

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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 26 (1974)

Artikel: Geistliche Musik inner- und ausserhalb des Gottesdienstes

Autor: Frei, Walter

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858858>

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: 10.02.2026

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

VORTRÄGE

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 Zuhgenden 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 grundätzliches 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 vorauszu setzen 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 späteren 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 ebenso sehr 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 verloren 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 bildend-

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 unfruchtbare 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 musicgeschichtlich 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 verbor- genen Grund des unheimlichen Geschehens. Und niemand kann bis zur Stunde sagen, woher es eigentlich röhrt, 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 veregenden 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 weit- sichtig 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 Ma- chenschaften nicht zu substanziellem 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 dreitonigen 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 auseinandersetzt 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 Webers 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 Webers 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 paradoxausweise schon ein antiautoritäres Dogma ableiten zu wollen, nach dem der Intelligenter 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 mußte, 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.

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-Anekdoten 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 Teilespekt 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 röhrt, 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 bewerkstelligen 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 unsren 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 Niedrige 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 schlaftrigen 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 Licht gekicher 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 hinterreiben. 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 Entsccheidens. 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 erfahrbbar, 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 fruchtbare 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.