épanouissement de l'Ars antiqua, la plénitude polyphonique à la Renaissance, les débordements du style baroque avec l'avènement de la virtuosité, la rigueur du classicisme et celles des rapports harmoniques, l'affirmation du moi à l'époque romantique et enfin, l'éclatement de la forme et du langage à l'époque contemporaine.

L'interprète conformera son attitude au climat général de chaque époque avec une facilité qui sera fonction même de son degré de culture, mais ceci est une autre question!

Abordons maintenant le problème de l'interprétation sur un plan plus pratique. La musique comme on sait, se compose de deux éléments fondamentaux: *rythme* et *mélodie*. On peut épiloguer longuement sur la primauté qu'il faut accorder à l'un ou à l'autre. Il est certain que le rythme préexiste à la mélodie, et que celle-ci ne peut s'articuler que grâce au rythme. Mais vue sous cet angle, la musique devrait se définir en regard des instruments à percussion à l'exclusion de tout à priorisme sonore.

Je préférerais donc suggérer une définition de la musique en parlant de *rythme* et *son,* et accorderais volontiers cette fois la primauté au *son*. Paraphrasant le Genèse, je dirais: «Au commencement était le son, pur et unique, et le son était en l'homme et le son s'est fait homme!» Car si l'homme inventa très tôt l'instrument, il est indéniable qu'il a chanté d'abord.

Toute l'aventure musicale au cours des siècles est partie de ce premier son, et l'on peut se demander si tout n'y retournera pas un jour. L'on en trouve déjà des signes avant-coureurs dans maintes œuvres contemporaines (notamment chez John Cage et Xenakis).

Le «Recto tono» de la psalmodie constitue donc le principe fondamental de toute musique. Son exécution impose aussitôt une première loi: Celle de la recherche de la beauté sonore en soi, ce qui, dans son application, inaugurait déjà une école. Et nous savons que les écoles de chant se fondèrent très tôt en Occident au sein des nombreuses abbayes.

Avec les flexions psalmodiques, médianes et finales, l'ère de la mélodie était née. Cette mélodie, qui dans sa courbe, amorce un mouvement expressif de tension, s'épanouit et se replie dans un mouvement de détente. C'est l'image même du *souffle* vital.

Elle s'est enfin pleinement épanouie dans les plus belles monodies grégoriennes où elle se déploie planante, aérienne, et libre de toute contrainte – de ces contraintes que le système tonal lui imposera ultérieurement dans le rapport dynamique de ses degrés et le développement de ses agrégations harmoniques de plus en plus savantes. Toute l'histoire de la musique occidentale est celle d'une pure horizontalité longtemps généralisée, mais entravée progressivement au cours des siècles par une verticalité chaque jour plus complexe. Jusqu'au début du XVIIe siècle, la polyphonie n'a eu d'autre souci que de sauvegarder l'horizontalité mélodique à travers toutes ses parties. Finalement, cédant aux exigences chaque jour plus impérieuses de la verticalité harmonique, elle n'a réussi à maintenir sa pureté que

dans une seule voix, et le Lied naquit comme l'on sait, avec Caccini et ses contemporains.

La mélodie gravite si l'on peut dire dans l'espace infini de la musique, elle en est l'esprit, alors que le rythme se meut dans son temps limité, il en est la matière.

Comme la mélodie est née du son unique, le rythme est né des subtiles pressions aériennes sur lesquelles la mélodie appuie sa libre trajectoire. Il m'arrive souvent de visualiser ce concept, en pensant à la liberté du vol de l'hirondelle ou de la mouette. Je dirais encore que le flux mélodique est le domaine d'élection de la musique, qui est un art du temps comme la peinture et la sculpture sont des arts de l'espace.

Durant des siècles, la prépondérance de la ligne mélodique a maintenu le rythme dans l'irrationel, le «non mesuré». Voir le chant grégorien. Avec la polyphonie naissante, il fallait bien trouver un point de référence cadentielle au moyen du tactus, d'où naquit la mesure. Certes, depuis la plus haute Antiquité on connaissait la cadence binaire ou ternaire dans les danses, mais c'était quasi la seule forme où le rythme était soumis à un certain synchronisme. Et d'ailleurs, la musique cadencée était la plupart du temps exécutée par des instruments à percussion. Mais dans toute autre forme, le rythme demeurait le fidèle servant de la mélodie.

Avec la codification de la mesure au XVIIe siècle, le rythme se rationalisa, et dès lors le souci musical majeur fut de concilier l'horizontalité mélodique, la verticalité harmonique et le parcellement rythmique. Démarche qui après avoir fourni d'incomparables chefs-d'œuvre, semble aboutir de nos jours à l'impasse. D'où la dissolution de la mélodie dans la Klangfarbenmelodie, l'éclatement de l'harmonie dans la dodécaphonie, et la libération du rythme dans le système des valeurs relatives ou des valeurs dites «surajoutées (cfr. Webern et Messiaen).

Comme tous les arts, l'histoire de la musique occidentale reflète celle de l'homme. C'est l'histoire d'une désacralisation progressive surtout depuis la Renaissance. Il faudra donc penser et sentir la musique du Moyen Age et de la Renaissance à travers son climat fondamental: celui d'une haute spiritualité exprimée par la prépondérance mélodique.

Le chemin que parcourt la mélodie et le rythme à travers l'histoire, est celui qui va du spirituel du Moyen Age au temporel de l'époque moderne. Faut-il dès lors encore s'étonner d'entendre à l'heure actuelle tant d'interprétations contradictoires surtout en matière de musique ancienne? A la lumière de toutes ces considérations, il devient enfin plus aisé de dégager les règles fondamentales de toute interprétation valable.

En raison même de la discipline du «souffle» qui engendre le son – souffle aussi bien aus sens premier qu'au sens second –, le caractère de la musique traditionnelle est d'être à priori *vocale*.

Dans son remarquable ouvrage (L'interprétation créatrice) Gisèle Brelet déclare: «La sonorité n'est comprise que par le chant intime qu'elle suscite et qui en recrée l'âme temporelle». Elle affirme encore que «la compréhension du son, même

silencieuse, est un acte vocal qui s'ébauche». Et elle conclut: «Le geste musical est avant tout un geste vocal.»

Et puisque le son est en soi source de toute musique, ayons d'abord et surtout le souci de sa qualité, de sa beauté. Celles-ci, étant fonction – acoustiquement parlant – de la justesse absolue, la plénitude et la beauté sonore ne sont obtenues qu'à ce prix. Beauté et justesse absolue sont une et même chose: Plus un son est juste et plus il est beau, et inversément.

A cet égard, je veux évoquer en passant, les admirables exécutions que nous offrent si souvent les chœurs des universités d'Oxford et de Cambridge, plus particulièrement celles de la polyphonie élisabethaine. S'appuyant sur une tradition presque millénaire, ils y ont maintenu les voix de garçons dont le timbre exempt de vibrato, assure à l'ensemble beaucoup plus d'homogénéité. Je pense ici à ce bel enregistrement de la messe à cinq voix de William Byrd, où les quatre parties inférieures sont chantées par quelques voix d'hommes (six à huit tout au plus – maximum deux ou trois par partie), la voix supérieure étant, elle seule, assurée par une douzaine de garçons. Faut-il rappeler d'ailleurs que la voix d'alto était confiée à des «hautecontre» (altus, voulant dire «haut»). Mais tout ceci suppose le maintien d'une école dont on semble vouloir trop souvent ignorer actuellement les précieux enseignements.

Quant aux instruments, ils n'ont jamais été traités que comme des voix avec, bien sûr, des techniques diverses et limitées d'ailleurs à leurs propres ressources. L'homme dans son invention, en a rejeté ou modifié un bon nombre au cours des siècles, et il est assez plaisant de constater que les derniers instruments qu'il a inventés, engendrent des sons électroniques bien proches à nouveau de la voix humaine: Je pense notamment au charme incontesté des ondes Martenot et aux sonorités presqu'humaines qu'un Globokar fait sortir du trombone. Ce qui prouve à suffisance que l'instrument n'est qu'un substitut de la voix. Loin de moi cependant, l'idée de vouloir sous-estimer son importance et méconnaître ses charmes.

François Michel (dans son introduction à l'anthologie Fasquelle) affirme que «si celui qui parle n'est pas d'abord musicien, s'il ne se soucie que du pouvoir libérateur des mots (pouvoir semblable à celui de la monnaie), il manque à son devoir premier, il n'est pas poète! Si on mesure le domaine sonore (pour l'homme le domaine oral), la part royale est celle du chant».

Au Moyen Age on dénommait l'art vocal «ars naturalis», en opposition à l'instrumental que l'on appelait «ars artificialis». Combien de fois ne dit-on pas «faire chanter l'instrument» et combien d'instrumentistes et de chefs d'orchestre ne chantent-ils pas effectivement dans l'exercice de leur fonction?

L'on peut donc affirmer qu'en interprétation, la primauté doit être accordée sans conteste à l'aspect vocal de la musique. L'horizontalité mélodique doit être sauvegardée à tout prix et constamment mise en valeur, non seulement dans la monodie, où cela va de soi, mais surtout à travers toute la littérature polyphonique qui va de Pérotin à Schütz et Monteverdi. On ne peut certifier qu'il en est ainsi dans la plupart des interprétations actuelles (même celles qui ont eu la faveur d'être enregistrées).

Beauté sonore et suavité mélodique (pulchritudo et suavitas) étaient donc les deux règles fondamentales à observer. Et ces deux règles étaient respectées aussi bien dans la musique profane que sacrée. Car nous savons que chez «l'Homo religioso» du plus haut Moyen Age jusqu'au au siècle des «Lumières», tout le profane «procédait» ou mieux «émanait» du sacré.

Une troisième règle doit être dictée par le souci constant de déterminer le centre de gravité d'une ligne mélodique et de conduire la phrase musicale selon l'élégance de son arabesque, plus que selon son contenu expressif; à tout le moins pour la musique ancienne, celle-ci étant plus décorative qu'expressive. Et que l'on y prenne garde: Adopter d'instinct ou de raison comme d'aucuns le font, un certain primitivisme dans l'interprétation de la musique ancienne, me paraît être une erreur grossière! On se demande de quelle esthétique ils peuvent bien vouloir se réclamer! Un retour à l'authenticité? Voire! C'est méconnaître l'existence et l'évolution parallèles de deux musiques à travers toutes les époques, la savante et la populaire.

Dans ces temps lointains, seule la musique savante a été notée et est parvenue jusqu'à nous. L'autre se transmettait par tradition orale ou tombait définitivement dans l'oubli. La musique savante était exécutée chez les princes et les clercs par des artistes formés longuement à la tâche. Raffinée dans son écriture, pourquoi ne l'aurait-elle pas été dans son interprétation? Je m'imagine un esthète de l'an 2500, découvrant un enregistrement d'une chanson à succès d'aujourd'hui échappée par miracle à une catastrophe mondiale, et qui prétendrait que Brahms ou Fauré devait être chanté de la même manière!

Les compositeurs anciens possédaient une science très poussée de l'art vocal. D'autant plus poussée que le nombre d'instruments était fort réduit à l'époque et que ceux-ci ne remplissaient souvent qu'un rôle secondaire de remplacement ou de complément des voix. La musique aléatoire n'est pas nouvelle! Les anciens ne pouvaient concevoir une œuvre dans ses diverses couleurs instrumentales comme nos symphonies ou nos petits groupes de chambre d'aujourd'hui; leurs compositions étaient donc pensées uniquement en fonction des timbres propres à chaque voix: ce timbre qui faisait éviter généralement l'effet harmonique des quintes ou octaves parallèles par un subtil croisement des voix – effet qui demeure entier, si l'on réduit la polyphonie au piano. Je n'en donnerai qu'un exemple frappant et fort en usage notamment chez les polyphonistes espagnols du début du XVIe siècle: Il n'est pas rare d'y voir la voix de basse aboutir sur la quinte de l'accord final par un surprenant saut d'octave, le ténor assurant dès lors la note de basse réelle. Il va de soi, dans ce cas précis, que si la voix de basse ne songe pas à estomper son timbre et son intensité, l'accord perd de sa plénitude et risque de sonner, harmoniquement parlant, comme l'un de ses renversements, compromettant du même coup le tracé contrapunctique des diverses voix.

La quatrième règle à respecter sera donc de sauvegarder la clarté polyphonique en maintenant dégagés tous les mouvements contrapunctiques internes; et je souligne ici en passant, qu'un contrepoint n'est pas nécessairement mélodique, mais qu'il en existe d'autres: rythmiques, dynamiques, syllabiques et expressifs.

Dans une écriture aussi complexe, si l'on veut maintenir la clarté, il me paraît dès lors indispensable de garder toutes les voix des chanteurs dans un état permanent de disponibilité sonore – à moindre dépense, si j'ose dire –, ceci, pour éviter la triste surenchère dans la nuance, qui entraîne inéluctablement un chœur vers un crescendo généralisé, et finit par noyer la polyphonie dans la confusion la plus totale. D'ailleurs, les nuances gonflées (crescendo – decrescendo) comme les modifications de mouvement (du genre «rubato») ne sont que des apports subjectifs de l'époque romantique, et doivent être en principe bannis dans toute interprétation de musique ancienne.

Une cinquième règle enfin à observer: la grande flexibilité rythmique. L'arabesque décorative de la ligne mélodique ne peut être dessinée dans l'espace sonore que par un rythme souple et planant. Dès les premières apparitions de la polyphonie, ce rythme comme on sait, s'animait sous la pulsation du *tactus*. Ainsi pouvons-nous établir une analogie entre le tactus: pouls vital, et la mélodie: souffle vital de toute polyphonie. Mais il est bon de rappeler ici que le tactus n'a jamais eu aucun pouvoir de temps fort, tel que nous le concevons dans la mesure musicale de l'époque moderne, et que toute l'œuvre de J. S. Bach repose, elle aussi, sur cette pulsation interne. C'est ce qu'oublient certains interprètes dans leur souci bien justifié d'ailleurs, de maintenir leur jeu dans un strict tempo. L'interprétation doit être tintée toujours d'un certain abandon, faute de quoi on demeure dans la sécheresse d'une mécanique bien huilée.

D'autre part, que de fois entendons-nous des musiques d'une certaine époque interprétées dans le style d'une époque plus tardive. En disant cela, je me défends bien entendu de toute conception romantique de l'interprétation; mais lorsqu'on aborde le style et le langage d'une époque, sachons tenir compte de ceux qui l'ont précédée et faire abstraction de tous ceux qui l'ont suivie.

Ce respect du tactus concerne aussi les chefs de chœur: le libre flux de toute ligne mélodique se trouve singulièrement entravé lorsqu'on se met à subdiviser les mesures. On peut l'admettre au cours des répétitions; mais à l'exécution, mieux vaut généralement battre un $^4/_4$ en $^2/_2$, et un $^3/_8$ en un, plutôt que le contraire.

Un autre problème important – lié d'ailleurs au précédent – et que pose l'interprétation de la musique ancienne, est celui du *tempo*. Lorsque l'on constate que même dans l'exécution des œuvres modernes, il peut varier du simple au double selon l'exécutant, alors que la plupart du temps il est fixé métronomiquement par l'auteur, il ne faut pas s'étonner des extrêmes divergences qui apparaissent dans l'interprétation d'une même œuvre ancienne, où les indications de tempo manquent totalement. La retranscription en notation moderne ne résoud guère le problème, puisqu'aussi bien, pour une même œuvre, nous voyons ses valeurs doublées ou diminuées de moitié d'une édition à l'autre.

Beaucoup d'interprètes ou de chefs de chœur semblent encore mal informés des règles qui régissaient à l'époque les problèmes de tempo. N'étant guère musicologues et ayant reçu une formation musicale moderne, ils semblent ignorer les principes fondamentaux qui présidaient à la fixation des tempi, tels que les rapports du *tempus integer* et *diminutus* ou du *tempus perfectum* et *imperfectum*. On ne

s'étonne guère dès lors d'entendre hélas trop souvent encore chanter certains motets deux fois trop lent, ou jouer certaines pavanes deux fois trop vite!

Tous ces problèmes étant pris en considération, il me reste encore à dire un mot à propos de l'expression. Elle doit se concrétiser d'une façon générale dans un climat de poésie lyrique – poésie à travers laquelle l'artiste se sent concerné et qui reflète la part de subjectivité indispensable à toute interprétation. La plupart de ceux qui exécutent de la musique ancienne semblent vouloir se défendre de tout lyrisme subjectif en interprétant l'œuvre dans un climat de froideur et de rigueur qui engendrent très vite l'ennui.

Recherche constante de la beauté sonore, souci de maintenir la ligne mélodique, discrétion expressive dans la conduite de la phrase musicale, respect du tempo, grâce et légèreté rythmique, clarté polyphonique, et dans l'ensemble, expression permanente d'un certain climat poétique, tels sont, en résumé, les grands postulats fondamentaux de toute interprétation de musique ancienne.

Il faut souligner toutefois que l'application de ces règles ne résoud pas pour autant tous les problèmes d'interprétation. En matière de musique ancienne, toutes les ambiguïtés ne peuvent être éclaircies: Le manque de soin avec lequel les compositeurs ou les copistes transcrivaient (ou retranscrivaient) leurs manuscrits avant l'ère de l'imprimerie, a dû être la cause de beaucoup d'erreurs ou d'omissions, notamment en ce qui concerne les altérations souvent équivoques dans un système modal qui évoluait insensiblement de jour en jour davantage vers le tonal.

Que l'on pense aussi aux difficultés quasi insurmontables qe l'on rencontre, lorsqu'il s'agit de restituer fidèlement en notation moderne une métrique basée sur l'ancienne notation proportionnelle. N'en déplaise aux musicologues, il faut se résoudre à accepter quelquefois le choix intuitif de l'interprète.

Un dernier mot à propos des ornements. Il faut les employer avec beaucoup de circonspection, et je n'hésite pas à dire qu'il vaut mieux les exclure de toute littérature qui précède le XVIIe siècle! La mode actuelle qui introduit quelquefois leur usage dans la musique des XVe et XVIe siècles doit être répouvée. Josquin des Prés taitait d'ignares les interprètes qui, à l'époque, prenaient la liberté d'ajouter des ornements dans l'exécution de ses œuvres, déclarant que s'il l'avait jugé indispensable, il les aurait écrits lui-même.

A partir du XVIIe siècle, nous verrons s'en étendre l'usage par une série de signes conventionnels encore fort discutés aujourd'hui quant à la manière de les interpréter. Si l'ornement apporte de la grâce et du charme à maintes œuvres instrumentales des XVIIe et XVIIIe siècles, son emploi semble souvent moins fondé dans la littérature vocale, où il sied d'en faire usage avec beaucoup de prudence et d'adresse. Il y a quelques semaines à peine, Paul Collaer interviewé à la radio, parlait des «queues de cochons» que certains interprètes ajoutaient à loisir dans l'interprétation des œuvres de Monteverdi. C'est que, par nature, l'ornement semble être plus instrumental que vocal. Encore que l'on puisse sans doute prétendre qu'il fleurit abondamment dans les chansons folkloriques telles que jodel et flamenco, etc; œuvres qui restent somme toute l'expression d'un art plus populaire.

Venons-en maintenant à la musique de ces trois derniers siècles. L'homme nouveau prenant enfin conscience de son individualité, va se libérer très vite de tout ce qui depuis plus de mille ans le rattachait en permanence au spirituel. Il entre de plein pied dans le temporel. A l'émotivité inconsciente va succéder peu à peu l'expression dramatique consciente, engendrée par la richesse des combinaisons harmoniques et rythmiques. L'écriture verticale supplante de plus en plus l'écriture horizontale. Le rythme va se cadencer dans la mesure. Nous entrons dans l'ère de la subjectivité. L'art sacré, dans son statisme, va être submergé par le dynamisme profane et de ce fait, tomber très vite en décadence.

Et je me permets de faire dans le cadre de ce congrès une courte parenthèse: Il me semble que ce statisme est inhérent aux postulats de toute musique sacrée, car il crée un sentiment d'éternité dans l'immobilité de la contemplation. Et l'on peut se demander si elle ne retrouvera pas un jour un nouveau moyen d'expression dans le statisme ponctuel d'un Webern plutôt que dans le dynamisme d'un Strawinsky. Mais revenons à notre sujet.

La musique instrumentale va prendre un essor considérable et, dans ses diverses factures, elle imposera des techniques et des styles appropriés. Faut-il renier pour autant l'ancienne esthétique et ses règles? Je ne le crois pas: La mélodie anime toujours les plus grandes littératures instrumentales modernes, même celles des instruments à cordes pincées ou frappées, où elle s'égrène comme un collier de perles. Est-il besoin d'évoquer Scarlatti au clavecin ou Chopin au piano?

Cependant, la riche complexité sonore qu'offre la musique de l'époque moderne de Bach à Strawinsky, va poser de nouveaux problèmes à l'interprète. De simple servant, l'interprète va devenir le «Deus ex machina» avec la primauté du drame humain dans la musique. Comme dans tous les autres arts, l'interprète désormais ne «raconte» plus, mais va «se raconter». Le nouvel apport expressif devra passer sans cesse par le double crible de la sensibilité et de l'intelligence. L'interprète devra savoir par exemple finement doser l'effet d'un crescendo ou d'un accelerando en fonction de la longueur de la phrase musicale. Il lui faudra respecter les nombreuses et subtiles indications de mouvements et de nuances, non à la lettre, mais dans l'esprit de l'auteur. D'autre part les œuvres étant plus développées, son attention devra être d'autant plus soutenue, sa résistance à la fatigue d'autant plus grande: Nous entrons dans l'ère de la performance! Qui ne voit là un des aspects négatifs de certaines interprétations d'aujourd'hui? L'artiste devra garder constamment le souci de maintenir l'unité de l'œuvre tout au long de son perpétuel devenir, en évitant de la rompre dans une exécution morcelée en phrases hachées ou en notes martelées, ou au contraire, de la diluer sans relief dans la régularité d'un flux monotone.

L'art vocal, lui aussi, va s'affirmer dans son individualité propre. Avec l'apparition du «bel canto» au XVIIe siècle, la formation du chanteur va prendre une orientation nouvelle: le culte de la voix pour elle-même en quelque sorte. Celle-ci va développer toutes ses possibilités en étendue, en expression et en puissance. Ce développement suscitera l'apparition de toute une littérature nouvelle dont l'interprétation va faire surgir de nouveaux problèmes. D'abord vis à vis du texte littéraire qui illustre

toute œuvre vocale. Celui-ci, au cours des siècles antérieurs, n'eut guère qu'une importance secondaire, hormis peut-être dans les chansons profanes, telles que ballades, rondeaux, virelais, etc. . . . L'on sait que la plupart du temps, les compositeurs écrivaient les textes en marge de leurs manuscrits, et laissaient aux interprètes le soin de les appliquer eux-mêmes à la phrase mélodique. On pourrait parler tout compte fait, de «texte – prétexte». Il serait en effet mal venu de l'articuler outre mesure dans une mélodie qui doit couler de source, ou dans une polyphonie où les syllabes ne tombent pas symétriquement à la verticale. L'accuser trop, serait tomber dans la cacophonie!

Il n'en sera plus de même à partir du XVIIIe siècle. Certes, il y aura toujours deux littératures vocales différentes par rapport aux textes littéraires qui les illustrent: l'une écrite pour un soliste, et l'autre pour de petits ou de grands ensembles. Mais en marge de cette classification un peu sommaire, on peut considérer que si dans le Lied, il est indispensable d'accorder à l'articulation du texte des soins prépondérants – (texte et musique s'épaulant mutuellement) –, cette articulation aura déjà moins d'importance dans les répertoires d'opéra, où toute l'action peut souvent se raconter en dix lignes. Il y a des exceptions bien sûr! Et nombreuses. Je citerai Pelléas, l'Heure espagnole, et tous les récitatifs allant de Gluck à Wagner y compris.

Un autre problème que tout chanteur devra prendre en considération: C'est celui du rythme désormais «mesuré». On peut également parler de deux littératures vocales en regard des deux éléments qui composent la musique: l'une plus mélodique (plus chantante donc!) que rythmique, et l'autre inversément. A titre d'exemple, je citerai deux œuvres d'un même compositeur: «Litanei» et «Auf dem Wasser zu singen» de Schubert. Dans la première, l'émission vocale maintiendra son flux sans relâche d'une syllabe à l'autre, comme si elle collait au texte, alors que dans la seconde, il est indispensable pour la légèreté rythmique, d'alléger l'articulation du texte en ménageant un léger hiatus entre chaque syllabe, comme si la voix se décollait du texte. Toutefois, il faut que le soliste, comme l'ensemble choral, s'abstienne de scander outre mesure les vocalises rapides en «haletant» littéralement sur chaque note. Une telle pratique désarticule toujours le phrasé.

Mais je m'arrête ici, car arrivé à ce point de mon exposé, je m'aperçois que parler davantage des problèmes de l'interprétation m'obligerait à dépasser la durée d'une simple communication, et ferait finalement l'objet d'un cours. Il est donc temps de conclure, en rappelant quelques vérités trop souvent ignorées:

Chez tout interprète de valeur, l'œuvre «préexiste» à son exécution et est restituée dans son unité. On peut dire de lui, qu'il «porte» la musique grâce à une technique éprouvée. L'interprète médiocre par contre, donne l'impression de coller des fragments musicaux les uns aux autres d'une manière inorganique. Le premier semble aller au devant de sa réalisation, alors que le second se traîne à la remorque. C'est donc le «chant intérieur» assimilé, qui régit finalement en nous tout acte ultérieur de formulation expressive.

Le bon interprète n'est pas celui qui s'attache nécessairement à la qualité intrinsèque d'une œuvre; à cet égard, une bonne interprétation révèle et exalte bien souvent une œuvre mineure. Et une banale chanson bien interprétée procure

à l'auditeur infiniment plus de joie qu'un Lied de Schumann médiocrement chanté.

On ne peut interpréter tant que l'on n'a pas maîtrisé sa technique; mais celle-ci doit demeurer fonction des exigences du style. Si la technique pour elle-même n'est que performance, l'interprétation sans technique n'est que rêve!

Se complaire dans sa propre sensibilité est une attitude négative et destructrice, mais la refouler au fond de son être n'engendre que sécheresse!

C'est une erreur de croire que l'interprétation ne puisse être l'objet d'un enseignement au même titre que la technique, puisque, comme je crois l'avoir démontré, elle impose, elle aussi, ses propres disciplines.

Toute interprétation est l'expression d'une spontanéité créatrice: Interpréter représente donc avant tout un acte généreux, mais qui fait la part égale au don et à la science.

Tout devient affaire d'équilibre: cet équilibre qui est la définition ultime de tout art.

Prof. Dr. Luigi Ferdinando Tagliavini, Fribourg-Bologna

Interpretationsfragen bei alter Musik

Die Pflege alter Musik nimmt im heutigen Musikleben eine so wichtige Stellung ein, daß ihre Interpretation und Aufführungspraxis zu den Hauptproblemen der Musikwissenschaft und der lebendigen musikalischen Praxis gehören; es handelt sich um einen Fragenkomplex, dessen Erforschung eine enge Verbindung von historisch-philologischer Untersuchung und musikalischem Gefühl verlangt.

Anfangspunkt jeder Untersuchung ist selbstverständlich der musikalische Text. «Treue zum Text» ist heute ein geläufiges Schlagwort, das aber zu unzähligen Mißverständnissen Anlaß gibt, da die graphischen Symbole, aus denen der Text besteht, in den seltensten Fällen klar, vollständig und allgemeingültig sind.

Beim Streben nach Texttreue und stilistischer Echtheit darf man nie die Freiheit, in gewissen Fällen die extreme Freiheit aus den Augen verlieren, in deren Rahmen der Musiker der Vergangenheit sich bewegte. Es wäre in der Tat irreführend, nach einer einzigen stilistischen und klanglichen Wahrheit zu suchen, wenn derselbe musikalische Text Raum für zahlreiche verschiedene Aufführungs- und Interpretationsmöglichkeiten zuläßt. Die Wiederentdeckung einer solchen Freiheit und gleichzeitig der Grenzen, außerhalb deren die Willkür und der stilistische Irrtum liegen, ist wohl eines der Hauptziele der Forschung auf dem Gebiete der Aufführungspraxis. Wichtig ist also nachzuprüfen, was in der Notation, trotz der häufigen Ungenauigkeit der graphischen Zeichen, die endgültige Absicht des Komponisten darstellt und wo dagegen der Geschmack und die improvisatorische, mitschöpferische Tätigkeit des (bzw. der) Interpreten zugelassen oder sogar vorausgesetzt ist.

Die meisten Instrumentalwerke aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die «per ogni sorta di strumenti» oder «da sonare e da cantare» bestimmt sind, bieten aufschlußreiche Beispiele solcher Freiheit der Interpretation. Die Kunst der Verzierung und der Koloratur (Diminuzione, Glosa) wird hier in den meisten Fällen den Ausführenden überlassen und muß jeweils den technischen und klanglichen Eigentümlichkeiten der verschiedenen Instrumente angepaßt werden. Wann, in welchem Ausmaß und nach welchen stilistischen Prinzipien solche Verzierungs- und «Veränderungs»-Kunst anzuwenden sei, das stellt für den heutigen Musiker kein einfaches Problem dar. Dies um so mehr, als die Zeugnisse alter Musiker und Theoretiker nicht immer eindeutig und widerspruchslos sind; so finden wir im 16. Jahrhundert in Spanien einen Thomas de Santa Maria, der die Organisten über die Kunst der «Glosa» belehrt, und gleichzeitig einen Juan Bermudo, der dieselben Spieler vor

jeder Veränderung des notierten Textes warnt. Aus einem solchen Vergleich geht klar hervor, daß es notwendig ist, die Texte, die in gewisser Weise vollständig und endgültig sind, von denjenigen zu unterscheiden, die ein einfaches Gerüst darstellen. Im allgemeinen kann man feststellen, daß Texte instrumentaler Musik in Tabulaturschrift fast immer Anspruch auf Vollständigkeit erheben, währenddem Werke, die in Partitur oder in Stimmbüchern überliefert sind, improvisatorische Eingriffe der Interpreten zulassen. Am Ende des 16. Jahrhunderts bieten die Instrumentalkanzonen Claudio Merulos interessante Beispiele dafür; einige davon sind in zwei Fassungen überliefert, eine für Ensemble und eine in Orgeltabulatur, wobei die erste schlicht, ganz unverziert und die zweite ungemein reich an vom Komponisten ausgeschriebenen Diminutionen ist.

In manchen Fällen wird aber eine besondere Vorsicht bei der Anwendung der Kolorierung empfohlen; so, wenn Girolamo Diruta im zweiten Teil seines *Transilvano* Giovanni Gabrielis Canzona «La Spiritata» intavoliert und betont, daß die Komposition auf schon genügend kurzen Notenwerten basiert («ha le fughe negre») und deswegen nicht koloriert werden darf.

Aber abgesehen von dem, was im musikalischen Text vieldeutig ist und dem individuellen Geschmack des Ausführenden offen bleibt, muß man all das untersuchen, was in der Notation nicht ausdrücklich oder nur annähernd, ungenau und unvollständig niedergelegt ist, wobei man es jedoch mit notwendigen, endgültigen Bestandteilen des musikalischen Werkes zu tun hat; es handelt sich um das Problem der Diskrepanz zwischen geschriebenem und erklingendem Notenbild. Wenn man sich mit alter Musik beschäftigt, sollte man immer an die Worte denken, mit denen am Ende des 18. Jahrhunderts Domenico Corri den Engländern die italienische Gesangskunst zu erläutern versuchte: «Wenn man ein Stück genau so sänge, wie es allgemein notiert wird, wäre die Aufführung nicht nur ganz ausdruckslos, sondern roh und plump.»

Trotz der Unvollkommenheit und Ungenauigkeit der Notation, ist, wie schon gesagt, eine genaue Prüfung der Texte unentbehrlich; aufschlußreiche Hinweise auf die klangliche Wiedergabe und Interpretation sind manchmal in den Texten selbst verborgen.

Was das spezifische Problem der Musik für Tasteninstrumente betrifft, wurden in älterer Zeit verschiedene, mehr oder weniger genaue Notationssysteme angewendet, in erster Linie die sogenannten «Tabulaturen»: die Zahlentabulatur der Spanier, die alphabetische der Deutschen und die miteinander verwandten Notentabulaturen der Italiener, der Franzosen und der Engländer, die dem heutigen System der Klaviernotation sehr nahestehen. Die Altitaliener haben aber noch einen anderen Notationstyp verwendet: die *Partitur,* die von den neapolitanischen Meistern eingeführt wurde (Rocco Rodio, 1575) und gelegentlich auch außerhalb Italiens Anwendung fand (Samuel Scheidts *Tabulatura nova).* Diese letzte war in erster Linie für Gelehrte und Berufsmusiker bestimmt: Jede Stimme wird auf einem eigenen Notensystem notiert, wobei jede Angabe zur Erleichterung einer klaviermäßigen Aufführung fehlt. Die *Partitura* will eben verschiedenartige Aufführungsarten ermöglichen; sie wird in der Tat häufig für Kompositionen verwendet, die hauptsächlich

für Tasteninstrumente bestimmt, aber auch mit anderen Klangmitteln (Soloinstrumenten oder Ensemble) aufführbar sind. So sind die Werke des G. M. Trabaci (1603 und 1615) «da sonarsi sopra qualsivoglia stromento, ma più proportionevolmente ne gli Organi, e ne i Cimbali». Die Vorteile der Partitur werden 1628 von Bartolomeo Grassi in der Vorrede des von ihm herausgegebenen Partiturdruckes der *Canzoni* von Frescobaldi betont, dieses Notationssystem ist «commodo à i professori d'ogni sorte di strumenti, e che nell'istesso tempo possino vedere tutte le parti, cosa necessarissima à chi desidera sonar bene. Ogni sonatore potrà sonare ... in compagnia e solo ...». Es sei übrigens nicht vergessen, daß die Partitur als Notation für Klavier und gleichzeitig «per ogni sorta di strumenti» nicht in der italienischen Praxis begrenzt bleibt; in J. S. Bachs «Kunst der Fuge» findet sie eine der letzten und bedeutendsten Verwirklichungen.

Wenn uns die Partitur eine vielseitige Instrumentalpraxis bezeugt, beleuchtet sie aber wenig Einzelprobleme dieser Praxis.

Ganz verschieden ist das von den Tabulaturen gebotene Bild. Wenn die deutsche Orgeltabulatur oft die genaueste in der Notierung der Akzidentien ist und dadurch das Problem der «musica ficta» beleuchtet, bietet insbesondere die italienische *Intavolatura* ein Notenbild, das dem Klangbild am nächsten steht, und enthält außerdem spieltechnische Angaben. Hauptziel dieses Notierungssystems ist nicht, das polyphone Gewebe klar und durchsichtig darzustellen – auch wenn es sich um streng kontrapunktische Formen handelt –, sondern der klavieristischen Aufführungspraxis zu dienen. So entspricht die Verteilung des Notentextes auf die beiden Notensysteme genau der Verteilung auf die beiden Hände. Aufschlußreiche Beispiele des überwiegend praktischen Charakters dieser Notation werden durch den häufigen Gebrauch von Pausenzeichen gegeben, die nicht das Schweigen einer Stimme, sondern den Übergang einer Stimme von einer Hand zur anderen andeuten; es handelt sich also nicht um wirkliche musikalische Pausen, sondern sozusagen um «Handpausen».

Aus der Verteilung der Noten auf die beiden Systeme kann man interessante Folgerungen ziehen, nicht nur für Aspekte der Klaviertechnik, sondern auch für besondere klangliche und musikalische Ergebnisse, zum Beispiel für die Verwendung des «legato» oder des «non legato».

Für die Klärung dieses besonderen Problems, das zum Teil in enger Verbindung mit demjenigen der musikalischen Artikulation steht, ist auch die Kenntnis der alten Fingersatztechnik von besonderer Bedeutung. Es kann leicht gezeigt werden, daß ein absolutes Legato, so wie es die von der spätromantischen französischen Schule kodifizierte gebundene Spielart verlangt, in älteren Zeiten keine Anwendung fand; es wäre aber ebenso falsch, auf das Legato ganz zu verzichten, da eine Spielart «più legato che si può» in gewissen Fällen von alten Musikern und Theoretikern (Antegnati, Diruta) ausdrücklich gefordert wird. Weitere Erklärungen zu dieser Frage werden uns wieder von der italienischen Intavolatura angeboten. Hier sind gelegentlich Haltebogen zu finden, die zwei Noten gleicher Höhe verbinden, welche zwei verschiedenen Stimmen angehören: ein auffallendes Zeugnis des Strebens nach einem strengen Legatospiel.

Was die schriftliche Notation im allgemeinen nicht ausdrückt, sind einige besondere rhythmische Manieren, die zu den wichtigsten Bestandteilen der alten lebendigen Aufführungspraxis gehören. Es handelt sich um Notenwerte, die gleich lang geschrieben, aber ungleich ausgeführt wurden. Je nach der Epoche und Schule hat es verschiedene solcher Manieren gegeben.

So liebten die Spanier in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wie Francisco Correa de Arauxo bezeugt, die erste Note jeder Triole etwas länger als die beiden anderen zu halten.

Um dieselbe Zeit hatten die Italiener eine besondere Vorliebe für eine rhythmische Inegalisierung, die von den Ausländern als «lombardisch» (das heißt, *pars pro toto,* «italienisch») bezeichnet wurde: die zweite Note jedes Paars (also die unbetonte) wurde ein wenig gedehnt. Frescobaldi kodifiziert diese Art für Sechzehntelnoten, die gleichzeitig mit Achtelnoten vorkommen.

Gerade umgekehrt waren die «notes inégales», die zu den typischen Merkmalen der französischen Aufführungspraxis im 18. Jahrhundert gehören.

Manchmal, wenn auch selten, findet man Versuche (die für den modernen Forscher von höchstem Interesse sind), solche Manieren im schriftlichen Notenbild auszudrücken.

Ein besonderes Problem stellte für die Alten die Niederschrift von Kompositionen improvisatorischen Charakters dar, wo höchste Takt-, Tempo- und rhythmische Freiheit herrschte. Hier ist ein Vergleich zwischen zwei verschiedenen Richtungen nicht ohne Interesse. Einerseits bemühen sich die Italiener, bestimmte Notenwerte zu verwenden, um dem Spieler einige agogische Anhaltspunkte zu geben, auch wenn, wie Frescobaldi betont, diese Art Komposition «dem Takt nicht unterworfen werden darf» («non dee star soggetta a battuta»). Dagegen verzichten die Franzosen in den «Préludes non mesurés» völlig auf die Anwendung von differenzierten Notenwerten. Bemerkenswert ist der Fall eines Froberger, der beide Traditionen gründlich kannte und beherrschte, aber in diesem Fall die italienische Methode bevorzugte, während ein Louis Couperin der französischen Notierungsart treu bleibt, auch wenn er «dans le style de M. Froberger» komponiert.

Vielleicht auf keinem andern Gebiete wie auf dem der Tokkata (von den ersten Beispielen in den Ricercari von M. A. Cavazzoni bis zu den Tokkaten und Fantasien für Orgel und Cembalo von J. S. Bach) sowie des «Prélude non mesuré» ist für eine überzeugende Wiedergabe die Verbindung von Textkenntnis mit Stilgefühl und lebendiger, persönlicher Interpretation unentbehrlich. Was die italienische Tokkata betrifft, insbesondere die affektbetonte Tokkata des Frühbarocks, sind Frescobaldis «Avvertimenti» zu seinem ersten Tokkatenbuch eine schätzenswerte Quelle für die Kenntnis und das Verständnis dieser phantasievollen und agogisch freien Aufführungsart.

Jedoch auch hier, trotz der extremen Ungenauigkeit der Notenzeichen, verdient der Text eine genaue Untersuchung; man findet darin in der Tat Bestätigungen zu den Avvertimenti und weitere Anregungen und aufführungspraktische Hinweise, die im allgemeinen übersehen werden.

Manchmal ist ein Vergleich zwischen verschiedenen Texten lehrreich: Einige Autoren geben sich in der Tat die Mühe, das graphisch darzustellen, was andere Komponisten stillschweigend dem Ausführenden überlassen. So finden wir zum Beispiel bei Frescobaldis Schüler und Nachfolger Michelangelo Rossi die genaue graphische Darstellung einer besondern Manier, die Frescobaldi in seinen Avvertimenti empfiehlt, ohne sie in seiner Notation auszudrücken.

Noch unvollständig sind unsere Kenntnisse auf dem Gebiete der Phrasierung und der Artikulation, wenigstens bis etwa zur Mitte des 17. Jahrhunderts, und zwar bis zu einer Zeit, als in die musikalische Notation besondere Zeichen eingeführt wurden, die Notengruppierungen und -trennungen ausdrücken: Bindebogen und Staccatopunkt.

Beim Fehlen solcher Zeichen sind indirekte Zeugnisse nachzuprüfen. Auch hier ist die Kenntnis des alten Fingersatzes und infolgedessen der technisch logischen und spontanen Notengruppierungen von großer Bedeutung. Aber manchmal begegnet man in der Notation selbst ausgesprochenen Phrasierungsangaben.

Ein Merkmal, das in handschriftlich oder gestochen überlieferter Musik beachtenswert ist, obwohl von den meisten modernen Ausgaben völlig vernachlässigt, ist die Balkensetzung. Wenn die Gruppierungen kleinerer Notenwerte durch Balken oft bloßen graphischen Konventionen folgen, so kommt ihnen in andern Fällen zweifellos eine musikalische Bedeutung zu.

Noch am Ende des 18. Jahrhunderts wird auf eine sinnvolle, der Phrasierung entsprechende Balkensetzung Wert gelegt. So meint zum Beispiel D. G. Türk: «Sorgfältigere Tonsetzer machen die Einschnitte bei kleineren Notengattungen dadurch kenntlich, daß sie die Note, auf welche der Einschnitt fällt, von den folgenden Noten absondern. Der Spieler hat daher bey solchen Noten, die absichtlich von den folgenden getrennt worden sind, sogleich den Finger von der Taste abzuheben, um den Einschnitt fühlbar zu machen.»

Es wurden bisher verschiedene Elemente des musikalischen Textes betrachtet, wobei alle graphischen Symbole nachgeprüft werden sollen, die Tonhöhe, -dauer (d. h. Tempo, Rhythmus, Agogik) und Notengruppierungen (Phrasierung und Artikulation) betreffen. Ein Punkt, den wir bisher noch nicht berührt haben, betrifft die eigentliche klangliche Wiedergabe. Den oben genannten Elementen müssen wir also jetzt den Grundbegriff Klang und Klangfarbe hinzufügen. Es ist selbstverständlich, daß zu einer stilechten Aufführungspraxis auch und in erster Linie eine authentische klangliche Wiedergabe gehört. Es handelt sich dabei um ein nicht immer leicht lösbares Problem.

Auch hier, wie für die anderen Bestandteile des Notentextes, muß man zuerst feststellen, ob die klangliche Verwirklichung vom Komponisten mit Genauigkeit vorgesehen wurde oder ob sie Raum für verschiedene mögliche Lösungen zuläßt.

Es ist bekannt, daß eine große Freiheit in der Wahl der klanglichen Mittel für die Ensemblemusik bis etwa zur Mitte des 17. Jahrhunderts charakteristisch ist. Es ist aber klar, daß eine solche Freiheit nicht mit einer totalen Willkür identisch sein kann und daß, wenn gewisse Grenzen überschritten werden, man nicht mehr von Stil- und klanglicher Echtheit sprechen kann. Solche Grenzen wurden von den

alten Meistern dem «guten Geschmack» und dem Scharfsinn des Spielers («al buon gusto e fino giuditio del sonatore») überlassen. Stilgefühl und «bon goût» müssen praktisch für den modernen Spieler übereinstimmen.

Die Wiederbelebung alter Musikinstrumente für eine authentische Wiedergabe der alten Musik ist diesem Anspruch zu verdanken: der kultivierte und empfindliche Musiker stellt mehr und mehr die Unmöglichkeit fest, diesen besonderen Geschmack ohne Hilfe entsprechender klanglicher Mittel zu erreichen.

Auch auf dem Gebiete der Musik für Tasteninstrumente findet man, neben Werken, für welche die klangliche Wiedergabe mit Genauigkeit bestimmt ist, Werke, die eine größere Wahlmöglichkeit erlauben. Es handelt sich um die Literatur «per ogni sorta di strumenti da tasto», wofür Kirchenorgel, Kammerorgel, Regal, Cembalo, Spinett und Clavichord gleichzeitig in Frage kommen. Man darf aber nicht glauben, daß eine solche Freiheit die aufführungspraktischen Probleme irgendwie erleichtert; in der Tat verlangt dieselbe Komposition verschiedenartige Wiedergaben oder sogar ausgesprochene Bearbeitungen je nach den klanglichen und technischen Gegebenheiten des gewählten Instruments. Vergleiche Frescobaldis Anweisungen über die Aufführung am Cembalo mit Anwendung des Arpeggio und Ad-libitum-Wiederholungen von Noten und Akkorden «per non lasciar voto l'istrumento» oder die Vorschrift zu einer Tokkata des A. Scarlatti, wo das Tenutospiel an der Orgel dem Arpeggiando am Cembalo gegenübergestellt wird.

Gerade diese vielseitige Bestimmung erklärt zum Teil die häufigen Lücken und Ungenauigkeiten der Notentexte. So ist zum Beispiel auch das fast vollständige Fehlen von Pedalangaben in der italienischen Orgelliteratur zu verstehen; auch im Falle von liturgischer Musik wollte der Komponist nicht von vornherein die Bestimmung auf einen einzigen Instrumententyp beschränken. Bedeutungsvoll sind in dieser Hinsicht die Bezeichnungen zu den beiden großen Pedaltokkaten im zweiten Buch von Frescobaldi: «sopra i pedali per l'organo, e senza».

In bezug auf die Grenzen dieser Freiheit genügt es, hier zu erwähnen, wie unbefriedigend jeder Versuch wäre, Tastenmusik des 16. oder 17. Jahrhunderts auf einem modernen Hammerklavier wiederzugeben. Noch viel größer sind aber die Ansprüche eines stilistisch raffinierten Spielers; auch ein Cembalo wird als unbefriedigendes Klangmittel empfunden, wenn es sich um ein industrielles Instrument oder sogar auch um ein altes authentisches handelt, das aber einem anderen Stilbereich als dem der aufgeführten Musik angehört.

Gute, getreue Kopien alter Instrumente verschiedener Epochen und Bauschulen sind übrigens heute leicht zu finden.

Ein einziges Instrument bildet eine Ausnahme: die Orgel. Es gibt ja zahlreiche alte, gut restaurierte und tadellos spielbare Orgeln; es handelt sich aber um Exemplare, die sich an bestimmten Orten völlig unbewegbar befinden.

Was die zeitgenössische Orgel betrifft, wurden in den letzten Jahrzehnten traditionelle Konstruktionsmethoden und «klassische» Klangfarben wieder aufgenommen, welche die Aufführung alter Musik zweifellos erleichtern. Eine stilechte klangliche Wiedergabe der ganzen Orgelliteratur bleibt jedoch eine Utopie, auch wenn

der Spieler über eine reiche und breite Klangpalette verfügt. Trotz zahlreicher Versuche wurde ja die «Universalorgel» nie verwirklicht. Der Organist muß sich also in vielen Fällen mit klanglichen Annäherungen begnügen.

Bei diesem Problem ist es klar, daß je größer die vom Komponisten vorgesehene Klangwahl ist, desto leichter eine stilgerechte Aufführung auf verschiedenartigen Instrumenten sein wird. Wenn aber das Klangbild durch genaue Registrierungsangaben streng vorgeschrieben wird, sind authentische Klangmittel wünschenswert oder unentbehrlich. Ein typisches Beispiel wird von der französischen klassischen Orgelliteratur angeboten, wo jedes Werk für bestimmte Klangfarben sozusagen nach Maß gearbeitet ist, Farben, die oft außerhalb der französischen Orgel unübersetzbar sind.

Die Anwendung von verschiedenen Instrumenten, die jeweils der klanglichen Welt der verschiedenen Werke entsprechen, wäre auch für den Orgelspieler die Ideallösung. Das wird heute normalerweise bei qualifizierten Schallplattenaufnahmen verwirklicht, bleibt aber selbstverständlich aus der üblichen Aufführungs- und Konzertpraxis ausgeschlossen.

Diese Schwierigkeit, eine wirklich einwandfreie klangliche Echtheit zu erreichen, hat neuerdings zu Versuchen in ganz anderer Richtung geführt. Der heutige Orgelbauer sollte, so wie der zeitgenössische Komponist, neue Wege betreten und neue Klänge schaffen; damit sollte auch die alte Musik, ohne jede Sorge für eine klangliche Stilechtheit, «uminterpretiert» werden. Es ist klar, daß eine solche Lösung völlig außerhalb des Bereiches unseres Themas und unserer spezifischen Problematik liegt. Die Frage bleibt offen, und ich möchte sie in diesem Rahmen auch offen lassen. Eine allgemeingültige Lösung existiert wohl nicht.

Ziel dieses Referates war ja, wie schon angekündigt, Probleme zu zeigen und zur Diskussion zu stellen.

Zum Abschluß möchte ich noch einmal die Notwendigkeit betonen, daß auf dem Gebiete der Aufführungspraxis die forschende Tätigkeit des Gelehrten und die lebendige Phantasie des Interpreten sich zu einer Ganzheit vereinigen und daß sich die stilistische Strenge mit jenem «guten Geschmack» identifiziert, der für die alten Meister das Wesen jeder echten Interpretation darstellte.