

Stefan Kopp / Marius Schwemmer /  
Joachim Werz (Hg.)

# Mehr als nur eine Dienerin der Liturgie

Zur Aufgabe der Kirchenmusik heute

**HERDER**

Mehr als nur eine Dienerin der Liturgie

Kirche in Zeiten der Veränderung

Herausgegeben von Stefan Kopp

Band 4

# Mehr als nur eine Dienerin der Liturgie

Zur Aufgabe der Kirchenmusik heute

Herausgegeben von Stefan Kopp,  
Marius Schwemmer und Joachim Werz

HERDER The logo consists of the word 'HERDER' in a bold, sans-serif font, followed by a large, stylized '45' where the '4' and '5' are interconnected.

FREIBURG · BASEL · WIEN

Dieses Werk ist eine Open-Access-Publikation,  
veröffentlicht unter der Lizenz  
Creative Commons Attribution –  
ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0)  
Informationen zur Lizenz unter  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

© Verlag Herder GmbH, Freiburg im Breisgau 2020  
Alle Rechte vorbehalten  
[www.herder.de](http://www.herder.de)  
Umschlaggestaltung: Verlag Herder  
unter Verwendung des Zukunftsbild-Kreuzes des Erzbistums Paderborn  
Satz: Barbara Herrmann, Freiburg  
Herstellung: CPI books GmbH, Leck  
ISBN 978-3-451-38824-8

# Inhalt

Bestandteil, Dienerin oder Museumsstück der Liturgie? Eine thematische Hinführung zur Stellung der Kirchenmusik aus katholischer Perspektive . . . . .	9
<i>Stefan Kopp / Marius Schwemmer / Joachim Werz</i>	

Musik – „Magd“ der Theologie? Eine evangelische Perspektive . . . . .	18
<i>Michael Meyer-Blanck</i>	

## 1. Historische Notizen und (liturgie-)theologische Grundlagen

„... der Gesang aber mächtig wirkt, die schlummernden Gefühle zu wecken und zu beleben.“ Exemplarische Blicke auf das deutsche Kirchenlied in Ritualien der Aufklärungszeit . . . . .	35
<i>Jürgen Bärsch</i>	

<i>Participatio actuosa</i> und <i>musica sacra</i> Gesang und Instrumentalmusik als liturgisches Handeln . . . .	58
<i>Winfried Haunerland</i>	

Der Primat des Wortes Gottes in der Kirchenmusik . . . . .	72
<i>Jürgen Kampmann</i>	

## 2. Kirchenmusik(er) zwischen künstlerischem Anspruch und pastoraler Wirklichkeit

Im Museum des Kirchenkonzertes oder liturgische Praxis? Zu einigen Problemen im Umgang mit dem <i>Thesaurus Musicae Sacrae</i> . . . . .	91
<i>Franz Karl Praßl</i>	

Das Berufsbild des Kirchenmusikers im Wandel . . . . .	112
<i>Godehard Weithoff</i>	
Kirchenmusiker als pastorale Mitarbeiter . . . . .	127
<i>Gerhard Schneider</i>	
„Dem Gottesvolk helfen, das Geheimnis Gottes mit allen Sinnen wahrzunehmen und daran teilzuhaben“	
Der Dienst des Chores in der Liturgie . . . . .	138
<i>Marius Linnenborn</i>	
Projektchöre in der Gesellschaft der Singularitäten Chancen und Herausforderungen für die Kirche und ihre Musik . . . . .	157
<i>Joachim Werz</i>	
Kirche im Fall – Kirchenmusik im Aufwind? Künstlerisch-methodische Anforderungen an angehende Kirchenmusiker angesichts veränderter Gesellschaftsstrukturen	172
<i>Reiner Schuhenn</i>	
<i>Praise and Worship</i> als „neues“ Teilspektrum gottesdienstlicher Musik Vorstellung der Lobpreisleiter-Ausbildung im Bistum Passau und erste Erfahrungen . . . . .	185
<i>Marius Schwemmer</i>	
3. Aktuelle Bezüge und Aufgaben der Kirchenmusik in Kirche und Gesellschaft	
Zum Entfremdungsprozess zwischen Kirche und musikalischer Moderne . . . . .	199
<i>Paul Thissen</i>	
Klang – Sound – Performance Chancen und Grenzen von Popmusik im Gottesdienst . . . .	215
<i>Stephan Wahle</i>	

„Kristallene Quelle“ oder „lebendige Liebesflamme“? Die Johannes-vom-Kreuz-Vertonungen von Hans Zender und Karol Beffa . . . . .	233
<i>Markus Schneider</i>	
Gemeinsam Christus loben Zum ökumenischen Potenzial der Kirchenmusik . . . . .	250
<i>Stefan Kopp</i>	
„Alles vergehet, Gott aber stehet“ Die prophetische Funktion der Kirchenmusik . . . . .	263
<i>Alexander Zerfuß</i>	
Autoren . . . . .	277



## Bestandteil, Dienerin oder Museumsstück der Liturgie?

Eine thematische Hinführung zur Stellung der Kirchenmusik aus katholischer Perspektive

Die Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* (SC) des Zweiten Vatikanischen Konzils (1962–1965) hat die besondere Bedeutung der Kirchenmusik als „notwendigen und integrierenden Bestandteil der feierlichen Liturgie“ (SC 112) herausgestellt, in Anlehnung an ältere lehramtliche Texte zugleich aber auch ihre Funktion als Dienerin der Liturgie bekräftigt.<sup>1</sup> Diese programmatischen Aussagen zur Kirchenmusik in der Liturgie sind allerdings bis heute nicht spannungsfrei und erfordern eine weiterführende Reflexion: Was sind – zumal unter dem Vorzeichen von Veränderungen in Kirche und Gesellschaft – aktuelle Aufgaben der Kirchenmusik? Kann sie weiterhin als Dienerin der Liturgie bezeichnet werden, oder hat sie sich längst verselbstständigt und ist im Museum des Kirchenkonzertes angekommen?<sup>2</sup> Wie kann sie heute neu als wichtiger Bestandteil der Liturgie selbst entdeckt und gefördert werden, und wie gelingt dabei die Beteiligung aller Gläubigen daran?

Vor dem Hintergrund solcher Fragen geht dieser interdisziplinär angelegte Band das Feld ab und widmet sich dem pluralen Aufgabenbereich der Kirchenmusik(er) in der Gegenwart. Dabei kommen wichtige historische Aspekte, theologische Grundlagen, künstlerische Ansprüche, pastorale Wirklichkeiten sowie aktuelle kirchliche und gesellschaftliche Bezüge der Kirchenmusik in den Blick.

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu auch den programmatisch fundierenden Beitrag von W. Haunerland und die einleitenden Aussagen zum ökumenischen Potenzial der Kirchenmusik im Beitrag von S. Kopp in diesem Band.

<sup>2</sup> Vgl. dazu bes. den Beitrag von F. K. Praßl in diesem Band.

## 1 Historische Notizen zum Verhältnis von Liturgie und Kirchenmusik

Schon älteste kirchliche Dokumente widmen sich der Bedeutung der Kirchenmusik für Liturgie und Kirche und grenzen sie gegenüber nichtsakraler Musik ab. Die früheste erhaltene Verlautbarung zur Kirchenmusik aus dem Jahre 95, in der das sakrale vom profanen Musizieren unterschieden und die Verwendung von Psalmen und Hymnen außerhalb der Liturgie bzw. zu weltlichen Anlässen verboten wird, stammt von Papst Clemens I. (88–97).<sup>3</sup> Weitere Anweisungen zur Kirchenmusik ab dem vierten Jahrhundert enthalten vorrangig Vorschriften zur Zuordnung und Ausführungspraxis der Gesänge, später besonders des Gregorianischen Chorals in der Liturgie, der als stilisiertes Repertoire früh zum Maßstab für Gesang und Musik in der Liturgie erhoben wird. Im 13. Jahrhundert kommt es wohl durch die Etablierung der neuen Gattung „Motette“ zum folgenreichen Bruch zwischen dem liturgischen Vollzug einerseits und der musikalischen Gestaltung andererseits. Sukzessive setzt sich die Praxis durch, dass der Priester die liturgischen Texte rezitiert, während die Schola diese singt. „Die Musik wurde aus einem Bestandteil zu einem Schmuck des Gottesdienstes.“<sup>4</sup> In der Bulle *Docta sanctorum patrum* (1324/25)<sup>5</sup> von Papst Johannes XXII. (1316–1334) zeigt sich erstmals in der Geschichte eine kompositions- bzw. musikstilistische Betrachtung der Kirchenmusik, die allerdings auch eine „chronisch konfliktuös[e]“<sup>6</sup> Beziehung zwischen Kirche und Musik begründet, wenn es dort etwa heißt:

„Aber einige Schüler einer neuen Schule sinnen – indem sie auf das Messen der Zeiten bedacht sind – auf neue Noten; sie wollen lieber die ihren erfinden als die alten singen; die kirchlichen Gesänge werden in Semibreven und Miniminen vorgetragen, durch

<sup>3</sup> Vgl. R. F. Hayburn, *Papal Legislation on Sacred Music. 95 A.D. to 1977 A.D.*, Collegeville, MN 1979, 1f.

<sup>4</sup> H. Huckle, Singen und Musizieren. Geschichtlicher Überblick, in: R. Berger u. a., *Gestalt des Gottesdienstes. Sprachliche und nichtsprachliche Ausdrucksformen* (GDK 3), Regensburg <sup>2</sup>1990, 146–165, hier: 151.

<sup>5</sup> CIC(L)<sup>2</sup> 2 (1881) 1255–1257. – Vgl. dazu M. Klapert, „Verbindliches kirchenmusikalisches Gesetz“ oder belanglose Augenblickseingebung? Zur *Constitutio Docta sanctorum patrum* Papst Johannes' XXII., in: AfMw 60 (2003) 69–95.

<sup>6</sup> P. Thissen in den einleitenden Bemerkungen seines Beitrags in diesem Band.

kleine Noten werden sie durchbohrt. Denn sie durchschneiden die Melodien mit Hoqueti, machen sie mit Discantus schlüpfrig, fügen bisweilen volkssprachliche Tripla und Motetten ein, so sehr, dass sie bisweilen die Grundlagen des Antiphonars und des Graduale verachten und nicht kennen, auf denen sie bauen, die *toni* nicht kennen, die sie nicht unterscheiden, ja sogar vermengen, da durch die Vielzahl dieser Noten die züchtigen Aufstiege und gemäßigten Abstiege des *cantus planus* – durch die die *toni* voneinander unterschieden werden – verdunkelt werden. Sie eilen nämlich und ruhen nicht; die Ohren berauschen sie und helfen ihnen nicht [...].“<sup>7</sup>

Die hier geäußerte Kritik Johannes XXII. richtet sich vor allem auf die rhythmischen Neuerungen der sog. *Ars nova*, sodass nicht von ihrer generellen Verurteilung ausgegangen werden kann. „Wirkungsmächtig ist diese Constitutio offenbar erst im 16. Jahrhundert geworden, und zwar unter Vorzeichen, die die spätere musikhistorische Rezeption entscheidend beeinflusst haben.“<sup>8</sup>

Lehramtliche Texte am Vorabend und während des Konzils von Trient (1545–1563) zeigen kompositionstechnische und stilistische Kriterien zur Beurteilung oder Ablehnung von Musik für die Liturgie.<sup>9</sup> 1543 fordert der Wiener Bischof Friedrich Nausea (1541–1552) in einem Brief an Papst Paul III. (1534–1549), dass nur Texte aus der Heiligen Schrift im Gottesdienst gelesen oder gesungen werden dürften sowie die ausführenden Musiker eine gewisse Bildung und ein gewisses Können bzw. eine angemessene Art des Musizieren aufweisen müssten. Zudem beklagt er, dass bei mehrstimmiger Musik oder der Alternatim-Praxis mit Orgelmusik wichtige liturgische Texte oder Textpassagen entfallen würden.<sup>10</sup> Das Konzil von Trient selbst behandelt das Thema Kirchenmusik im Kontext der bestehenden Missstände bei der Messe (*abusus missae*) eher am Rande, legt aber in seiner 22. Sitzung fest:

<sup>7</sup> Übersetzung zit. nach: Klaper, „Verbindliches kirchenmusikalisches Gesetz“ oder belanglose Augenblickseingebung? (s. Anm. 5), 72 [Hervorhebungen im Original].

<sup>8</sup> Ebd., 92.

<sup>9</sup> Vgl. dazu H. Beck, Das Konzil von Trient und die Probleme der Kirchenmusik, in: KMJ 48 (1964) 108–117.

<sup>10</sup> Vgl. Hayburn, Papal Legislation on Sacred Music (s. Anm. 3), 25–27.

„Sie [die einzelnen Bischöfe in ihren Diözesen] halten von den Kirchen jene Musik fern, wo in Orgelspiel oder Gesang etwas Laszives oder Unreines [*lascivum aut impurum*] anklingt; ebenso alle weltlichen Geschäfte, nichtiges und profanes Geschwätz, Herumrennerei, Lärm und Geschrei, damit das Haus Gottes wirklich als ein Haus des Gebetes erscheint und so heißen kann.“<sup>11</sup>

Zudem nimmt das Konzil innerhalb der 42 *Canones* im Vorfeld der 24. Sitzung auf die *musica troppo molle*, die „allzuweichliche Musik“, Bezug.<sup>12</sup>

Die Spannung zwischen sakraler und profaner Musik im kirchenmusikalischen Kontext wird in der Folge durch den wachsenden Einfluss der Gattung „Oper“ verstärkt. Ihren Niederschlag in päpstlichen Dokumenten findet diese Auseinandersetzung in der Enzyklika *Annus qui* vom 19. Februar 1744. In dieser betont Papst Benedikt XIV. (1740–1758) u. a., dass der liturgische Text vollständig musiziert werden und verständlich bleiben müsse. Der Papst erkennt zwar als künstlerischen Ausdruck die vom Orchester begleitete Kirchenmusik an, sie müsse aber die Andacht fördern und dürfe nicht profan, weltlich oder theaternmäßig (opernhaft) klingen (*ut nil profanum, nil mundanum aut theatralem resonet*). Auf gewisse Instrumente wie Trompeten, Flöten und Pauken solle wegen ihrer Verwendung im Kontext der Militärmusik in der Kirche grundsätzlich, in der Advents- und Fastenzeit auf Instrumente generell verzichtet werden.<sup>13</sup>

Diese Diskussion um den wahren „Kirchenstil“ in Abgrenzung zu einer Profanisierung der Kirchenmusik wird – wie bei dem Göttinger Theologen Joachim Meyer (1661–1732) in seiner Schrift „Unvorgreifliche Gedancken über die neulich eingerissene theatralische Kirchen-Music“<sup>14</sup> sowie in der Gegendarstellung „Der neue Götting-

<sup>11</sup> Konzil von Trient, *Decretum de observandis et vitandis in celebratione missarum* vom 17. September 1562, in: COD(D) 736f., hier: 737. Dieser Passus wurde sogar noch im CIC/1917 in c. 1264 § 1 rezipiert.

<sup>12</sup> Vgl. Beck, Das Konzil von Trient und die Probleme der Kirchenmusik (s. Anm. 9), 109.

<sup>13</sup> Vgl. K. G. Fellerer, Die Enzyklika „Annus qui“ des Papstes Benedikt XIV., in: ders. (Hg.), Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Bd. 2: Vom Tridentinum bis zur Gegenwart, Kassel u. a. 1976, 149–152, hier: 150.

<sup>14</sup> J. Meyer, Unvorgreifliche Gedancken über die neulich eingerissene theatralische Kirchen-Music [...], Lemgo [?] 1726.

gische [...] Ephorus“<sup>15</sup> von Johann Mattheson (1681–1764), in dem Aufsatz „Alte und neue Kirchenmusik“<sup>16</sup> von E. T. A. Hoffmann (1776–1822), in der Schrift „Ueber Reinheit der Tonkunst“<sup>17</sup> von Anton Friedrich Justus Thibaut (1772–1840) oder in den „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“<sup>18</sup> von Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) – auch musikpublizistisch geführt. Hier zeigt sich eine kirchenmusikalische Restaurationsbewegung, die durch die Gründung des „Allgemeinen Cäcilienvereins für alle Länder deutscher Zunge“ 1868 institutionalisiert wird. Als Ideal für den gottesdienstlichen Gebrauch sieht diese Bewegung einerseits den Gregorianischen Choral, andererseits – bei mehrstimmigen Kompositionen – die sog. klassische Vokalpolyfonie, wie sie vorrangig im umfangreichen Œuvre Giovanni Pierluigi da Palestrinas (1525–1594) vorkommt. Dies führt schließlich dazu, dass die Schere zwischen der Etablierung einer Musik nach diesen Idealen (als Beiwerk) für die Liturgie und der allgemeinen kompositorischen Weiterentwicklung in anderen Bereichen immer größer wird.

## 2 (Theologische) Weichenstellungen im 20. Jahrhundert

Vor dem Hintergrund dieser historischen Entwicklungen ist die zentrale Aussage zur Kirchenmusik von Papst Pius X. (1903–1914) zu sehen, der in seinem Motuproprio *Tra le sollecitudini* vom 22. November 1903 schreibt:

„Überhaupt muss man es als sehr schweren Missbrauch verurteilen, wenn bei den kirchlichen Feiern die Liturgie als zweitrangig und gleichsam im Dienste der Musik stehend erscheint. Vielmehr

<sup>15</sup> J. Mattheson, Der neue Göttingische Aber Viel schlechter, als Die alten Lacedämonischen, urtheilende Ephorus, wegen der Kirchen-Music eines anderen belehret, Hamburg 1727.

<sup>16</sup> E. T. A. Hoffmann, Alte und neue Kirchenmusik, in: ders., Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 9: Schriften zur Musik/Singspiele, hg. von H.-J. Kruse, Berlin – Weimar 1988, 219–247.

<sup>17</sup> A. F. J. Thibaut, Ueber Reinheit der Tonkunst, Heidelberg 1825.

<sup>18</sup> Christ. Fried. Dan. Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, hg. von L. Schubart, Wien 1806.

ist die Musik lediglich ein Teil der Liturgie und deren schlichte Dienerin.“<sup>19</sup>

Daran knüpft die Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils ausdrücklich an und erinnert im Gefolge der Päpste des 20. Jahrhunderts an „die dienende Aufgabe der Kirchenmusik im Gottesdienst“ (SC 112). Gerade weil sie integraler Bestandteil des liturgischen Geschehens ist, gelten für sie nach der Lehre des Konzils allerdings nicht nur ästhetisch-künstlerische Ansprüche, sondern eben auch liturgietheologische Parameter. Nicht nur in pastoraler, sondern auch in ekklesiologischer Hinsicht ist die tätige Teilnahme aller Gläubigen am liturgischen Geschehen, auch an Gesang und Musik, in der Begegnung von Gott und Mensch unabdingbar. Gerade hier bewährt sich ekklesiopraktisch im Gottesdienst, was theologisch durch das Konzil neu ins Bewusstsein gebracht wurde.<sup>20</sup> Philipp Harnoncourt (1931–2020) kann deshalb zugespitzt formulieren:

„Das Singen im Gottesdienst ist *die wichtigste Form der tätigen Teilnahme* der versammelten Gemeinde an der Liturgie. Das gilt grundsätzlich auch für den Chorgesang, der jene künstlerische Hochformen umfasst, die nicht fehlen dürfen, aber von der Gemeinde als ganzer nicht ausgeführt werden können. Der Chor steht also nicht einer zuhörenden Gemeinde wie einem Publikum gegenüber, das sich etwas vorsingen lässt, sondern er ist selbst ein Teil dieser Gemeinde und singt für sie im Sinn legitimer Stellvertretung.“<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Papst Pius X., Motu proprio über die Erneuerung der Kirchenmusik „Tra le sollecitudini“ (22.11.1903), Nr. 23, in: H. B. Meyer, R. Pacik (Hg.), Dokumente zur Kirchenmusik. Unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes, Regensburg 1981, 23–34, hier: 33.

<sup>20</sup> Vgl. dazu ausführlicher den Beitrag von W. Haunerland in diesem Band.

<sup>21</sup> P. Harnoncourt, Gesang und Musik im Gottesdienst, in: H. Schützzeichel (Hg.), Die Messe. Ein kirchenmusikalisches Handbuch, Düsseldorf 1991, 9–25, hier: 17 [Hervorhebung im Original].

### 3 Aktuelle Fragen und Perspektiven der Kirchenmusik

Mit diesem unverändert geltenden Anspruch des Konzils, dass die Gläubigen in der Liturgie – auch und vor allem durch Gesang und Musik – von stummen Zuhörer(inne)n und Zuschauer(inne)n zu Beteiligten werden, sind im Bereich der Kirchenmusik bis heute Spannungen zwischen künstlerischem und liturgischem Anspruch sowie pastoraler Wirklichkeit auszuhalten, die nicht einfach nach einer Seite hin vollständig aufzulösen sind, sondern immer wieder der Reflexion bzw. der – theoretisch wie praktisch – interdisziplinären Verständigung bedürfen. Dazu kommen noch soziokulturelle Veränderungen, die Auswirkungen auf finanzielle und personelle Ressourcen im Bereich der Kirchenmusik haben, und Fragen nach dem Berufsprofil von Kirchenmusiker(inne)n als pastorale Mitarbeitende.<sup>22</sup> Über den innerkirchlichen bzw. innerkonfessionellen Kontext hinaus wird man heute vermehrt auch gesellschaftliche Bezüge und ökumenische Potenziale der Kirchenmusik im Blick haben müssen,<sup>23</sup> will man den „Schatz der Kirchenmusik“ (SC 114) nicht nur bewahren, sondern ihn sogar vergrößern und verstärkt in seiner prophetischen Dimension wahrnehmen.<sup>24</sup> Dazu gehört auch, die Kirchenmusik und ihre Vertreter(innen) im Haupt-, Neben- oder Ehrenamt als pastorale und spirituelle „Ressource“ der Kirche ernst zu nehmen. Wie die Liturgie insgesamt, tauchen sie in – ansonsten dem Anspruch nach bewusst charismenorientierten – Pastoralkonzeptionen kaum auf.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Vgl. dazu den Beitrag von G. Schneider in diesem Band.

<sup>23</sup> Vgl. dazu insgesamt die Beiträge in Abschnitt 3 dieses Bandes.

<sup>24</sup> Vgl. dazu speziell den Beitrag von A. Zerfaß in diesem Band; zudem das Teilprojekt des Tübinger Kirchenhistorikers Andreas Holzem zu *Sacro-Pop* als Gesellschafts- und Kirchenkritik junger Katholik(inn)en in der DFG-Forschergruppe „Katholischsein in der Bundesrepublik Deutschland. Semantiken, Praktiken und Emotionen in der westdeutschen Gesellschaft 1965–1989/90“.

<sup>25</sup> Zur Bedeutung der Liturgie in Pastoralkonzepten deutschsprachiger Diözesen insgesamt vgl. S. Kopp, Kirche ohne Liturgie? Zur Bedeutung des Gottesdienstes in den diözesanen Pastoralkonzepten, in: ders. (Hg.), Von Zukunftsbildern und Reformplänen. Kirchliches Change Management zwischen Anspruch und Wirklichkeit (Kirche in Zeiten der Veränderung 1), Freiburg i. Br. 2020, 97–128; ders., Gemeindeleben ohne Gottesdienst?, in: Gottesdienst 54 (2020) 49–51; ders., Zwischen Ausverkauf und Treue zum Auftrag. Liturgie unter veränderten pastoralen Bedingungen, in: HfD 74 (2020) 20–28. – Zur Bedeutung der Kirchenmusik in

Anlässlich der vom Päpstlichen Rat für die Kultur sowie der Kongregation für das katholische Bildungswesen 2017 veranstalteten Konferenz „Musik und Kirche: Gottesdienst und Kultur 50 Jahre nach *Musicam Sacram*“ würdigte Papst Franziskus (seit 2013) den wertvollen Beitrag der Kirchenmusik für das liturgische Leben der Kirche und formulierte zu ihrer Aufgabe heute:

„Es geht einerseits darum, das reiche und vielgestaltige aus der Vergangenheit überlieferte Erbe zu wahren und wertzuschätzen, indem man es mit Ausgewogenheit in der Gegenwart gebraucht und dabei die Gefahr einer nostalgischen oder ‚archäologischen‘ Sichtweise vermeidet. Andererseits muss dafür gesorgt werden, die Kirchenmusik und den liturgischen Gesang in vollem Umfang in die künstlerischen und musikalischen Sprachen der Gegenwart zu ‚inkulturieren‘: Man muss es also verstehen, das Wort Gottes in Gesang, Klänge, Harmonien umzusetzen und zu übertragen, die das Herz unserer Zeitgenossen in Schwingung versetzen und auch eine angemessene emotive Atmosphäre schaffen, die auf den Glauben einstimmt und die Annahme und volle Teilhabe an dem Geheimnis, das gefeiert wird, erweckt.“<sup>26</sup>

Der vorliegende Sammelband soll – wie es dem Anspruch der wissenschaftlichen Reihe „Kirche in Zeiten der Veränderung“ insgesamt entspricht – vor dem Hintergrund aktueller Fragen und Perspektiven der Kirchenmusik die Plattform für ein Gespräch auf Augenhöhe zwischen Theorie und Praxis in Theologie und Kirche bieten, bei dem es einen wechselseitig bereichernden Erfahrungsaustausch und Wissenstransfer gibt. Kirchliche, hier besonders kirchenmusikalische Praxis in Vergangenheit und Gegenwart ist dabei eine wichtige Erkenntnisquelle und Gesprächspartnerin der Theologie, die den Diskurs mit ihren vertiefenden Reflexionen bereichern soll.

Unser Dank im Zusammenhang mit der Entstehung dieses Bandes gilt neben den Autoren der Beiträge den Lehrstuhlteams in

---

Pastoralkonzepten speziell vgl. den Ausblick im Beitrag von A. Zerfuß in diesem Band.

<sup>26</sup> Papst Franziskus, Ansprache an die Teilnehmer an der Internationalen Tagung für Kirchenmusik, Samstag, 4. März 2017, in: [http://w2.vatican.va/content/francesco/de/speeches/2017/march/documents/papa-francesco\\_20170304\\_convegno-musica-sacra.html](http://w2.vatican.va/content/francesco/de/speeches/2017/march/documents/papa-francesco_20170304_convegno-musica-sacra.html) (Download: 30.5.2020).

Frankfurt und Paderborn, besonders Frau Ann-Kathrin Weber und Frau Barbara Brunnert, für die kompetente und motivierte Mitwirkung an den redaktionellen Arbeiten. Für die großzügige Gewährung von Druckkostenzuschüssen sind wir dem Bistum Passau und dem Allgemeinen Cäcilien-Verband (ACV) für Deutschland dankbar, der diese Publikation zusätzlich als Band 27 in seine Schriftenreihe aufgenommen hat. Dem Verlag Herder, Freiburg im Breisgau, und Herrn Dr. Stephan Weber danken wir für die gewohnt zuverlässige Begleitung der Drucklegung.

Paderborn – Passau – Frankfurt am Main,  
Pfingsten 2020

*Die Herausgeber*

# Musik – „Magd“ der Theologie?

Eine evangelische Perspektive<sup>1</sup>

Michael Meyer-Blanck

## 1 Musik und Theologie

Die beiden Begriffe „Theologie“ und „Musik“ liegen zunächst kategorial auf verschiedenen Ebenen. Musik ist eine Vollzugsform, man könnte auch sagen: eine performative Kategorie. Musik wird „gemacht“, gespielt und aufgeführt – und sie wird gehört, genossen und miterlebt. Der wissenschaftliche Dialog auf vergleichbaren Ebenen müsste sich also eigentlich auf das Verhältnis von Musik und Glaube oder von Theologie und Musikwissenschaft beziehen. Aber de facto interessiert sich die Theologie für die Musik – und die Musikwissenschaft für den Glauben. Das ist auch durchaus sinnvoll, nur sollte man bei der jeweiligen Verhältnisbestimmung im Auge haben, dass die Kategorien auf verschiedenen Ebenen liegen.

Gegenüber der Musik als solcher ist die „Theo-logie“ eine Reflektionsform, nämlich die Theorie des (christlichen) Glaubens. Gewiss gibt es auch performative Aspekte der Theologie wie einen gelungenen Vortrag oder das gespannte Zuhören bei einer Disputation, in deren Verlauf sich neue Einsicht in die Struktur des eigenen und des kirchlichen Glaubens bildet. Aber primär ist die Theologie doch jene kühle reflexive „Logik“, die dem Glauben theoretisch vorangeht und ihn theoretisierend nachbuchstabiert.<sup>2</sup> Die *fides* verlangt den In-

---

<sup>1</sup> Wesentliche Teile dieses Beitrags wurden von mir bereits publiziert; vgl. M. Meyer-Blanck, Praktische Theologie und Musik, in: Landeskirchenamt der Evangelischen Kirche im Rheinland (Hg.), Musik macht's möglich! Werkbuch, Düsseldorf 2019, 4–8.

<sup>2</sup> Von daher stehe ich auch der Redeweise von der Liturgie als einer *theologia prima*, wie sie sich in Teilen der italienischen und amerikanischen Liturgiewissenschaft (besonders in der orthodoxen Tradition) findet, skeptisch gegenüber. – Vgl. dazu D. Haspelmath-Finatti, *Theologia Prima. Liturgische Theologie für den evangelischen Gottesdienst* (APTLH 80), Göttingen 2014. Liturgie ist nicht theologische Theorie, sondern Vollzug des Glaubens und Gemeinde in Aktion.

telлект,<sup>3</sup> aber sie geht diesem sachlich voraus und bleibt ihm gegenüber durchaus eigenständig und immer – wenigstens teilweise – auch unabhängig. Die Theologie geht dem Mysterium nach, aber sie kann es nicht begründen. Gewiss kann die Reflexion des Glaubens dem Einstimmen in den Glauben zeitlich vorausgehen; aber in dem Moment, da sich die Evidenz des Glaubens selbst einstellt, wird dessen Reflexionsgestalt zugleich mit der Evidenz des Glaubens als vor-läufig und sachlich nach-gängig erkannt. Der Glaube ist jene Lebensdeutung, die sich im Vollzug der Deutung als verdankt, geschenkt und kontingent erweist.

Das ist der Sinn der Lehre von der Präsenz Gottes selbst in der geschichtlichen Existenz der Glaubenden in ihrem Lebensvollzug, die als die Lehre vom Heiligen Geist als einer Person [!] der Trinität dogmatisiert wurde. Am treffendsten hat das Martin Luther (1483–1546) in der Erklärung zum dritten Glaubensartikel des *Credo Apostolicum* von 1529 zum Ausdruck gebracht:

„Ich glaube, dass ich nicht aus eigener Vernunft noch Kraft an Jesus Christus, meinen Herrn, glauben oder zu ihm kommen kann, sondern der Heilige Geist hat mich durch das Evangelium berufen [...]“<sup>4</sup>.

Der Glaube weiß sich im Vollzug als nicht reflexiv einholbar. Mit diesem *Wissen* markiert er zwar eine Vorform von Theologie und bereitet der Theologie den Weg – ohne jedoch selbst Theologie zu sein.

---

Die Theologie hingegen ist Wissenschaft, nicht Feier. Liturgie und Theologie brauchen einander, sind aber deutlich zu unterscheiden. Die Liturgie ist eine entscheidende Quelle der Theologie, denn was nicht gebetet werden kann, kann auch nicht gelehrt werden. Dennoch müssen Liturgie als Praxis des Glaubens und Theologie als Theorie des Glaubens deutlich voneinander unterschieden werden. Die Liturgie ist gelebte Religion, während die Theologie nur im begrenzten Sinne religionsproduktiv ist. – Vgl. dazu ausführlicher M. Meyer-Blanck, *Das Gebet*, Tübingen 2019, 241–250.

<sup>3</sup> K. Barth, *Fides quaerens intellectum*. Anselms Beweis der Existenz Gottes im Zusammenhang seines theologischen Programms, München 1931.

<sup>4</sup> In jeder Ausgabe des Evangelischen Gesangbuches im Anhang zu finden. – Etwas spröder, aber vom Sachgehalt her identisch heißt es in der „Augsburgischen Konfession“ (*Confessio Augustana*) von 1530: *Nam per verbum et sacramenta tamquam per instrumenta donatur spiritus sanctus, qui fidem efficit, ubi et quando visum est Deo, in his, qui audiunt evangelium [...]*. (CA 5)

Entsprechendes trifft auch für das Verhältnis der Glaubenspraxis zu der Theorie der Praxis zu, wie es in der praktischen Disziplin der Theologie thematisiert wird. In der evangelischen Theologie wird die Liturgiewissenschaft eindeutig der Praktischen Theologie zugeordnet. Doch ist die Liturgiewissenschaft zugleich eine Verbundwissenschaft, die historische, systematische und praktische (etwa empirische) Zugänge zur gefeierten Liturgie berücksichtigen muss. In diesen Zusammenhang gehört auch eine Theorie der gottesdienstlichen Zeichensprachen, vornehmlich eine Theorie der Musik. Insofern ist die Musik auch nicht die „Magd“ des Glaubens (oder der Theologie), sondern sie ist eine der Sprachen, in denen sich der Glaube ausdrückt. Versteht man auch das Sprechen und schon das Lautgeben, also jegliche Form des Klanges, als Musik im weiteren Sinne, dann kann man sagen: Die Musik ist eine Ausdrucksform des Seins in der Welt, und für jeden, der hören kann, ist die Musik eine notwendige Dimension des Selbstvollzugs als Geschöpf. Sie gehört also zu den Bedingungen der Möglichkeit, dem Glauben Ausdruck zu geben, ja zur Bedingung der Möglichkeit des Glaubens selbst. Die Zeichen – Sprache, Kunst und Musik – sind nicht inhaltsfrei, sondern inhaltskonstitutiv. Der Glaube drückt sich nicht nur in der Musik aus, sondern die Musik ist eine Weise, in der der Glaube zu sich selbst kommt.

Die Praktische Theologie (und damit auch die Liturgiewissenschaft als Theorie des gefeierten Glaubens) ist nicht die Praxis, sondern die Theorie der Praxis.<sup>5</sup> Sie dient der professionellen Reflexion der Praxis für diejenigen, die Leitungsaufgaben in Gemeinde und Kirche haben. Gemeindeleben ist Praxis. Die Mitteilung und Darstellung des Evangeliums im Gottesdienst folgen nicht bestimmten Theorien, sondern praktischen Erfahrungen. Man weiß nach einiger Zeit – im Pfarramt wie im Kantorenamt, im Mitarbeiterteam wie in der Gemeindeleitung –, was gut funktioniert, was dem Einzelnen hilfreich und einsichtig ist bzw. was die Menschen in die jeweils angemessene Stimmung bringt, was zum Ausdruck und zum Wachstum der Frömmigkeit bzw. was der animierenden Freizeitgestaltung dient.

---

<sup>5</sup> Vgl. F. D. E. Schleiermacher, Vorlesungen aus dem Jahre 1826, in: ders., Pädagogische Schriften, Bd. 1: Die Vorlesungen aus dem Jahre 1826, hg. von E. Weniger, Frankfurt a. M. – Berlin – Wien 1983, 1–370, hier: 12.

Auch die musikalische Praxis in Gemeinde und Kirche folgt nicht Theorien, sondern Erfahrungswerten. Zunächst einmal muss die Grundqualität der erwarteten Professionalität entsprechen (kurz: stimmen), dann muss die Gestaltung der Situation angemessen sein und schließlich kann das Ganze künstlerisch begeistern.<sup>6</sup> Denn der Gottesdienst ist insgesamt als Mitteilung und Darstellung des Evangeliums in ritueller und künstlerischer Form zu beschreiben.<sup>7</sup> Bei Kunst und Ritualität kommt es immer auf die inszenatorische Qualität an. Dabei sind die damit benannten Qualitätsmaßstäbe selbstverständlich abhängig von dem, was man den jeweiligen Personen und Situationen zuschreibt und was man von ihnen erwartet; bei einem Kinderchor oder einem Konfirmandenensemble legt man andere Kriterien zugrunde als bei einem hauptamtlichen A-Organisten oder der Passionsmusik einer Kantorei.

Praktische Theologie ist Theorie, Musik ist Praxis. Was also kann die Theorie überhaupt helfen, um die Lebendigkeit und die Expressivität des Glaubens zu fördern? Wenn die musikalische Praxis nicht die Anwendung von musikalischer oder theologischer Theorie ist, so gewinnt doch die Praxis durch Theorien an Vertiefung, Alternativen und damit Erlebnisdichte, gemäß der Rezeptionsästhetischen Maxime „Man sieht nur, was man weiß“. Hier gilt in allen Künsten (in der Musik, Literatur, Malerei – aber auch bei der liturgischen und homiletischen Kunst) dasselbe: Die Theorie dient dazu, das, was man liebt, besser zu verstehen – wie man umgekehrt das, was man versteht, besser lieben kann.

Es ist unmöglich, die Theorie auf die Praxis abzubilden, und es wäre ein borniertes Missverständnis, Theorien nur nach ihrer „Praxisrelevanz“ zu beurteilen. Beide haben ihre je eigene, voneinander unabhängige Wichtigkeit. „Die Dignität der Praxis ist unabhängig von der Theorie, die Praxis wird nur mit der Theorie eine bewusstere.“<sup>8</sup> In diesem Sinne werden im Folgenden einige Überlegungen zur theoretischen Einordnung der Musik in die theologische Theorie zusammengetragen. Zunächst wird beschrieben, was unter der Prak-

---

<sup>6</sup> Vgl. Qualität im Gottesdienst. Was stimmen muss – Was wesentlich ist – Was begeistern kann, hg. im Auftrag der Liturgischen Konferenz von F. Fendler, Gütersloh 2015.

<sup>7</sup> Vgl. M. Meyer-Blanck, Gottesdienstlehre (NTG), Tübingen 2011, 353–363.

<sup>8</sup> Schleiermacher, Vorlesungen aus dem Jahre 1826 (s. Anm. 5), 11.

tischen Theologie zu verstehen und wie ihr Verhältnis zur Musik zu bestimmen ist, bevor die musikalische Praxis der Gemeinden in den Blick kommt.

## 2 (Praktische) Theologie, Glaube und Praxis

Die Praktische Theologie ist die jüngste der fünf Hauptdisziplinen der Theologie und steht neben der alt- und neutestamentlichen Wissenschaft, der Kirchengeschichte und der Systematischen Theologie. Die Praktische Theologie löste erst im Laufe des 19. Jahrhunderts die ältere „Pastoraltheologie“ ab, in der erfahrene Pfarrer ihre Einsichten gebündelt und zugleich unterhaltsam an die jüngere Generation weitergegeben hatten.

Die Praktische Theologie als Theorie wurde notwendig, als sich die bürgerliche Gesellschaft herausbildete und die pfarramtliche Praxis durch bloßes Imitieren nicht mehr zu gestalten war. Im 19. Jahrhundert musste man also Fragen nach der Zusammensetzung der eigenen Gemeinde sowie nach der Angemessenheit von rhetorischen, künstlerischen und pädagogischen Mitteln beantworten und dazu eine Theorie dieser einzelnen Wissenschaften entwickeln. Vor allem bildete sich seit damals eine Theorie darüber heraus, was denn eigentlich die menschliche Religion ist, wie sich diese im Laufe des Lebens entwickelt und wie sie gefördert werden kann. Seit der Wende zum 20. Jahrhundert nahm die Religionspsychologie einen rasanten Aufschwung und wurde in der Praktischen Theologie, besonders im Hinblick auf Seelsorge und Unterricht, breit rezipiert. Schon damals erforschte man, welche religiösen Empfindungen durch das Hören bestimmter Wörter und Sätze oder musikalischer Phrasen ausgelöst wurden.

Schon einige Zeit vorher hatte man begonnen, sich auch theoretisch mit dem Verhältnis von Religion und Musik zu beschäftigen. Die erste Blütezeit der Praktischen Theologie – im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts – war interessanterweise gerade die Zeit der musikalischen „Spätromantik“, als man im Bürgertum die Musik für die bessere Form von Religion bzw. für die Befreiung der Religion aus den Fängen der Kirche – so Richard Wagner (1813–1883) – hielt.

Friedrich Schleiermacher (1768–1834) hatte die Theologie insgesamt – also nicht nur die Praktische Theologie – als eine „positive“

Wissenschaft bestimmt; man könnte auch einfach von einer „praktischen“ Wissenschaft sprechen. Die gesamte Theologie ist nach dieser Anschauung dazu da, eine praktische Aufgabe zu lösen, nämlich die Arbeit der christlichen Kirche zu ermöglichen bzw. zu unterstützen. Die Theologie gilt nicht – wie die Philosophie – der reinen Erkenntnis, sondern der Praxis. Das ist übrigens nach Schleiermacher bei der Medizin und der Rechtswissenschaft in gleicher Weise der Fall. Auch sie dienen der Praxis (der Gesundheit bzw. dem Recht) und nicht der reinen Schau des Geistes. An diesen grundlegenden Beschreibungen hat sich nichts Wesentliches geändert, sodass es sinnvoll ist, daran im Prinzip festzuhalten.

Die *Theologie* insgesamt, so sollte man sie definieren, ist die *Wissenschaft von dem in der christlichen Kirche gelebten Glauben an Jesus Christus*. Die gesamte Theologie ist auf die Realität der Kirche bezogen. Die Theologie ist damit aber keine kirchliche Wissenschaft, wohl aber eine *kirchenbezogene Wissenschaft*. Eine Wissenschaft von Gott ist dagegen nach der Aufklärung unmöglich geworden, da der Mensch Gott wissenschaftlich nur im Spiegel der Religion von glaubenden Menschen erfassen kann und nicht direkt. Gott ist kein Gegenstand empirischer Erkenntnis wie die Gesetze der Mechanik, der Vererbung oder des Klimas, während der christliche Glaube von Menschen wissenschaftlich beobachtet und beschrieben werden kann.

Die praktische Disziplin der Theologie (die Praktische Theologie) soll im Rahmen der gesamten Theologie diejenigen Regeln zusammenstellen, die bei der Lösung der individuellen, kirchlichen und gesellschaftlichen Aufgaben der Glaubenden notwendig bzw. hilfreich sind: Wie soll man eine Predigt aufbauen? Wie soll man mit Menschen in einer Lebenskrise sprechen? Welche Lieder sind für die Grundschule geeignet, welche für die Jugendarbeit? Wie kann man das musikalische Repertoire einer Gemeinde mit jungen Familien fördern und erweitern? Welche Kriterien sind für die Revision des „Evangelische[n] Gesangbuch[s]“ (EG) sinnvoll?<sup>9</sup>

Schleiermacher spricht bei den in der Praktischen Theologie zu formulierenden Regeln von den „Kunstregeln“. Die Theologie in

---

<sup>9</sup> Vgl. M. Meyer-Blanck, Aufgabe und Bedeutung eines kirchlichen Gesangbuches heute, in: MuK 89 (2019) 80–89; wiederveröffentlicht in: LiKu 11 (2/2019) 12–20.

der Praxis – also in Gottesdienst, Predigt, Unterricht, Seelsorge und Gemeindeleitung – soll diejenigen Regeln formulieren, die für die Praxis hilfreich sind. Dabei ist aber die Praxis eine Kunst und nicht die bloße Anwendung von Theorien. Man muss als echter Profi die Regeln kennen – doch die Regeln sind nicht alles. Sie sind eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung professioneller Kunst. Der wirkliche Praktiker – in Schleiermachers viel aufgenommenem Rhetorik: der wahre „Künstler“ – geht mit den Regeln situativ so um, dass er auch in der Lage ist, sie zu brechen und ihnen so auf einem höheren Niveau zu entsprechen.

Was „Kunstregeln“ sind, versteht man am schnellsten im Hinblick auf die Kompositionskunst und die Kochkunst. Die Regeln zur Herstellung eines perfekten Hefeteiges oder zur Komposition einer Fuge bzw. eines Sonatensatzes sind schnell formuliert und rezipiert – aber ihre Anwendung ist eine geheimnisvolle Kunst mit vielen Fehlermöglichkeiten. Die Anwendung braucht neben den Regeln auch Talent, Übung, Einfühlung und Inspiration. Das macht die Formulierung von Regeln nicht nutzlos, weil diese Regeln Talent, Übung, Einfühlung und Inspiration fördern. Ein guter Künstler braucht eben beides: Theorien mit den entsprechenden Regeln *und* die Erfahrung, die die Regeln gut kennt, diese aber im jeweiligen Moment aus dem künstlerischen Gefühl heraus aufheben kann.

### 3 Musik und praktisch-theologische Ästhetik

Seit etwa 30 Jahren ist in der evangelischen wie in der katholischen Praktischen Theologie<sup>10</sup> ein deutlich gewachsenes Interesse für bildende Kunst, Raum und Musik zu beobachten. Man spricht von der sog. ästhetischen Wende. Nachdem die Praktische Theologie sich im Hinblick auf eine gute kirchliche Praxis lange Zeit vor allem für die theologischen Inhalte, die religiösen Lehren und ihre biblischen Hintergründe interessiert hatte, setzte um 1970 die „empirische Wende“ ein, in deren Folge man in der Praktischen Theologie in erheblichem Maße auf soziologische, pädagogische und psycho-

<sup>10</sup> Auf katholischer Seite vgl. A. Gerhards, Erneuerung kirchlichen Lebens aus dem Gottesdienst. Beiträge zur Reform der Liturgie (PTh 120), Stuttgart 2012, 142–187.

logische Daten und Theorien zurückgriff. Aber auch das war auf Dauer unbefriedigend, weil die Logik des Fragens *vom Menschen auf die Inhalte* genauso künstlich war wie die frühere Logik des Fragens *von den Inhalten auf die Rezipienten*.

Seit etwa 1990 interessierte man sich darum vor allem für das Zusammenspiel von Sache und Person.<sup>11</sup> Wo lässt es sich beobachten, dass Menschen etwas zu Herzen geht und dass sie dieses erkennbar zum Ausdruck bringen? Das ist vor allem im Zusammenhang der schönen Künste der Fall. Menschen sehen Filme, gehen ins Museum, machen oder hören Musik und leben so auch ihre religiösen Bedürfnisse aus. Mit dem Interesse für diese unbestreitbare Tatsache war das Verständnis der Praktischen Theologie insgesamt als *Ästhetik* geboren. Versteht man die Praktische Theologie insgesamt als Ästhetik, dann kommt der Musik von vornherein eine herausgehobene Bedeutung zu. Die Musik ist demnach nicht mehr die Dienerin des „Eigentlichen“ (des Glaubensinhaltes bzw. der kirchlichen Lehre), sondern die Musik ist eine wichtige bzw. die wesentliche Gestalt, in der das Evangelium wahrnehmbar, mitteilbar und darstellbar wird. Im Durchbruch dieser – eigentlich bereits aus der vortheorietischen Praxisbeobachtung geläufigen – Einsicht liegt der Gewinn des ästhetischen Zugangs zur praktisch-theologischen Theorie.

„Das Adjektiv ‚ästhetisch‘ wird im zweifachen Sinne verwendet: erstens im Sinne der Wahrnehmung selbst, der αἴσθησις, und zweitens im Sinne der Theorie der Wahrnehmung, der αἰσθητικὴ θεωρία. Die ästhetische Fragestellung betrifft den Charakter der Wahrnehmungen, die aufgrund von bestimmten Zeichen (Wort, Ton, Bild, Gestik) möglich werden. Darüber hinaus geht es aber um das Verhältnis von alltäglicher ästhetischer und religiöser Wahrnehmung. Ästhetische und religiöse Wahrnehmung sind in gewisser Weise miteinander verwandt.

Nicht jede Wahrnehmung (der Temperatur im kalten Kirchraum, des Geruches in der Kirchenbank oder der Nummern auf der Liedertafel) ist in diesem engeren Sinne ästhetisch. Ästhetische Erfahrung kann man dagegen mit mehreren Merkmalen beschreiben, von denen hier einige aufgezählt seien:

<sup>11</sup> Vgl. A. Grözinger, *Praktische Theologie und Ästhetik. Ein Beitrag zur Grundlegung der Praktischen Theologie*, München <sup>2</sup>1991 [Erstausgabe: 1987].

- Ästhetische Erfahrung fokussiert die Aufmerksamkeit und blendet andere Wahrnehmungen aus. Man charakterisiert diese Erfahrung von daher auch oft als eine Form von ‚Sich-Selbst-Vergessen‘.
- Ästhetische Erfahrung schafft damit eine veränderte Zeiterfahrung, biblisch gesprochen: In der ästhetischen Erfahrung werden ‚Chronos‘ und ‚Kairos‘ unterschieden. Die verlaufende Zeit wird von einer qualitativ anderen Zeit eingeholt, überdeckt oder ganz verdrängt. Auf diese Weise wird vielfach das Hören bedeutender kirchenmusikalischer Werke beschrieben (man denke etwa an das Erklängen des ‚Sanctus‘ aus Bachs h-moll-Messe).
- Ästhetische Erfahrung unterbricht den Reflexionszusammenhang von zweckrationaler und mittellorientierter Wahrnehmung und Planung. Sie verhilft dem Menschen damit zu einer anderen Prioritätensetzung in seinen Lebensorientierungen. Das Schöne ist wie die Liebe unbezahlbar.
- Ästhetische Erfahrung kann auch die Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung *als* Wahrnehmung umfassen. Das ist dann der Fall, wenn wir merken, dass sich die eigenen Prioritäten verschieben. Dadurch erfährt der Mensch sich selbst ganz neu, eben als ein wahrnehmendes und damit auch als ein künstlerisches Wesen, das Distanz zur eigenen Aktivität gewinnt, ohne passiv zu sein. Jeder Mensch ist in diesem Sinne zum Ästhetischen in der Lage und ist damit ein Künstler, der das eigene Wahrnehmen wahrnimmt. Die ästhetische Erfahrung lehrt damit auch das Unterscheiden von Wahrnehmungen.
- In der ästhetischen Erfahrung liegt damit schließlich auch ein politisches Potenzial. Wer die Welt künstlerisch wahrnimmt und darstellt, ist den zweckrationalen Planungen nur begrenzt zugänglich. Man denke nur an Ex 10,9, wo Mose zum Pharao sagt: ‚Wir wollen ziehen [...]‘; denn wir haben ein Fest des Herrn.“<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> M. Meyer-Blanck, Zur Diskussion um liturgische Qualitätskriterien, in: JLH 48 (2009) 62–74, hier: 66f. [Hervorhebungen im Original].

Insgesamt lässt sich sagen, dass ästhetische Erfahrung keine Sonderwelt, keine andere Welt schafft – aber sie lässt diese Welt als eine andere erfahren. Sie kann uns aus dem Reich der Zwecke in das Reich der Freiheit führen, indem sie uns das Menschsein als Selbstzweck vor Augen führt.

Ein singender Mensch ist kein anderer oder besserer Mensch, aber er erfährt sich selbst als einen anderen Menschen als z. B. beim Verhandeln oder beim Abarbeiten von Mails. Für ihn treten das Wahrnehmen der eigenen Körperlichkeit und der Resonanz mit der Welt in den Vordergrund. Der musizierende oder hörende Mensch nimmt die Welt und das eigene Leben wahr jenseits der Relation von Zweck und Mittel.

Mit dieser Beschreibung des Seins vor dem Handeln ist die ästhetische Erfahrung nicht nur ganz nah bei der religiösen Erfahrung, sondern bereits beim Zentrum des evangelischen Glaubens, der Rechtfertigung des Menschen aufgrund seiner selbst und nicht aufgrund bestimmter geleisteter Arbeiten. Denn das Ziel des Kunstschaffens liegt in der künstlerischen Wahrnehmung selbst und nicht im Erreichen pädagogischer oder gemeindebezogener Ziele aufgrund der künstlerischen Wahrnehmung (wie z. B. im musikhistorischen Wissen oder in der Zusammenführung verschiedener Gemeindegruppen). Gewiss gibt es einen Zusammenhang, weil solche künstlerischen Gestaltungen auf Menschen anziehend wirken und nicht ohne Wirkungen bleiben. Eine gute Kirchenmusik wird nebenbei das musikalische, liturgische und bibelkundliche Wissen fördern, und das Mitsingen in einer Kantorei ist die beste Art und Weise, um den Zusammenhang von Bibel und liturgischem Jahr zu verstehen. Aber es ist gerade die zunächst absichtslose Begeisterung, etwa für die Bach'schen Kantaten, die bildend wirkt und dann – gewissermaßen von selbst – auch zu Kenntnissen führt.

Darin findet sich eine Strukturanalogie zu dem Verhältnis von Rechtfertigung und guten Werken: Die umfassende Erfahrung der Rechtfertigung bringt wie von selbst ein verändertes Handeln hervor, aber die Rechtfertigung ist kein Mittel, um gute Werke zu fördern. Sie ist einfach die grundlegende Erfahrung des Menschen vor Gott, wie sie in der Bibel beschrieben wird, weil die Liebe nicht rechnet, sondern liebt (vgl. Mt 20,15; 1 Kor 13). Entsprechend gibt die ästhetische Erfahrung dem Menschen die Gewissheit, dass seine Wahrnehmungen zählen, unabhängig von dem, was daraus folgt.

Der Mensch hat seinen Wert im Sehen und Schmecken, bevor er etwas Wertvolles leistet. Das künstlerische Handeln des Menschen ist darum verbunden mit der Erkenntnis der verheißenen Freiheit (vgl. Joh 8,32.36).

Das Paradoxe von Kunstwerken im Allgemeinen und der Kirchenmusik im Besonderen besteht darin, dass ihr Zweck allein derjenige ist, die Erfahrung des Zweckfreien zu erschließen, anders gesagt: Musik, wenn sie gut ist, hat einen Sinn, aber keinen Zweck. Musik ist nicht in erster Linie nützlich, sondern übernützlich. Sie erlöst den Menschen aus dem Nutzenkalkül, weil sie ihm hilft, sich selbst als ein ästhetisches, genießendes, selbstvergessenes, religiös gesprochen: als ein Geschöpf Gottes zu erleben (und dann auch zu verstehen). Künstlerische Aktivitäten dienen dazu, in eine aktive Passivität zu versetzen.

Damit sind die ästhetische Erfahrung und das Gebet eng miteinander verbunden, denn das Gebet ist jenes Handeln, bei dem sich der Mensch den Grenzen des eigenen Handelns stellt und ebenfalls – wie in der ästhetischen Erfahrung – seine Befreiung aus dem Kosten-Nutzen-Kalkül erlebt. Beten führt zu einem aktivisch-passivischen Daseinsmodus und vielen gelingt der Einstieg in diese betende Haltung konzentrierter Ruhe mit geistlichen Liedern.<sup>13</sup>

Das Verhältnis der Theologie zur Musik ist im Laufe der letzten Jahrhunderte durchaus wechselhaft gewesen. Zunächst galt die Musik – wie die Philosophie – tatsächlich lediglich als die „Magd“ der Theologie (*ancilla theologiae*). Doch diese Sichtweise litt u. a. daran, dass Theologie und Religion (Glaube) nicht oder unzureichend unterschieden wurden.<sup>14</sup> Die Musik sollte nach dem *ancilla*-Verständnis die als richtig erkannte Wahrheit des Glaubens umsetzen, unterstützen und verbreiten helfen. Mit der Unterscheidung von Theologie als dem Berufswissen der Pfarrer und der Religion als dem Wahrheitsbewusstsein aller glaubenden Menschen lockerte sich aber die strenge Zuordnung. Im 19. Jahrhundert wurde nicht nur der Eigenwert der Musik entdeckt, sondern die religiöse Autonomie der Musik. Die Musik emanzipierte sich von der kirchlichen Religion und trat teilweise an deren Stelle. Dafür steht etwa die

---

<sup>13</sup> Vgl. etwa P. Strauch, „Meine Zeit steht in deinen Händen. / Nun kann ich ruhig sein, ruhig sein in dir“, EG-Ausgabe Württemberg, Nr. 628.

<sup>14</sup> Zur Problematik dieser Kategorisierung vgl. die Einführung in Abschnitt 1.

Musikauffassung Richard Wagners (1813–1883), der die Religion mithilfe der Musik aus der kirchlichen Gefangenschaft erlösen wollte.<sup>15</sup> In diesen Zusammenhang gehört auch der wunderbare, im romantischen Überschwang formulierte Satz von Charles-Marie Widor (1844–1937), des Organisten von Saint-Sulpice in Paris und Freundes von Albert Schweitzer (1875–1965): „Orgelspielen heißt einen mit dem Schauen der Ewigkeit erfüllten Willen manifestieren.“<sup>16</sup>

Nach der romantischen Musikauffassung am Ende des 19. Jahrhunderts, die das Religiöse der Musik entdeckte und – ähnlich wie in der Malerei – zu einer „Kunstreligion“ geführt hatte, betonten im 20. Jahrhundert die Singbewegung und die Liturgischen Bewegungen die liturgische Funktion der Musik. Dabei ergab sich die Gefahr einer erneuten Engführung, indem die Kirchenmusik allein von ihrer liturgischen Funktion her verstanden wurde. Eine zu starke „Verkirchlichung“ der Kirchenmusik aber schadet sowohl der Musik, indem sie diese der ästhetischen Eigenständigkeit und Vielfalt beraubt, als auch der Kirche, weil durch die Beschneidung der eigenen musikalischen Entfaltung besonders die außerkirchliche Wahrnehmung der Kirchenmusik gebremst wird. Darum wird neuerdings die Kirchenmusik wieder weiter gefasst und als *praxis pietatis* auch außerhalb des Gottesdienstes beschrieben.<sup>17</sup> So wichtig die dienende Funktion der Musik für Gottesdienst und Gemeindeleben ist, so wichtig ist auch die Einsicht, dass die Kirchenmusik im Konzert der künstlerischen Angebote vor Ort ihre eigene Stimme haben muss. Das funktioniert durch die liturgische und theologische Profilierung, aber eben auch durch den Mut zu musikalischen und künstlerischen Grenzgängen.

---

<sup>15</sup> Vgl. M. Meyer-Blanck, Musik als „Tempel“ des Kulturprotestantismus. Richard Wagners „Bühnenweihfestspiel“ Parsifal und seine Rezeption, in: P. Bubmann, B. Weyel (Hg.), Praktische Theologie und Musik (VWGTh 34), Gütersloh 2012, 108–125.

<sup>16</sup> Wer die mit aller Macht in Beschlag nehmende Cavaillé-Coll-Orgel in Saint-Sulpice jemals gehört (und dabei leiblich gespürt) hat, wird die Plausibilität dieses überschwänglichen Satzes kaum anzweifeln.

<sup>17</sup> Vgl. C. Krummacher, Musik als *praxis pietatis*. Zum Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik (VLH 27), Göttingen 1994.

#### 4 Musik und kirchliche Praxis

Martin Luther hat der Gemeinde mit dem deutschen Choral eine wichtige Rolle zugetraut und zugemutet. Der Kirchengesang wurde entklerikalisiert. Dieser Fortschritt ist aber durchaus zwiespältig. Ein wenig überzeugender Gesang führt auch zu einem schlechten Gottesdienst – genauso wie eine schlechte Predigt. Noch deutlicher gesagt: Ein schlechter Gemeindegesang ist eine schlechte Predigt, weil er die Zirkulation glaubender Erfahrung behindert oder sogar verhindert. Es gibt viele gute Möglichkeiten, schlecht zu predigen und schlecht zu musizieren.

Besonders kompliziert wird die Sache zudem dadurch, dass auch eine zu gute Musik das liturgische Miteinander stören kann. Das ist dann der Fall, wenn aus dem Gottesdienst ein Konzert wird. Auch dafür gibt es Wurzeln in der Gottesdienstgeschichte: Man muss nur an die überlangen Gottesdienste zur Zeit Bachs denken, in denen die Predigt, überlange Gebete und die großartige Kirchenmusik die Gemeinde immer passiver werden ließen und zu einem individuellen „zweiten Programm“ der privaten Andacht neben dem Gottesdienstgeschehen führten.<sup>18</sup>

Und selbst die Bach'schen Kantaten enthalten schon die Möglichkeit zu einem liturgischen Missverständnis: Aus dem Gesang der Gemeinde kann das Konzert werden, und die Kunst kann die Gemeinde in die Rolle des Publikums drängen.<sup>19</sup> Der Choral in der Kantate steht zwar für die Gemeinde, wird aber nicht mehr von ihr selbst gesungen. Auch über den schlechten Gemeindegesang wird schon im 17. Jahrhundert geklagt. In diesen Zusammenhang gehört auch der „Orgelchoral“, die selbstständige Ausführung von Choralstrophen durch den Organisten, die mit dem Ausdruck „Choralvorspiel“ nur unzureichend beschrieben ist. Gerade die großartigen Choralkompositionen Dietrich Buxtehudes (1637–1707) und Johann Sebastian Bachs (1685–1750) verstärkten den Charakter des Gottesdienstes als Konzert. Erst recht dann das 19. Jahrhundert mit seinem Verständnis der „Kunstreligion“ bereitete einem solchen Verständnis den Weg: An die Stelle des Gottesdienstbesuches trat für viele der Besuch des

---

<sup>18</sup> Vgl. W. Herbst, *Evangelischer Gottesdienst. Quellen zu seiner Geschichte*, Göttingen <sup>2</sup>1992, 145.

<sup>19</sup> Vgl. Krummacher, *Musik als praxis pietatis* (s. Anm. 17), 147f.

„Kirchenkonzertes“ oder – bei den gebildeten Verächtern der kirchlichen Form der Religion – auch der Besuch des „Parsifal“ als „Karfreitagserlebnis“. Der Besuch des „Parsifal“ löste am Ende des 19. Jahrhunderts denjenigen der „Matthäuspassion“ ab.<sup>20</sup>

Nun ist die Gefahr der guten Musik gewiss um einiges geringer als die Gefahr der schlechten Musik, aber auch jene will bedacht sein. Relativierend hinzuzufügen ist, dass selbstverständlich auch das Hören im Konzert eine Form der „Zirkulation“ religiöser Erfahrung sein kann. Aber die Intensität des Mitmachens beim Mitsingen hat eben doch eine besondere Qualität.

Darüber hinaus hat das (gottesdienstliche und gemeindliche) Singen auch eine wichtige Bedeutung für die Bildungsarbeit in Gemeinde und Schule sowie für die Kultur. Die evangelischen Choräle haben eine besondere Kraft. Nicht umsonst vertonte der Katholik Max Reger (1873–1916) vor allem protestantische Choräle, man denke nur an die Choralphantasie „Ein feste Burg“ (op. 27) aus dem Jahre 1898.

Die evangelischen Choräle sind nicht nur individueller Ausdruck des Glaubens; sie sind darüber hinaus das religiöse Gedächtnis einer Sprachgemeinschaft. Choräle haben eine Bedeutung weit über die liturgische, seelsorgliche und unterrichtliche Funktion hinaus. Sie gehören auch zum Kanon der Literatur, der Volksliteratur, wie die Märchen und wie die Lyrik. Anders als bei der „schönen“ (der belletristischen) Literatur ist die Sprachpraxis des Chorals nicht auf wenige Gebildete beschränkt. Choräle wurden und werden automatisch gesungen und gesammelt – und bisweilen gelingt es sogar kirchlichen und „expertokratischen“ Bemühungen nicht, die Empfindungen des Volkes zu kanalisieren. Das Liedgut des 19. Jahrhunderts mit dem bekanntesten Beispiel „Stille Nacht, heilige Nacht“ ist der prominenteste Beleg für diesen Umstand. Es gibt Lieder, die sich durchsetzen, und solche, die nicht mehr gesungen werden. Das Gesangbuch ist nicht nur ein Druckerzeugnis, sondern es markiert den jeweiligen Stand des Traditionsprozesses eines wichtigen Teiles volkstümlicher Literatur.

Dabei sollte die Musik nicht nur offen für Neues sein, sondern auch für die Konfrontation mit dem Fremden. Denn es ist nicht

---

<sup>20</sup> Diese war eher für die altmodischen Kunstreligiösen. – Vgl. dazu Meyer-Blanck, Musik als „Tempel“ des Kulturprotestantismus (s. Anm. 15).

nur das lebensweltlich Vertraute, das zu einer symbolischen Erfahrung werden kann. Bachs Choral „Ich steh’ an deiner Krippen hier“ (EG 37), das Tauflied „Ich bin getauft auf deinen Namen“ (EG 200) oder der – in letzter Zeit leider kaum mehr gesungene – Abendmahlschoral „Schmücke dich, o liebe Seele“ (EG 218; erst recht verbunden mit dem Bachschen Orgelchoral BWV 654) – gerade diese Melodien können eine ästhetische, poetische und liturgische Atmosphäre schaffen, in der unsere Welt als eine andere in Erscheinung tritt.

Über den Orgelchoral BWV 654 Bachs hatte einst Robert Schumann (1810–1856) im romantischen Überschwang an Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) geschrieben: „[U]m den Cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde, und eine Seligkeit war darein gegossen, dass du mir selbst gestandest: ‚wenn das Leben dir Hoffnung und Glauben genommen, so würde dieser einzige Choral dir Alles von Neuem bringen‘.“

Die Praktische Theologie ist Theorie. Sie kann solche Sternstunden ästhetischen Erlebens nicht produzieren. Aber sie hat die Bedingungen zu beschreiben, unter denen sich derartige Weisen ästhetischer und religiöser Zirkulation ereignen können – oder wenigstens nicht behindert werden. Damit bereiten die Theologie insgesamt und die Liturgiewissenschaft speziell den theoretischen Weg dafür, dass sich ästhetische Praxis ereignen kann. Insofern kann man die überholte Zuordnung durchaus auch umdrehen: Die theologische Theorie kann auch die „Magd“ der ästhetischen Erfahrung werden. Im Übrigen ist daran zu erinnern, dass die „dienende“ Funktion nichts Pejoratives sein muss. Das gilt nicht nur im Zusammenhang des christlichen Glaubens (vgl. Mk 10,45), sondern auch im Miteinander verschiedener Wissenschaftsformen. Wenn die anregende Funktion ästhetischer Theorien für die theologische Arbeit inzwischen unbestritten ist, so würde es umgekehrt der Theologie nicht schaden, wenn sie als Hilfswissenschaft *in aestheticis* herangezogen würde.

## **1. Historische Notizen und (liturgie-)theologische Grundlagen**



## **„... der Gesang aber mächtig wirkt, die schlummernden Gefühle zu wecken und zu beleben.“**

Exemplarische Blicke auf das deutsche Kirchenlied  
in Ritualien der Aufklärungszeit

*Jürgen Bärsch*

Zu den bedeutenden Impulsen der liturgischen Reformen in der Aufklärungszeit zählte zweifellos die Förderung des volkssprachlichen Gemeindegesangs. Das Hauptaugenmerk lag dabei auf der sonn- und feiertäglichen Pfarrmesse. Ihrem Verlauf in den einzelnen Teilen sollten die Gläubigen mittels des gemeinsamen Gesangs folgen, um so am Geschehen der Messe Anteil zu nehmen. Ganze Reihen von „Messliedern“ wurden geschaffen als eine Art gereimte Unterweisung, gewissermaßen eine gesungene Messandacht.<sup>1</sup> Allenthalben erschienen dazu diözesane und private Gesangbücher wie das Landshuter Gesangbuch von 1777<sup>2</sup> oder das „Christkatholische Gesang- und Andachtsbuch“ des Bistums Konstanz<sup>3</sup>, um nur zwei ein-

---

<sup>1</sup> Vgl. J. Hacker, Die Messe in den deutschen Diözesan-Gesang- und Gebetbüchern von der Aufklärungszeit bis zur Gegenwart. Mit einem Überblick über die Geschichte dieser Bücher (MThS.S 1), München 1950; P. Harnoncourt, Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie. Studien zum liturgischen Heiligenkalender und zum Gesang im Gottesdienst unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebiets, Freiburg i. Br. 1974, 352–354.

<sup>2</sup> Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche. Erster Theil, Landshut 1777; Zweyter Theil, Salzburg 1783. – Vgl. dazu G. Brenninger, Das Landshuter Kirchengesangbuch von 1777 – ein Bestseller der Aufklärungszeit, in: H. Becker, R. Kaczynski (Hg.), Liturgie und Dichtung. Ein interdisziplinäres Kompendium [FS Walter Dürig] (PiLi 1), St. Ottilien 1983, 811–820; H. Ühlein-Sari, „Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche“. Der erste Band des Landshuter Gebet- und Gesangbuches (Landshut 1777), in: F. Kohlschein, K. Küppers (Hg.), „Der große Sänger David – euer Muster“. Studien zu den ersten diözesanen Gesang- und Gebetbüchern der katholischen Aufklärung (LQF 73), Münster 1993, 282–321; K. Eder, „Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche.“ „Zweyter Theil zur Andacht für Sonntäge, und hohe Feste des Herrn“ (Salzburg 1783), in: ebd., 322–365.

<sup>3</sup> Christkatholisches Gesang- und Andachtsbuch zum Gebrauche bey der öffentlichen Gottesverehrung im Bisthum Constanz, hg. durch das bischöfliche Ordi-

flussreiche Publikationen zu nennen. Umfangreiche Forschungen zur Geschichte des Messgesangs und der Gesangbücher in der Aufklärungszeit haben inzwischen wesentliche Entwicklungen und Rezeptionen nachvollzogen.<sup>4</sup>

Aber nicht nur in der Messe sollte der Volksgesang eine Förderung erfahren. So resümiert Benedikt Kranemann (\* 1959):

„Eine Innovation stellte die Möglichkeit des Gesangs in der Liturgie jenseits der Messgesänge dar [...]. Man hatte zuvor in der Liturgie der Sakramente und Sakramentalien außerhalb der Messe wenige oder gar keine Lieder gesungen. Das änderte sich nun, wenn auch nur verhalten.“<sup>5</sup>

Die von der Aufklärung beeinflussten Theologen und Seelsorger verstanden den volkssprachlichen Gesang als ein wichtiges pastoral-liturgisches Mittel für die Feiern, von denen die Gläubigen in besonderer Weise persönlich berührt waren: wenn ihre Kinder getauft, Brautleute getraut und Verstorbene zu Grabe getragen wurden. Blickt man in die privat erstellten Ritualien jener Zeit, sieht man jedenfalls, dass kaum ein Buch darauf verzichtet, für einzelne sakra-

---

nariat, Konstanz 1812. – Vgl. dazu F. Kohlschein, „Christkatholisches Gesang- und Andachtsbuch zum Gebrauche bei der öffentlichen Gottesverehrung im Bisthum Konstanz“ (Konstanz 1812), in: Kohlschein, Küppers (Hg.), *Der große Sänger David* (s. Anm. 2), 137–281.

<sup>4</sup> Vgl. neben der in Anm. 1 genannten Literatur v. a. die Forschungsübersicht von F. Kohlschein, *Diözesane Gesang- und Gebetbücher in der katholischen Aufklärung* (ca. 1770–1840), in: Kohlschein, Küppers (Hg.), *Der große Sänger David* (s. Anm. 2), 1–14. Darüber hinaus sei aus der Fülle der Literatur verwiesen auf: B. Fischer, *Das „Deutsche Hochamt“*, in: LJ 3 (1953) 41–53, hier: 47–49; A. Kadelbach, *Die weitere Entwicklung des Kirchenlieds im Spannungsfeld von Konfessionalismus, Frömmigkeitsbewegungen und Aufklärung*, in: A. Gerhards, M. Schneider (Hg.), *Der Gottesdienst und seine Musik*, Bd. 1: *Grundlegung und Hymnologie* (Enzyklopädie der Kirchenmusik 4/1), Laaber 2014, 251–273, hier: 266–273; D. Fugger, *Aufklärung. 18. und 19. Jahrhundert*, in: D. Fugger, A. Scheidgen (Hg.), *Geschichte des katholischen Gesangbuchs* (Mainzer Hymnologische Studien 21), Tübingen 2008, 21–32.

<sup>5</sup> B. Kranemann, *Katholische Liturgie der Aufklärungszeit*, in: J. Bärsch, B. Kranemann (Hg. in Verbindung mit W. Haunerland, M. Klöckener), *Geschichte der Liturgie in den Kirchen des Westens. Rituelle Entwicklungen, theologische Konzepte und kulturelle Kontexte*, Bd. 2: *Moderne und Gegenwart*, Münster 2018, 51–82, hier: 62.

mentliche Feiern Hinweise zum Volksgesang zu geben oder gar Lieder und Texte für diese Feiern abzudrucken.

Diese Beobachtung soll im Folgenden systematischer untersucht werden. Auch wenn in diesem Rahmen nur Stichproben und exemplarische Analysen möglich sind, können dennoch zwei Aspekte näher betrachtet werden. Ein erster Schritt untersucht einige „aufgeklärte“ Ritualien hinsichtlich einschlägiger Aussagen zum deutschen Kirchengesang und welche Bedeutung ihnen für die Sakramentenfeiern zugesprochen werden. Überdies ist zu überprüfen, bei welchen Formularen die Verfasser volkssprachliche Lieder vorsehen, welche Hinweise sie dazu geben und welche Funktion sie den Gesängen in der Struktur der jeweiligen Feier zuweisen. In einem zweiten Schritt sollen dann einige Gesänge herausgegriffen und hinsichtlich ihrer theologischen Aussage und ihrer liturgischen Bedeutung analysiert werden.

## 1 Volkssprachlicher Gesang in der Liturgie als Reformanliegen

Die Zeit der katholischen Spätaufklärung, also zwischen den 1770er- und 1840er-Jahren, war bestimmt von einer umfassenden Bildungs- und Pastoralreform.<sup>6</sup> Dabei spielte die Diskussion um Theologie und Praxis des Gottesdienstes eine bedeutende Rolle. In bewusster Abkehr von ihrer barocken Gestalt, identifiziert mit Un- und Aberglauben, mit äußerlicher und gewohnheitsmäßiger Religiosität, sollte die Liturgie als „öffentliche Gottesverehrung“ die „religiös-sittliche Aufklärung des Verstandes“<sup>7</sup> befördern und der „Belehrung und Erbauung des Menschen auf Sittlichkeit hin die-

---

<sup>6</sup> Zum in dieser Hinsicht besonders aktiven Südwesten des Reiches vgl. A. Holzem, „... das Herz mit reiner Liebe zu Gott und der Tugend entzünden.“ Die Aufklärung, in: A. Holzem, W. Zimmermann (Hg.), Geschichte der Diözese Rottenburg-Stuttgart, Bd. 1: Christentum im Südwesten vor 1800. Das 19. Jahrhundert, Ostfildern 2019, 343–411, hier: 397–409; darüber hinaus sei hingewiesen auf: C. Handschuh, Die wahre Aufklärung durch Jesum Christum. Religiöse Welt- und Gegenwartskonstruktion in der Katholischen Spätaufklärung (Contubernium 81), Stuttgart 2014.

<sup>7</sup> So Vitus Anton Winter in seiner „Theorie der öffentlichen Gottesverehrung“ (München 1809), hier zit. nach: Kranemann, Katholische Liturgie der Aufklärungszeit (s. Anm. 5), 55.

nen.<sup>8</sup> Unter dieser grundlegenden Maßgabe ging man daran, den Gottesdienst kritisch zu mustern und zu verändern. Volkssprache und Verständlichkeit, Bibelbezug und Orientierung am frühen Christentum, Gemeinschaftlichkeit und Volksbeteiligung bildeten zentrale Anliegen für eine Reform der katholischen Liturgie.

Darin wurde dem volkssprachlichen Gesang eine besondere Bedeutung zugemessen.<sup>9</sup> Anstelle der lateinischen Choralgesänge sollte das deutsche Kirchenlied treten, denn es ermöglichte der feiernden Gemeinde eine unmittelbare sprachliche Verständlichkeit als notwendige Voraussetzung für eine wirkliche Teilnahme der Gläubigen am gottesdienstlichen Geschehen. Zudem ließ das gemeinsame Singen die gewünschte Eintracht und Gemeinsamkeit erfahren. Nicht zuletzt wussten die Reformer auch um die besondere ästhetisch-psychologische Wirkung von Musik und Gesang. Vitus Anton Winter (1754–1814)<sup>10</sup>, einer der wichtigsten katholischen Liturgiker der Aufklärungszeit, schätzte die Kirchenlieder nicht nur wegen ihrer „Belebung des Religionsaktes und der Menschen“, sie könnten auch,

„wenn in ihnen ein edler Geist herrscht, die schönsten und lebhaftesten Gefühle die den vorzutragenden Wahrheiten so günstige Empfänglichkeit und das den wirklich vorgetragenen zu ihrer Realisirung [!] so nöthige Feuer hervorbringen.“<sup>11</sup>

Winter ging von zwei Prämissen aus: Über den Gesang sollten die Gläubigen an der Feier selbst teilnehmen und durch diese Aktivierung besser dem Geschehen folgen. Zudem werde das Volk die theo-

---

<sup>8</sup> B. Kranemann, Die Liturgie der Aufklärung zwischen Verehrung Gottes und sittlicher Besserung des Menschen, in: S. Patzold, F. Bock (Hg.), *Gott handhaben. Religiöses Wissen im Konflikt um Mythisierung und Rationalisierung*, Berlin – Boston 2016, 365–385, hier: 372.

<sup>9</sup> Vgl. ebd., 379–381.

<sup>10</sup> Winter war zunächst Pfarrer und Professor für Kirchengeschichte und Patrologie in Ingolstadt, wo er ab 1799 auch Katechetik, Liturgik und Kasuistik las, wechselte dann mit der Verlegung der Bayerischen Landesuniversität 1800 nach Landshut, wo er weiterhin auch die Liturgik vertrat. – Vgl. J. Steiner, *Liturgiereform in der Aufklärungszeit. Eine Darstellung am Beispiel Vitus Anton Winters* (FThSt 100), Freiburg i. Br. 1976; für eine Übersicht zu Leben und Werk vgl. ebd., 21–31.

<sup>11</sup> V. A. Winter, *Erstes deutsches, kritisches, katholisches Ritual mit stetem Hinblick auf die Agenden der Protestanten, oder Prüfung des katholischen Rituals und der Agenden der Protestanten*, Landshut 1811, 72.

logischen Aussagen der Lieder mittels des deutschen Textes und des gemeinsamen Singens, transportiert über die Melodie, internalisieren und im Herzen berührt, um sich so leichter zu einem entsprechenden sittlichen Handeln bewegen zu lassen.

Daneben traten weitere Motive, die man mit dem volkssprachlichen Gesang verband, denn der Gemeindegesang unterstrich die Erfahrung eines gemeinschaftlich gefeierten Gottesdienstes, den man als Ideal anstrebte. Zudem sah man im Kirchenlied Möglichkeiten, die Liturgie an verschiedene Situationen anzupassen und katechetisch-erzieherisch auf die Menschen einzuwirken.<sup>12</sup> Insofern erstaunt es nicht, wenn nicht nur bei der Messfeier, sondern auch bei den Feiern der Sakramente und Sakramentalien der Gebrauch von Gemeindegesängen gefordert und praktisch vorgeschlagen wurde.

## 2 Volkssprachlicher Gesang bei sakramentlichen Feiern

Nimmt man die Vorworte in den hier exemplarisch herangezogenen „Aufklärungs-Ritualien“ zur Kenntnis, findet man zunächst kaum explizite Aussagen zur Rolle des Volksgesangs bei der Liturgie der Sakramente und Sakramentalien. Allerdings erläutern die Verfasser ihre grundsätzlichen Intentionen, in die sich die Aufnahme von Kirchenliedern einfügt.

Ludwig Busch (1765–1822)<sup>13</sup> geht in seinem 1803 erstmals herausgegebenen „Deutschen Ritual“ davon aus, dass die Liturgie der Sakramente auf die Erbauung der Gläubigen zielt, und er fragt rhetorisch,

„wie kann das Volk unterrichtet und zu frommen Gesinnungen erweckt werden, wenn es nichts von dem versteht, was der Priester bey dergleichen Religionshandlungen spricht, bethet, liest oder singt? [...] Wäre es nicht besser, Religionshandlungen und

<sup>12</sup> Vgl. Kranemann, Liturgie der Aufklärung (s. Anm. 8), 379f.

<sup>13</sup> Ludwig Busch war Pfarrer der katholischen Diasporagemeinde in Erlangen, später in Weismain und Scheßlitz tätig. – Zur Biografie vgl. M. Probst, Das „Deutsche Ritual“ von Ludwig Busch, in: F. Kohlschein (Hg.), Aufklärungskatholizismus und Liturgie. Reformentwürfe für die Feier von Taufe, Firmung, Buße, Trauung und Krankensalbung (PiLi 6), St. Ottilien 1989, 153–180, hier: 154–156.

Kirchengebräuche, die doch hauptsächlich des Volks wegen verordnet sind, auf solche Art vorzunehmen, daß alles, was dabey vorgeht, oder was dieselben bezwecken, sogleich von einem jeden erkannt und verstanden würde?“<sup>14</sup>

Unbedingt braucht es darum die deutsche Sprache, damit das Volk nicht „unwissend, gefühllos und gleichgültig bleibt“, woraus schließlich „Geringschätzung, Mechanismus, Verstellung, Spott“<sup>15</sup> erwachsen. Auch wenn Busch hier nicht eigens das deutsche Kirchenlied erwähnt, steht sein Gebrauch im Zeichen seiner zentralen Forderung,

„unsere öffentlichen Gottesverehrungen und die Gebräuche bey den feyerlichen Religionshandlungen gemeinnütziger zu machen, und zu jener edlen Gestalt, zu jener Würde hinzuführen, die der wichtige und erhabene Gegenstand derselben heischet.“<sup>16</sup>

Wie sehr Busch die Rolle des Kirchenliedes für die Liturgie zu schätzen wusste, zeigt sich darin, dass er selbst ein umfangreiches Gesangbuch veröffentlichte.<sup>17</sup>

Ebenso kommt Ignaz Heinrich von Wessenberg (1774–1860)<sup>18</sup> in seinem 1831 anonym veröffentlichten „Ritual“<sup>19</sup> zwar auf die grund-

<sup>14</sup> L. Busch, *Liturgischer Versuch oder Deutsches Ritual für katholische Kirchen*, Erlangen <sup>3</sup>1824 [Erstausgabe: 1803], IV–VI. – Zu diesem Werk vgl. Probst, *Das „Deutsche Ritual“* (s. Anm. 13), 156–162.

<sup>15</sup> Wörtliche Zitate aus: Busch, *Deutsches Ritual* (s. Anm. 14), VIII.

<sup>16</sup> Ebd., X.

<sup>17</sup> Vgl. L. Busch (Hg.), *Christliche Religionsgesänge zur Beförderung wahrer Tugend und Gottesverehrung zum Gebrauch bey dem öffentlichen Gottesdienste für Katholiken*, Erlangen 1798.

<sup>18</sup> Vgl. F. X. Bischof, Ignaz Heinrich von Wessenberg (1774–1860) – Kirchenreformer im frühen 19. Jahrhundert, in: B. Bürki, S. Leimgruber (Hg.), *Theologische Profile. Schweizer Theologen und Theologinnen im 19. und 20. Jahrhundert*, Fribourg 1998, 19–33.

<sup>19</sup> [I. H. von Wessenberg], *Ritual nach dem Geiste und den Anordnungen der katholischen Kirche, oder praktische Anleitung für den katholischen Seelsorger zur erbaulichen und lehrreichen Verwaltung des liturgischen Amtes. Zugleich ein Erbauungsbuch für die Gläubigen*, Stuttgart – Tübingen <sup>2</sup>1835. – Zu seinem liturgiereformerischen Werk vgl. E. Keller, *Die Konstanzer Liturgiereform unter Ignaz Heinrich von Wessenberg*, in: FDA 85 (1965); speziell zum Rituale vgl. H.-J. Ignatzi, *Die Liturgie der Firmung im Rituale Ignaz Heinrich von Wessenbergs (1831)*, in: Kohlschein (Hg.), *Aufklärungskatholizismus und Liturgie* (s. Anm. 13), 93–152, hier: 95–112. – Zum Wirken als Konstanzer Generalvikar

sätzlichen Prinzipien einer erneuerten Sakramentenfeier zu sprechen, geht aber nicht ausdrücklich auf die Rolle des Volksgesangs ein. Auch Wessenberg zielt darauf, der katholische Christ müsse der

„Ausspendung der heiligen Sakramente und den anderen kirchlichen Handlungen mit frommer, andächtiger Stimmung der Seele, mit Sehnsucht nach Veredlung seiner Selbst und mit aller Aufmerksamkeit bei[]wohnen, damit er die wahre Bedeutung von allem dem, was er hört und sieht, richtig auffasse und sich dieselbe tief einpräge.“<sup>20</sup>

Deshalb sind die Ordnungen so einzurichten, dass er der Feier „die volle Aufmerksamkeit des Geistes und Herzens widmet, und [...] sich selbst mit dem Priester in den kirchlichen Gebeten und Gesängen vereinigt.“<sup>21</sup> Die Forderung nach deutscher Sprache und unmittelbarer Teilnahme an der Sakramentenliturgie – eben auch durch volkssprachlichen Gesang – steht bei Wessenberg gleichfalls im Raum.

Ausführlicher beleuchtet hingegen Winter in seiner programmatischen Analyse des Rituals die Rolle des Kirchenliedes. Er spricht von der „Zauberkraft“, die der Gesang bei den Feiern der Sakramente entfalte, weshalb kein Religionsakt ohne Gesang bleiben dürfe, diene er doch „dem Auffluge heiliger Empfindungen“ und helfe „ihrer Übergehung in das wirkliche Leben“ nach.<sup>22</sup> Aber Winter äußert sich noch detaillierter, wenn er etwa für die Taufe bemerkt, dass der Gesang, „welcher bisher bei dieser religiösen Handlung unter den Katholischen ganz schwieg“, doch nun „wenigstens bei der öffentlichen Taufe [...] seine Zauberkraft“<sup>23</sup> bewähren sollte. Für das Bußsakrament reklamiert er den Nutzen der Bußlieder,

„da bei der totalen Umänderung unserer Gedanken, Gesinnungen und Handlungen das Herz so sehr in Anspruch genommen

---

vgl. F. X. Bischof, *Das Ende des Bistums Konstanz. Hochstift und Bistum Konstanz im Spannungsfeld von Säkularisation und Suppression (1802/03–1821/27)* (MKHS 1), Stuttgart – Berlin – Köln 1989.

<sup>20</sup> [Wessenberg], *Ritual* (s. Anm. 19), III.

<sup>21</sup> Ebd., IV.

<sup>22</sup> Wörtliche Zitate aus: Winter, *Erstes deutsches, kritisches, katholisches Ritual* (s. Anm. 11), 72.

<sup>23</sup> Wörtliche Zitate aus: ebd., 118.

wird; der Gesang aber mächtig wirkt, die schlummernden Gefühle zu wecken und zu beleben.“<sup>24</sup>

Winter misst also gerade der ästhetisch-psychologischen Wirkung des Singens eine eigene Bedeutung für die Sakramentenfeier bei, da es auf das Herz und die sittlich-religiösen Gefühle zielt. Ähnlich begründet er mit der „Zauberkraft“<sup>25</sup> auch den Gesang beim Abendmahl (gemeint ist die Spendung der Eucharistie in einer eigenen Kommunionfeier<sup>26</sup>), wobei er hier sogar auf das Vorbild Christi verweist. Habe er doch „bei der Einsetzung des heiligen Abendmahles selbst einen Psalm angestimmt, und eben dadurch die Sitte, bei dieser religiösen Handlung zu singen, geheiligt.“<sup>27</sup> Dem Gesang bei der Trauung schreibt Winter vor allem eine moralisch-sittliche Bedeutung zu, wenn die ganze Versammlung ein Lied über die gegenseitigen Pflichten der christlichen Ehegatten anstimmt.<sup>28</sup> Beim Begräbnis hingegen erlaubt die entsprechende Auswahl der Gesänge den jeweiligen Todesfall zu berücksichtigen, denn „je mehr das Lied ins Spezielle geht, desto mehr wird das Nachdenken über das Treffende und Ermunternde desselben aufgezeigt, desto zuverlässiger ist die Rührung der Mitsingenden und Hörenden.“<sup>29</sup>

Für Vitus Anton Winter steht also vor allem die emotionale Wirkung des Gesangs im Mittelpunkt. Die „Zauberkraft“ belebt nicht nur die Teilnahme der Gläubigen an der Feier, sie entfaltet sich in den Herzen und vermag das sittlich-religiöse Leben anzuregen. Darüber hinaus führt er biblisch-frühchristliche, pädagogische und situative Argumente ins Feld, weshalb er dem volkssprach-

---

<sup>24</sup> V. A. Winter, *Deutsches, katholisches, ausübendes Ritual*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1813, Bd. I, 168. – Die zweite, von Jakob Brand (1776–1833) bearbeitete Auflage verzichtete auf Angabe der Gesänge, „denn es schien uns um so weniger zweckmäßig, dieses Werk ohne Noth zu vergrößern, weil eines Theils mehrere Liedersammlungen [...] Gesänge im Ueberflusse darbieten; andern Theils täglich neue Gesangbücher an das Licht treten“ (V. A. Winter, *Katholisches Ritual*, Frankfurt a. M. <sup>2</sup>1830, 8).

<sup>25</sup> Winter, *Erstes deutsches, kritisches, katholisches Ritual* (s. Anm. 11), 189.

<sup>26</sup> Zur Volkskommunion in der Messe bei Winter vgl. Steiner, *Liturgiereform* (s. Anm. 10), 175f.

<sup>27</sup> Winter, *Erstes deutsches, kritisches, katholisches Ritual* (s. Anm. 11), 189.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., 210.

<sup>29</sup> Ebd., 233.

lichen Kirchenlied eine große Bedeutung für die sakramentliche Liturgie zuweist.<sup>30</sup>

### 3 Funktion und Repertoire der Gesänge in den sakramentlichen Feiern

#### 3.1 Vitus Anton Winter: Deutsches, katholisches, ausübendes Ritual

1813 veröffentlichte Winter auf der Grundlage seiner kritischen Analyse des Rituals einen eigenen Entwurf, in dem er zu allen Feiern der Sakramente wie zum Begräbnis und zu einigen Segnungen und Prozessionen volkssprachliche Kirchenlieder vorsieht und damit sein pastoralliturgisches Postulat konkretisiert. Es fällt auf, dass er die Lieder stets nach den Formularen für die diversen Ansprachen und vor den ausformulierten Feierordnungen als jeweils eigenes Kapitel bietet. Sie sind also nicht in den Feierverlauf integriert, da Winter davon ausgeht, dass der „Volkslehrer“ stets eine angemessene und für die Situation passende Auswahl treffen soll. Besonders deutlich wird das bei der Krankenkommunion und der Letzten Ölung. Er weiß, der Volksgesang ist in diesen Riten für die Katholik(inn)en sehr ungewöhnlich, auch weil „der religiösdeutsche Gesang in Kirchen wenig, zu Hause beinahe gar nicht bekannt ist“<sup>31</sup>, um zurückhaltend fortzufahren: „Indessen rathe ich selbst zu einem sehr beschränkten Gebrauche, damit der Kranke nicht durch ungewohnten Eindruck leide.“<sup>32</sup> Bemerkenswert bleibt die Beobachtung, dass Winter über den Gemeindegang die ekklesiale Dimension der Sakramentenliturgie betont. Das volkssprachliche Kirchenlied gilt ihm als eine Möglichkeit, die Gemeinschaftlichkeit gerade auch jener Feiern herauszustellen, die in der Praxis üblicherweise den Eindruck eines individualisierten Gnadenempfangs erwecken.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Vgl. A. Vierbach, Die liturgischen Anschauungen des Vitus Anton Winter. Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung (MSHTh 9), München 1929, 96f.

<sup>31</sup> Winter, Deutsches, katholisches, ausübendes Ritual (s. Anm. 24), Bd. II, 58.

<sup>32</sup> Ebd. – Zu den Gesängen bei Winter vgl. B. Kranemann, Die Krankensalbung in der Zeit der Aufklärung. Ritualien und pastoralliturgische Studien im deutschen Sprachgebiet (LQF 72), Münster 1990, 302f.

<sup>33</sup> Vgl. etwa die Darstellungen in: A. Heinz, Das gottesdienstliche Leben, in: M. Persch, B. Schneider (Hg.), Geschichte des Bistums Trier, Bd. 4: Auf dem Weg in die Moderne 1802–1880 (VBAT 38), Trier 2000, 247–274, hier: 262–274;

Welche Funktionen übernehmen nun die von ihm ausgewählten Gesänge? Eine inhaltliche Zuordnung ist eher selten zu erkennen. Bei Taufe<sup>34</sup>, Buße<sup>35</sup> und Trauung<sup>36</sup> dienen die Lieder als Rahmenelemente, sie treten ergänzend hinzu, indem sie das Ritual einleiten und beschließen. Ähnlich sieht es bei der Kommunionsspendung<sup>37</sup> und beim Begräbnis aus, wenngleich hier der Versuch erkennbar ist, die liturgische Handlung durch das Lied zu deuten. Dies zeigt sich besonders beim Erwachsenenbegräbnis. Für die Prozession zum Friedhof wird der Gang zum Grab thematisiert: „Meine Lebenszeit verstreicht, / Stündlich eil ich zu dem Grabe“<sup>38</sup>. Beim Einsetzen des Sarges kommentiert die Gemeinde mit den Liedern „Be-

---

O. Wiebel-Fanderl, Lebenslauf, in: M. Pammer (Hg.), Handbuch der Religionsgeschichte im deutschsprachigen Raum, Bd. 5: 1750–1900, Paderborn u. a. 2007, 335–353.

<sup>34</sup> Vgl. Winter, Deutsches, katholisches, ausübendes Ritual (s. Anm. 24), Bd. I, 56–58: Eröffnungsgesänge: „Wir erscheinen, Herr! vor dir“ und „Herr, der du keinen je verstießest“; Schlusslieder: „Geweihet zum Christenthume“ und „Mein Erlöser, der du mich“. – Vgl. dazu M. Probst, Der Ritus der Kindertaufe. Reformversuche der katholischen Aufklärung des deutschen Sprachbereiches (TThSt 39), Trier 1981, 53.243.

<sup>35</sup> Vgl. Winter, Deutsches, katholisches, ausübendes Ritual (s. Anm. 24), Bd. I, 183–187: „Vor der Beicht“: „Höchster, denk ich an die Güte“ und „Nun endlich wachet mein Gewissen“; „Nach der Beicht“: „Liebster Vater, ich dein Kind“ und „Schaffet, schaffet Menschenkinder“. – Vgl. dazu F. Kohlschein, Die Liturgie der Buße in der späten deutschen Aufklärung. Eine Studie zu den „Beichtakten“ im Rituale von Vitus Anton Winter, in: Kohlschein (Hg.), Aufklärungskatholizismus und Liturgie (s. Anm. 13), 5–92, hier: 66–70.

<sup>36</sup> Vgl. Winter, Deutsches, katholisches, ausübendes Ritual (s. Anm. 24), Bd. II, 35–37: „Lieder vor dem Trauungsakte“: „Es schlossen, Herr, mit Herz und Mund“ und „Von dir, du Gott der Einigkeit“; „Lied nach dem Trauungsakte“: „Auf euch wird Gottes Segen ruhn“. – Vgl. dazu K. Keller, Die Liturgie der Eheschließung in der katholischen Aufklärung. Eine Untersuchung der Reformentwürfe im deutschen Sprachbereich (MThS.S 51), St. Ottilien 1996, 524–528.

<sup>37</sup> Es handelt sich um das Lied „Naht mit Andacht in Gemüth“, das im Wechsel zwischen Gemeinde und Chor gesungen wird. Während die Gemeindestrophen in der ersten Person Plural formuliert sind, kommentiert der Chor in der zweiten Person Plural das Geschehen. – Vgl. dazu Winter, Deutsches, katholisches, ausübendes Ritual (s. Anm. 24), Bd. I, 230–233.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., Bd. II, 170. Das Lied stammt von Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769). – Vgl. dazu H.-J. Ignatzi, Die Liturgie des Begräbnisses in der katholischen Aufklärung. Eine Untersuchung von Reformentwürfen im südlichen deutschen Sprachgebiet (LQF 75), Münster 1994, 145.

grabt den Leib in seine Gruft, / Bis ihn des Richters Stimme ruft“<sup>39</sup> oder „So gieb denn, fromme Christenschaar, / Der Erde das, was Erde war“<sup>40</sup>. Beim Abschluss der Feier am Grab eröffnet das Lied einen österlichen Ausblick und zeichnet eine gewisse innere Dynamik des Rituals von der Trauer zur Hoffnung nach: „Jesus, meine Zuversicht, / Lebt, und ich soll mit ihm leben!“ oder „Mein Heiland lebt, und hat die Macht / Des Todes ganz bezwungen“.<sup>41</sup>

Noch differenzierter setzt Winter das Kirchenlied bei der Firm-liturgie ein, wie noch auszuführen sein wird.

### 3.2 Ludwig Busch: Liturgischer Versuch oder Deutsches Ritual

Wie erwähnt schätzte Ludwig Busch durchaus den volkssprachlichen Kirchengesang, macht aber in seinem Ritualentwurf nur im Zusammenhang mit der Begräbnisfeier Vorschläge für volkssprachliches Singen. Dabei ersetzt er die üblichen Psalmen 130 und 51 durch entsprechende Paraphrasen. Dahinter steht die von vielen Aufklärungsliturgikern geteilte Reserve gegenüber dem Psalmengebrauch. Nicht nur die lateinische Sprache galt als ein Hindernis, auch die alttestamentlich-jüdische Bildwelt schien den Zeitgenossen nicht mehr zugänglich, sodass man sie durch Paraphrasen oder Kirchenlieder ersetzte.<sup>42</sup> So verfährt auch Busch, der überdies für geeignete Lieder auf seine „Christlichen Religionsgesänge“<sup>43</sup> verweist.

<sup>39</sup> Vgl. Winter, Deutsches, katholisches, ausübendes Ritual (s. Anm. 24), Bd. II, 171. Verfasser ist Friedrich Gottfried Klopstock (1724–1803). – Vgl. dazu Ignatzi, Liturgie des Begräbnisses (s. Anm. 38), 194.

<sup>40</sup> Vgl. Winter, Deutsches, katholisches, ausübendes Ritual (s. Anm. 24), Bd. II, 173. Das Lied war weit verbreitet. Es stammt aus dem Ansbacher Gesangbuch von 1783 und wird Heinrich Julius Tode (1733–1797) zugeschrieben. – Vgl. dazu Ignatzi, Liturgie des Begräbnisses (s. Anm. 38), 143f.; W. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, 4 Bde., Freiburg i. Br. 1883–1911, Bd. 4, 126.

<sup>41</sup> Vgl. Winter, Deutsches, katholisches, ausübendes Ritual (s. Anm. 24), Bd. II, 174–176. – Vgl. dazu Ignatzi, Liturgie des Begräbnisses (s. Anm. 38), 224f.; Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied (s. Anm. 40), Bd. 3, 298; Bd. 4, 120.

<sup>42</sup> Vgl. J. Bärsch, Der Psalmengebrauch in der Begräbnisliturgie des Rituale Romanum 1614 und in Ritualien der Aufklärung, in: B. Kranemann u. a. (Hg.), Psalms in Rituals from Antiquity to the Present [in Vorbereitung].

<sup>43</sup> Vgl. Busch (Hg.), Christliche Religionsgesänge (s. Anm. 17).

Im Sinne der Messliedreihen bietet Busch darüber hinaus Paraphrasen für *Ordinarium* und *Proprium* des Requiems.<sup>44</sup> Desgleichen gilt für das *Libera me* und für die Grabgesänge, das *In Paradisum* und das *Benedictus*.<sup>45</sup> Busch bleibt also recht eng an seiner Vorlage, dem Begräbnisritus des Bamberger Diözesanrituales, und bemüht sich um adäquate Gesangelemente. Allerdings lässt sich nicht übersehen, dass er dabei eine markante motivische Verschiebung vornimmt. Verstanden sich die Psalmen beim Begräbnis ehemals als Gebet des Verstorbenen, dem die Gemeinde ihre Stimme lieh, wandelt Busch sie zu einer „Fürbitte für die Verstorbenen“<sup>46</sup> um.

### 3.3 Ignaz Heinrich von Wessenberg: Ritual nach dem Geiste und den Anordnungen der katholischen Kirche

Mit dem Wessenberg-Rituale kommt noch ein drittes Beispiel zur Sprache. Ähnlich wie Winter bietet der zu jener Zeit bereits ehemalige Konstanzer Generalvikar zahlreiche Lieder für verschiedene sakramentliche Feiern. Oft übernehmen sie auch hier eine rahmende Funktion als Eröffnungs- und Schlusslieder, so etwa bei der Taufe (sofern sie in der versammelten Gemeinde stattfindet)<sup>47</sup>, der Firmung<sup>48</sup>, bei Bußliturgie<sup>49</sup> und Kommunionsspendung (außerhalb der Messe)<sup>50</sup>. Dies kann man auch für die Trauungsliturgie vermuten, da die vier angegebenen Lieder keinem Part der Feier zuge-

<sup>44</sup> Vgl. Busch, Deutsches Ritual (s. Anm. 14), 88–93.

<sup>45</sup> Vgl. ebd., 94f.97–99.

<sup>46</sup> Ebd., 82. – Vgl. dazu Bärsch, Psalmengebrauch (s. Anm. 42).

<sup>47</sup> Vgl. [Wessenberg], Ritual (s. Anm. 19), 9: „Wir erscheinen hier vor dir; / Sieh das Kind auf unsern Armen.“; ein Schlusslied ist nicht vorgesehen.

<sup>48</sup> Vgl. ebd., 56.68f.: Eröffnungslieder: „Geist der Wahrheit, Geist der Liebe“ und „Geist Gottes! komm von deinen Höhen“; Schlusslied: „Liebe, die du mich zum Bilde“.

<sup>49</sup> Vgl. ebd., 72.100–102: Eröffnungslied: „Unter allen Frommen hier auf Erden.“ Weitere Auswahllieder: „Deiner Kinder, ach erbarme“, „Herr! ich rufe tief gebeugt zu dir“, „Höchster! denk ich an deine Güte“ und „Wer ist vor deinem Angesichte“. – Zur Kinderbeichte vgl. ebd., 107.111.

<sup>50</sup> Vgl. ebd., 177–180: Auswahllieder: „Jesus kam und lehrt und übte“, „Meinen Jesum laß ich nicht“ und „Welch ein Himmel, welche Klarheit“. – Zur Kinderkommunion vgl. ebd., 159.

wiesen werden,<sup>51</sup> nur das Wessenberg-Lied „Geist der Wahrheit, Geist der Liebe“ ist im zweiten Trauungsformular nach der Eröffnungsansprache vorgesehen, hat also auch einen einführenden Charakter.<sup>52</sup> Hinzu treten Lieder, die begleitend während der Dauer der Firmspendung<sup>53</sup>, der Einzelbeichten<sup>54</sup> oder der Austeilung der Asche am Aschermittwoch<sup>55</sup> gesungen werden sollen. Überdies schlägt Wessenberg deutsche Gesänge vor für die Prozessionsstationen bei den Bittgängen<sup>56</sup> und an Fronleichnam<sup>57</sup> sowie für die Grundsteinlegung einer Kirche<sup>58</sup>, für die einfache Kirch- und Glockenweihe<sup>59</sup> und für die Benediktion eines Friedhofs<sup>60</sup>, schließlich noch für die „Professablegung eines Mitgliedes einer weiblichen Lehranstalt“<sup>61</sup>.

Für die Krankenliturgie hat Wessenberg jeweils Begleitgesänge zur Prozession zum Haus des Kranken und für den Rückweg vorgesehen. Auch hier rahmen sie die Sakramentenfeier, sind aber durchaus situativ ausgewählt. Mit „Der du in allen Nöthen / Den Menschen Trost gebracht“<sup>62</sup> wird die Hoffnung für den Kranken und die Bedeutung der Krankensalbung besungen. Da auf dem Hin-

<sup>51</sup> Vgl. ebd., 285–287: Auswahllieder: „Von dir, du Gott der Einigkeit!“, „Es schlossen, Herr! mit Herz und Mund“, „Dank dir, o Gott! für den heiligen Bund“ und „Gott segne das geschloßne Band“.

<sup>52</sup> Vgl. ebd., 270; dazu Keller, Liturgie der Eheschließung (s. Anm. 36), 523f.

<sup>53</sup> Vgl. [Wessenberg], Ritual (s. Anm. 19), 66f.: „Herr! dir gelob ich neue Treue“, „Sie nahen sich, o Vater!“ und „Herrsich, o Geist! in unserm Herzen“.

<sup>54</sup> Vgl. ebd., 83 – mit Verweis auf die Lieder: ebd., 100–102.

<sup>55</sup> Vgl. ebd., 372f.: „Weg vom Lärm, vom Tanz, vom Spiele!“.

<sup>56</sup> Vgl. ebd., 405.408.411.414.417.

<sup>57</sup> Vgl. ebd., 421.424.428.431.434.

<sup>58</sup> Vgl. ebd., 439: „Der du den Weltenraum mit Sonne, Mond und Sternen“.

<sup>59</sup> Vgl. ebd., 446–448.457; „Ew'gem Frieden eingeweiht“, „Des Tempels hehre Halle“, „Allvater! deine Kinder weih'n“, „Vom heiligen Gefühl“, „Die Glocke, die wir heute weih'n“ (ggf. anstelle des *Magnificat*).

<sup>60</sup> Vgl. ebd., 467: „Ruhem möge hier der Samen“.

<sup>61</sup> Vgl. ebd., 481f.485–487: „Geist der Wahrheit, Geist der Liebe“ als eine Übertragung des *Veni creator spiritus*. Wenig spezifisch sind die Schlusslieder: „Jesus kam und lehrt und übt“, „Den Frieden, den die Welt nicht gibt“, „Der Heiland lehrt und übt“.

<sup>62</sup> Vgl. ebd., 209f. Die dritte Strophe bietet eine eschatologische Deutung: „Dein Priester salbt den Kranken, / Und betet über ihn; / Weit über Weltgedanken / Schwingt sich gestärkt sein Sinn. / Der Körperschmerz wird milder, / Erhöht fühlt sich der Geist; / In heitre Himmelsbilder / Der Erde Nacht zerfließt.“ – Vgl. dazu Kranemann, Krankensalbung (s. Anm. 32), 302.

weg die Eucharistie mitgetragen wird, bietet Wessenberg zudem zwei eucharistische Lieder: „O heil’ge Seelenspeise“<sup>63</sup> und die *Pange-lin-gua*-Übertragung von Franz Seraph Kohlbrenner (1728–1783) aus dem Landshuter Gesangbuch von 1777, „Christen! singt mit frohem Herzen“<sup>64</sup>. Die Lieder für den Rückweg zur Kirche sind hingegen von der Fürbitte für den Kranken/Sterbenden („Das Erden-Leben schwindet“) und vom Motiv des Memento mori („Das Herz empor!“) bestimmt. Die Situationen der Krankheit und des Sterbens sollen den Teilnehmenden zu einer „Tugendschule“ werden, die sittliches Leben und Erlangung des Lebensziels zusammen sieht.<sup>65</sup> Schließlich schlägt Wessenberg für das Begräbnis und das Totengedächtnis neben den üblichen Psalmübertragungen zusätzliche deutsche Lieder für verschiedene liturgische Handlungen vor, die nachfolgend näher analysiert werden.

#### 4 Volkssprachlicher Gesang in Formularen für Firmung und Begräbnis

Abschließend sollen exemplarisch zwei sakramentliche Feiern näher auf Theologie und Liturgie des deutschen Kirchenliedes untersucht werden. Mit der Firmung kommt eine bischöfliche Liturgie in den Blick, die in der Aufklärungszeit vielfach Gegenstand intensiver Bemühungen um eine Erneuerung von Liturgie und Pastoral war.<sup>66</sup> Ebenso fand die Begräbnisliturgie, die mit den Motiven Trost und Hoffnung verstärkt als pastoral-katechetische Aufgabe wahrgenommen wurde, Aufmerksamkeit.<sup>67</sup> Da Ludwig Busch – wie dargelegt – sich weitgehend auf Paraphrasen der Psalmen und Cantica beim

<sup>63</sup> Vgl. [Wessenberg], Ritual (s. Anm. 19), 210. – Zum Lied vgl. A. Franz, H. Kurzke, C. Schäfer (Hg. mit Unterstützung von R. Mailänder unter Mitwirkung von A. Ackermann), Die Lieder des Gotteslob. Geschichte – Liturgie – Kultur. Mit besonderer Berücksichtigung ausgewählter Lieder des Erzbistums Köln, Stuttgart 2017, 904–909.

<sup>64</sup> Vgl. [Wessenberg], Ritual (s. Anm. 19), 210f. – Zum Lied vgl. Ühlein-Sari, Der heilige Gesang (s. Anm. 2), 295.

<sup>65</sup> Vgl. Kranemann, Krankensalbung (s. Anm. 32), 302f.

<sup>66</sup> Vgl. ders., Katholische Liturgie der Aufklärungszeit (s. Anm. 5), 68f.; Ignatzi, Liturgie der Firmung (s. Anm. 19).

<sup>67</sup> Vgl. Kranemann, Katholische Liturgie der Aufklärungszeit (s. Anm. 5), 73f.; Ignatzi, Liturgie des Begräbnisses (s. Anm. 38).

Begräbnis beschränkt, bilden die beiden von Winter und Wessenberg verfassten Ritualien die Grundlage für die folgenden Beobachtungen.

#### 4.1 Die Gesänge bei der Firmung im Rituale Vitus Anton Winters

Für die von ihm als „Konfirmationsakt“ bezeichnete Firmliturgie hat Winter drei Formulare entwickelt, die jeweils die Grundelemente Ansprache, Gebet, Firmsalbung und Gesang leicht variieren. Als Beispiel sei das zweite Formular vorgestellt. Es ist in elf Elemente gegliedert:<sup>68</sup>

1. Erste Anrede,
2. Gesang der Gemeinde allein,
3. Gebet,
4. Hauptanrede,
5. Gesang der Gemeinde allein,
6. Glaubensbekenntnis,
7. Gesang der Kinder allein,
8. Konfirmationsakt,
9. Gesang der Gemeinde allein,
10. Gesang der Kinder und Gemeinde zugleich,
11. Letzte Anrede.

Es fällt auf, dass die Gesänge strukturierenden Charakter haben und ihr Vortrag differenziert Gemeinde und Firmanden zugewiesen wird. Winter hat für dieses Formular spezielle Lieder vorgesehen, sie also bewusst im Blick auf die Struktur der Feier ausgewählt.

Als eröffnenden Gesang stimmt die Gemeinde („mit Ausschluss der zu konfirmierenden Kinder“) das Lied an: „Kommt, Kinder! Jesu weiht euch, / Geht ein in Jesu Christi Reich“<sup>69</sup>. Die Gemeinde der Erwachsenen ruft darin die Firmanden auf, sich aus dem Irdischen zu erheben und für das Reich Gottes weihen zu lassen. Der appellative Charakter verweist auf die Eröffnungssituation der Feier, spricht zugleich aber auch von der Abkehr von allem, was dem Reich Gottes entgegensteht.

Ein zweiter Gesang schließt sich an die Hauptanrede im Sinne eines Scharniers an. Nach der eindringlichen katechetischen Beleh-

<sup>68</sup> Vgl. Winter, Deutsches, katholisches, ausübendes Ritual (s. Anm. 24), Bd. I, 102.

<sup>69</sup> Ebd., 130, gesungen auf die Melodie: „Vom Himmel hoch“.

rung und vor dem Glaubensbekenntnis kommentiert wiederum ein Gemeindelied das Feierguschehen: „Sie nahen sich, o Vater! / Sie[h] deine Kinder nahn.“<sup>70</sup> Es spricht von der Bereitschaft der Firmanden, Gott ihr Herz zu weihen und in Treue Jesus im Leben nachzufolgen. Zugleich bitten die Gläubigen, Gott möge ihnen mit seinem Segen beistehen, damit sie dem Gelübde der Firmung treu bleiben. Nach dem vom Priester vorg gesprochenen, paraphrasierenden Glaubensbekenntnis greifen die Firmanden dies als ihr Firmversprechen bestätigend auf, indem sie die fünfte und sechste Strophe allein singen:

„Ja, laß die heil’ge Stunde, / O Gott! gesegnet sein. / Dir Heiligs-  
ter! dir wollen / Wir Herz und Leben weihn. / Wir wollen jede  
Sünde / Und jedes Unrecht fliehn, / Um christlich gut zu wan-  
deln / Mit Eifer uns bemühen.“<sup>71</sup>

Schließlich wird nach der Firmsalbung ein abschließender, in die Zukunft gerichteter Gesang angestimmt. Die Gemeinde erbittet in der ersten Strophe von Gott den Segen für die Firmanden, die bis zum Lebensende auf dem Weg des Glaubens bleiben mögen: „Segne sie, die dir, o Gott / Treu gelobet haben“<sup>72</sup>. In der zweiten Strophe schließen sich die Firmanden diesem Segenswunsch an – „Ja in Demuth bitten wir / Dich um deinen Segen; / Herzlich, Vater! bitten wir / Dich um deinen Segen. / Segne, Vater, unsern Fleiß, / Segne das Bestreben; / Schuldlos, fromm und tugendhaft / Stets vor dir zu leben“<sup>73</sup> –, worauf in der dritten Strophe Gemeinde und Firmanden gemeinsam Gott bitten:

„Laß uns alle, alle, Gott! / Jesum thätig ehren, / Eifrig und gewissenhaft / Folgen seinen Lehren. / Laß durch die Religion / Immer mehr auf Erden / Tugend, wahre Frömmigkeit / Ausgebreitet werden.“<sup>74</sup>

<sup>70</sup> Ebd., 131, gesungen auf die Melodie: „Christus, der ist mein Leben“. – Ignatzi vermutet Wessenberg als Verfasser des Liedes. Vgl. Ignatzi, Liturgie der Firmung (s. Anm. 19), 143.

<sup>71</sup> Winter, Deutsches, katholisches, ausübendes Ritual (s. Anm. 24), 131f.

<sup>72</sup> Ebd., 132, gesungen auf die Melodie: „Liebster Vater! ich, dein Kind“.

<sup>73</sup> Ebd., 132.

<sup>74</sup> Ebd., 132f.

Die Lieder haben im Gesamtzusammenhang der Feier zunächst die Funktion, gliedernd die Schwellenphasen des Geschehens (Eröffnung, Überleitung zum Glaubensbekenntnis und zur Firmsalbung, Abschluss) zu kommentieren. Dieser Part ist wesentlich der Gemeinde zugewiesen. Sie richtet sich dabei paränetisch an die Firmanden oder fürbittend an Gott. Die von den Firmanden gesungenen Strophen haben bekennenden und bittenden Charakter. Nur die Schlussstrophe des letzten Liedes lässt Firmanden und Gemeinde zusammen singen, formal zwar in der Form der Bitte, inhaltlich aber als gemeinsame Verpflichtung zur eifrigen und gewissenhaften Befolgung der Lehren Jesu, damit sich Tugend und wahre Frömmigkeit ausbreiten.

Theologisch bieten die Lieder keine sakramentenspezifischen Aussagen zur Firmung, weder wird die Gabe des Heiligen Geistes noch die Beziehung zur Taufe thematisiert. Es geht ausschließlich um ein Gelübde, das die Firmanden ablegen, Gott und Christus treu zu sein („Herz und Leben weihn“) und dies in einem frommen und sittlich reinen Lebensweg sichtbar zu machen („Und jedes Unrecht fliehn, / Um christlich gut zu wandeln“). Dabei dürfte die hier anklingende Selbstverpflichtung der Firmanden durch das gemeinsame Singen auch auf eine emotionale Wirkung gezielt haben und der „Zauberkraft“ entsprechen, die Winter mehrmals hervorgehoben hat.

#### 4.2 Die Gesänge beim Begräbnis im Rituale Ignaz Heinrich von Wessenbergs

Für den Bereich der Totenliturgie enthält Wessenbergs Rituale jeweils zwei Formulare für das Erwachsenen- und für das Kinderbegräbnis. Hinzu kommen drei Formulare für die *Absolutio ad tumbam* nach dem Requiem, die aber auch für das Totengedenken an Tumba oder Grab gebraucht werden können. Zu allen Formularen gehören deutsche Kirchenlieder.<sup>75</sup> Bei der Begräbnisliturgie haben sie vorzugsweise ihren Platz beim Leichenzug vom Sterbehaus zum Grab, können aber auch zum Schließen des Grabes gesungen wer-

<sup>75</sup> Vgl. [Wessenberg], Ritual (s. Anm. 19), 300–322 („Bei den Begräbnissen der Erwachsenen“), 322–332 („Gebet bei der Bahre nach dem Traueramt, oder auch beim Besuche der Gräber“), 332–335 („Lieder für das Begräbnis Erwachsener“), 335–349 („Formulare bei dem Begräbniß eines kleinen Kindes“).

den. Dabei treten sie an die Stelle der hier üblicherweise vorgesehenen Psalmen und Cantica. Beispielhaft werden die Gesänge in den beiden Formularen für das Erwachsenenbegräbnis betrachtet.

Im ersten Formular hat Wessenberg zwei Lieder für den Leichenzug vorgesehen. Dazu gehört das in der Aufklärung weit verbreitete Lied „So gib denn, fromme Christenschaar“. Es meditiert zunächst die Ruhe, die den Toten nach dem „Kampf des Christen“ umfängt, schwenkt im zweiten Teil aber um und richtet sich als *Memento mori* direkt an die Lebenden: „Hier aber lerne, was du bist, / O Mensch und was dein Leben ist [...] Ein Sarg nur und ein Leichenkleid / Bleibt dir von aller Herrlichkeit.“<sup>76</sup> Der Leichenzug zum Grab wandelt sich zu einem didaktischen Mittel für die Teilnehmenden. Von „lernen“ und „besinnen“ ist die Rede. Die katholische Begräbnisfeier, konzeptionell auf den Verstorbenen und sein Heil ausgerichtet, wird hier zum Anlass und drängenden Appell an die Lebenden, sich der eigenen Sterblichkeit bewusst zu sein. Die Schlusstrophe führt dann von der Betrachtung zum vertrauensvollen Gebet an Gott. Hier wird knapp der soteriologische Kontext angesprochen, wenn das Lied in die durch Christi Kreuzestod geschenkte Hoffnung auf Vollendung mündet: „Laß im Vertrau'n auf Christi Blut, / Mich einst vollenden sanft und gut“<sup>77</sup>.

Alternativ oder ergänzend sieht Wessenberg das zweistrophige Lied „Ringsumher von Nacht umschlossen“<sup>78</sup> vor. Es nimmt die Metapher des Weges auf und deutet den Leichenzug symbolisch als Weg, der den Menschen durch das Dunkel des irdischen Lebens unabweisbar zum Grab führt: „Ringsumher von Nacht umflossen, / Ach! von Schauern übergossen, / Wallen bebend wir an's Grab [...] Leit du uns im finstern Thale“<sup>79</sup>. Im Kontrast dazu wird der Heilige

---

<sup>76</sup> [Wessenberg], *Ritual* (s. Anm. 19), 304. – Das Lied geht zurück auf ein Begräbnislied von Heinrich Julius Tode, das schon früh in evangelische Gesangbücher aufgenommen worden war. Es findet sich bereits im Konstanzer Gesangbuch von 1812. Vgl. M. Fischer, *Ein Sarg nur und ein Leichenkleid. Sterben und Tod im 19. Jahrhundert. Zur Kultur- und Frömmigkeitsgeschichte des Katholizismus in Südwestdeutschland*, Paderborn u. a. 2004, 282–285.

<sup>77</sup> [Wessenberg], *Ritual* (s. Anm. 19), 304.

<sup>78</sup> Ebd. – Für das Lied ist keine Vorlage bekannt. Es hat zudem nur eine geringe Rezeption erfahren. Vgl. Fischer, *Ein Sarg nur und ein Leichenkleid* (s. Anm. 76), 286.

<sup>79</sup> [Wessenberg], *Ritual* (s. Anm. 19), 304.

Geist als „Quell des Lichts“ angerufen: „Geist des Trost's, hör unser Flehen! / Helle von des Himmels Höhn / Uns mit Morgenroth das Grab“<sup>80</sup>. Das Lied greift das liturgische Geschehen der Prozession auf und transformiert es zu einer Betrachtung über die Sterblichkeit und den geistgewirkten Trost.

Im zweiten Formular für das Begräbnis Erwachsener schlägt Wessenberg wiederum zwei Gesänge zur „Begleitung zum Grabe“ vor. Mit „O Herr! Ich rufe tief gebeugt zu dir“<sup>81</sup> handelt es sich um eine Paraphrase des Bußpsalms 130 [129], um den Begleitgesang, der im Rituale für diesen Weg vorgesehen ist. Hinzu tritt das Lied „Wie sicher lebt der Mensch, der Staub“<sup>82</sup>. Es warnt vor der Selbstsicherheit und rät zu einem christlichen Leben, das den Tod täglich vor Augen hat und sich in „Liebe, Demuth, Fried und Treu“<sup>83</sup> bewährt. Der Gesang lässt nicht den Verstorbenen in den Blick treten, er richtet sich als Paränese an die Lebenden, indem er mahnt, sich nicht mit der Hoffnung auf die Rechtfertigung vor Gott durch den Tod des Erlösers zu begnügen, sondern sein Herz für Gottes Stimme zu öffnen und es mit Liebe erfüllen zu lassen. Die markant anthropologische Dimension des Liedes gibt der Betrachtung schließlich eine theologische Begründung. So findet auch dieser Gesang letztlich von der Paränese zum flehentlichen Gebet: „Gib, daß ich läutere mein Herz, / Vom Staube blicke himmelwärts; / Gestärkt einst von des Glaubens Macht / Laß sprechen mich: es ist vollbracht!“<sup>84</sup>

Für die „Zuscharrung des Grabes“ empfiehlt Wessenberg neben dem Osterlied von Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769), „Jesus lebt, mit ihm auch ich“, <sup>85</sup> „zur Abwechslung“ die *Benedictus*-Paraphrase „Preist Gott, ihr Jubellieder“ oder ein weiteres deutsches Kirchenlied.<sup>86</sup> Er verweist dazu auf den „Anhang von noch einigen Liedern, die bei der [!] Begräbniß und an den Gräbern von Erwach-

<sup>80</sup> Ebd.

<sup>81</sup> Ebd., 313.

<sup>82</sup> Ebd. – Das Lied geht auf Christian Fürchtegott Gellert zurück. Vgl. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied (s. Anm. 40), Bd. 4, 112.130.

<sup>83</sup> [Wessenberg], Ritual (s. Anm. 19), 314.

<sup>84</sup> Ebd.

<sup>85</sup> Vgl. Franz, Kurzke, Schäfer (Hg.), Die Lieder des Gotteslob (s. Anm. 63), 629–633.

<sup>86</sup> Vgl. [Wessenberg], Ritual (s. Anm. 19), 316f.; Ignatzi, Liturgie des Begräbnisses (s. Anm. 38), 194–202.

senen gesungen werden können.<sup>87</sup> Es handelt sich um fünf Gesänge, die zwar durchweg vom Motiv der Vergänglichkeit und der Todesverfallenheit aller Schöpfung geprägt sind, aber in zahlreichen, auch biblischen Anklängen die christliche Hoffnung auf die Auferstehung zur Sprache bringen. Hier kann exemplarisch das Lied „Wenn unsers Leibes Hülle“<sup>88</sup> genannt werden, das den Menschen als Staub und von „Gram und Leiden“ umringt sieht, aber zur Osterhoffnung aufruft:

„Und wir, wir sollten beben / Vor dir, o dunkle Gruft? / Nein! der ruft uns zum Leben, / Der uns zum Grabe ruft. / Wie Jesus ist erstanden; / So werden wir ersteh'n, / Frei von der Erde Banden / Zum Himmel einzugeh'n.“<sup>89</sup>

Die letzte Strophe, die ursprünglich auf den Sterbebeistand abhob, wird hier für die Begräbnisfeier umgeformt zu einem gemeinschaftlichen Gebet an Gott, den „Schöpfer unsrer Tage“, das bittet, Jesu Kreuzestod möge die Singenden erlösen, dass ihre Namen im Buch des Lebens eingeschrieben seien.<sup>90</sup>

Mit den volkssprachlichen Kirchenliedern erhält der Leichenzug vom Trauerhaus zum Friedhof ein eigenes Gepräge. Sie greifen teilweise mit der Weg-Metapher ein Motiv auf, mit dem das liturgische Geschehen theologisch gedeutet wird. Darüber hinaus ist die Tendenz unverkennbar, die Gemeinde durch die gesungene Betrachtung auf dem Weg zum Friedhof einzustimmen und sie angesichts des Todes zu einem christlichen, ethisch einwandfreien Lebenswandel anzuhalten.<sup>91</sup> Zudem bietet die erlebbare Bestattung den willkommenen pastoralpädagogischen Anlass, die Gläubigen mit Herz und Verstand auf eine persönliche Begegnung mit dem Tod im Sinne des Memento mori zu lenken. Dafür spielen die deutschen Kirchenlieder eine wichtige Rolle. Sie bleiben aber keineswegs bei rein an-

<sup>87</sup> [Wessenberg], Ritual (s. Anm. 19), 332.

<sup>88</sup> Ebd., 333f. – Die Vorlage des Liedes ist unbekannt und findet sich unter der Überschrift „Erinnerung an den Tod“ mit dem leicht geänderten Titel „Wenn einst des Leibes Hülle“ im Anhang des Konstanzer Gesangbuchs von 1812. Vgl. Fischer, Ein Sarg nur und ein Leichenkleid (s. Anm. 76), 281f.

<sup>89</sup> [Wessenberg], Ritual (s. Anm. 19), 333.

<sup>90</sup> Vgl. ebd., 334; Fischer, Ein Sarg nur und ein Leichenkleid (s. Anm. 76), 281f.

<sup>91</sup> Vgl. Ignatzi, Liturgie des Begräbnisses (s. Anm. 38), 147.

thropologischen Inhalten stehen, sie eröffnen mit biblischen Bildern und Reminiszenzen theologische Aussagen, indem sie etwa der Auferstehungshoffnung Ausdruck geben und damit einen in der Barockzeit kaum zutage getretenen Aspekt neu akzentuieren.<sup>92</sup> Dies zeigt sich etwa an Liedern, die an die Stelle des *Benedictus* treten und mit dem Zuschaukeln des Grabes verbunden sind. Es ist sicher auffällig, dass sich Wessenberg (und mit ihm weitere Aufklärungsliturgiker) im Gesangsrepertoire weitgehend von der traditionellen Konzeption der katholischen Begräbnisfeier löst, den Verstorbenen in den Mittelpunkt des Betens und Handelns zu rücken. Die Abneigung gegen die prägenden Psalmengesänge beim Begräbnis geht Hand in Hand mit einem Liturgieverständnis, das der Vernunft, der Erbauung und der Sittlichkeit gerecht werden will. Dabei leisten die deutschen Kirchenlieder einen wichtigen Beitrag.

## 5 Resümee

In den Reformbemühungen der Aufklärung findet das deutsche Kirchenlied eine neue, aus verschiedenen Gründen erwachsende Wertschätzung. Volkssprachlichkeit, gemeinschaftlicher Vollzug, Vielfalt und Varianz zeichnen es aus und werden infolge des gewandelten Liturgieverständnisses für die Erneuerung des Gottesdienstes aufgegriffen. Für das kulturgeschichtliche Umfeld ist übrigens beachtenswert, dass auf obrigkeitliche Anordnung Gesangsunterricht in den Schulen „zur Erziehung guter Christen und guter Bürger“ gefördert wird.<sup>93</sup>

Das Kirchenlied erobert nicht nur die Pfarrmesse, es wird zugleich in die Feiern der Sakramente und Sakramentalien einbezogen. So wünscht man anstelle des als individueller Gnadenempfang gedachten Rituals eine möglichst gemeinschaftliche Feier, bei der die Gemeinde durch den Gesang bewusst mitwirkt. Zudem sieht man

<sup>92</sup> Vgl. M. Fischer, R. Schmidt, „Mein Testament soll seyn am End“. Sterbe- und Begräbnislieder zwischen 1500 und 2000, Münster 2005; L. Lorbeer, Die Sterbe- und Ewigkeitslieder deutscher lutherischer Gesangbücher des 17. Jahrhunderts, Göttingen 2012.

<sup>93</sup> So im Vorwort des Landshuter Gesangbuchs von 1777; hier zit. nach: Krane-mann, Liturgie der Aufklärung (s. Anm. 8), 379f.

verstärkt die ästhetisch-psychologische Bedeutung des Singens, die zur Internalisierung der Aussagen beiträgt und damit der Belehrung und der Bewusstheit dient. Die Wirkung des Gesangs, bei dem die Gläubigen unmittelbar beteiligt sind, beeinflusst – so die allgemeine Auffassung – Verstand, Herz und Gemüt. Sie disponiert für einen wissentlichen und deshalb fruchtbaren Mitvollzug des liturgischen Geschehens, indem sie die emotionale Seite im Menschen anrührt. Lieder sollen ermuntern, trösten, belehren. Vitus Anton Winter spricht deshalb wiederholt von der „Zauberkraft“ des volkssprachlichen Kirchenliedes.

Um eine organische, den liturgischen Kontext berücksichtigende Einbeziehung der Gesänge in die Feiern ist man bemüht, wie an den Beispielen der Firm- und Begräbnisliturgie sichtbar wurde. Auch ritualbegleitende Funktionen ließen sich erkennen, wobei es aber vielfach dabei blieb, die anwesende Gemeinde während des Sakramentenempfangs zu „beschäftigen“. Darüber hinaus kommt dem Kirchenlied noch häufig eine rahmende Bedeutung zu. Es zeigt mehr oder weniger schematisch den Anfang und das Ende des Rituals an und ist wesentlich thematisch ausgerichtet.

Auf der inhaltlichen Ebene lassen sich differenzierte Aspekte beobachten. Zweifellos erfolgt über das deutsche Kirchenlied eine klare anthropologische Wende in der Gesangsausstattung der Liturgie. Pädagogisch-didaktische Anliegen verknüpfen sich mit pastoralen Gesichtspunkten. Eine wichtige Rolle spielen die explizite Einbindung der Feiernden in das Ritual wie eine einsichtige Erschließung des liturgischen Geschehens. Es geht um Verständlichkeit, Belehrung, Erbauung und sittliche Lebenspraxis. Von einem „anthropozentrischen Utilitarismus“<sup>94</sup> zu sprechen, würde allerdings den liturgischen Bestrebungen nicht gerecht. Während die Gesänge zur Firmliturgie im Rituale Winters sakramententheologisch kaum profiliert sind (was freilich auch mit der Schwäche der zeitgenössischen Firmtheologie zusammenhängt), entfalten die Lieder zum Begräbnis bei Wessenberg durchaus beachtliche biblisch-dogmatische Bezüge. So stellen sie deutlicher als barocke Sterbe- und Begräbnisgesänge die Auferstehungshoffnung heraus, ohne deshalb Motive der Trauer, des Trostes und des Memento mori zu übergehen.

---

<sup>94</sup> K. G. Fellerer (Hg.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd. 2: Vom Tridentinum bis zur Gegenwart, Kassel u. a. 1976, 198.

Hier konnten nur stichprobenartige Beobachtungen zu den Ritualien der Aufklärungszeit zur Sprache kommen. Eine eingehende Untersuchung des deutschen Kirchenliedes in diesen bedeutenden Quellen der frühneuzeitlichen Liturgiegeschichte, vor allem auch eine stärkere Beachtung der Rezeptionsgeschichte würde einen genaueren Einblick in Theologie und Praxis des volkssprachlichen Liedguts in sakramentlichen Feiern und eine differenziertere Sicht auf die liturgischen Reformbestrebungen der Aufklärung erlauben.

## ***Participatio actuosa und musica sacra***

### Gesang und Instrumentalmusik als liturgisches Handeln

*Winfried Haunerland*

Es hat Zeiten gegeben, in denen Musik nicht als Teil der Liturgie, sondern als deren Schmuck und Umrahmung verstanden wurde. Damit hatten Fragen nach liturgietheologischen Kriterien für die Musik im Gottesdienst eher sekundären Charakter, denn sie betrafen ja streng genommen nicht die Liturgie selbst. Das Zweite Vatikanische Konzil (1962–1965) ist in seiner Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* (SC) allerdings der Überzeugung, dass

„der mit dem Wort verbundene gottesdienstliche Gesang einen notwendigen und integrierenden Bestandteil der feierlichen Liturgie [*necessariam vel integralem liturgiae sollemnis partem*] ausmacht.“ (SC 112)

Dem steht nicht entgegen, dass die Päpste im 20. Jahrhundert „die dienende Aufgabe der Kirchenmusik im Gottesdienst mit größerer Eindringlichkeit herausgestellt haben.“ (SC 112) Denn auch wenn Gesang und Musik im Dienst der Begegnung von Gott und Mensch stehen, sind sie nicht als äußerliches Beiwerk, sondern als Teil des liturgischen Geschehens selbst anzusehen. Für gute und angemessene gottesdienstliche Musik reichen deshalb nicht allein ästhetisch-künstlerische Kriterien, sondern gute und angemessene gottesdienstliche Musik muss auch liturgietheologisch verantwortet sein. Das betrifft dabei nicht nur die Kompositionen, sondern auch die Interpret(inn)en, also jene, die die musikalischen Werke ausführen und erst zu konkreter Musik im Gottesdienst werden lassen. Unter diesem Gesichtspunkt soll im Folgenden nach den Konsequenzen aus dem konziliaren Verständnis liturgischer Trägerschaft für die Kirchenmusik gefragt werden.

## 1 Tätige Teilnahme als Ausdruck einer erneuerten Ekklesiologie

Die *participatio actuosa* ist der oberste Grundsatz der liturgischen Erneuerung, die durch die Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils angestoßen wurde.<sup>1</sup> Mit dem lateinischen Begriff ist die tätige Teilnahme aller Gläubigen an den gottesdienstlichen Feiern gemeint. Der damit verbundene ekklesiologische und liturgietheologische Paradigmenwechsel und die epochale Leistung, die von der Liturgischen Bewegung vorbereitet waren, können in ihrer Bedeutung nicht leicht überschätzt werden. Sie müssen allerdings heute schon in Erinnerung gerufen werden, weil mehr als ein halbes Jahrhundert nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil und den grundlegenden nachkonziliaren Reformschritten immer weniger Menschen noch Erfahrungen mit dem katholischen Gottesdienst vor der Reform haben.

Über lange Zeit dominierte die Vorstellung, dass die Kirche im Allgemeinen und besonders in ihrem Gottesdienst allein durch den Klerus handeln könne. Im 20. Jahrhundert wuchs dann der Gedanke, dass die Liturgie als Gottesdienst der Kirche keine strenge Trennung von aktiven und passiven Teilnehmer(inne)n oder gar von gottesdienstlichen Produzent(inn)en und Konsument(inn)en erlaubt.<sup>2</sup> Diese Erkenntnis erlangte ihre kirchenamtliche Bestätigung durch die Konstitution *Sacrosanctum Concilium*. Dort heißt es:

„Die Mutter Kirche wünscht sehr, alle Gläubigen möchten zu der vollen, bewußten und tätigen Teilnahme an den liturgischen Feiern geführt werden, wie sie das Wesen der Liturgie selbst verlangt und zu der das christliche Volk, ‚das auserwählte Geschlecht, das königliche Priestertum, der heilige Stamm, das Eigentumsvolk‘ (1 Petr 2,9; vgl. 2,4–5) kraft der Taufe berechtigt und verpflichtet ist.“ (SC 14)

---

<sup>1</sup> Vgl. W. Haunerland, *Participatio* – Relecture einer liturgietheologischen Leitidee, in: S. Kopp, B. Kranemann (Hg.), *Gottesdienst und Kirchenbilder. Theologische Neuaufentwürfe* (QD 313), Freiburg i. Br. 2021 [in Vorbereitung].

<sup>2</sup> Dazu vgl. W. Haunerland, *Tätige Teilnahme aller. Liturgiereform und kirchliche Subjektwerdung*, in: StZ 231 (2013) 381–392; wiederveröffentlicht in: ders., *Liturgie und Kirche. Studien zu Geschichte, Theologie und Praxis des Gottesdienstes* (StPaLi 41), Regensburg 2016, 235–247.

Nach Überzeugung des Konzils haben alle Getauften das Recht und die Pflicht, voll, bewusst und tätig an der Liturgie teilzunehmen.<sup>3</sup> Diese Teilnahme am Gottesdienst ist nach SC 19 ausdrücklich als inneres und äußeres Geschehen zu verstehen. Damit wird nicht nur ein leerer äußerer Aktivismus abgelehnt, sondern auch deutlich, dass das gnadenhafte innere Geschehen in der Liturgie nicht vom äußeren Handeln getrennt werden kann. Natürlich ist auch das bewusste Hören ein aktives Tun. Das aber erlaubt nicht, damit die alte Unterscheidung von lehrender und hörender Kirche oder von denen, die die Messe lesen, und denen, die sie hören, liturgisch zu legitimieren. Zum aktiven Handeln aller Getauften und der gesamten Fei ergemeinde gehören unter den verbalen Zeichen auch das gemeinsame Sprechen der Antworten und Gebete sowie das gemeinsame Singen.

## 2 Kantoren und Sängerschöre als liturgische Dienste

Das Recht und die Pflicht zur tätigen Teilnahme der ganzen Gemeinde bedeuten natürlich nicht, dass es in der Liturgie keine besonderen Dienste und Aufgaben geben darf. Dabei ist nicht nur an den Vorsteherdienst zu denken, der in der Messfeier allein von einem geweihten Priester wahrgenommen werden kann. Vielmehr zeichnet sich die liturgische Versammlung durch verschiedene Dienste aus.

Noch 1958 hatte die Ritenkongregation herausgestellt, dass nur Kleriker „einen *ihnen zukommenden, unmittelbaren amtlichen Dienst*“ in der Liturgie ausüben. Allein männliche Laien konnten, „wenn sie von der zuständigen kirchlichen Autorität zum Dienst am Altar oder zur Ausführung der Kirchenmusik bestimmt werden [...], einen *unmittelbaren, jedoch übertragenen amtlichen Dienst*“<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Ausgeblendet werden muss die Spannung, dass das Konzil zwar von allen Getauften spricht, faktisch aber in der Regel nur jene meint, die in der Gemeinschaft der katholischen Kirche stehen. Insofern können manche, die grundsätzlich sakramental zur Teilnahme am Gottesdienst befähigt sind, rechtlich an deren Ausübung gehindert sein.

<sup>4</sup> Wörtliche Zitate aus: Ritenkongregation, Instruktion über die Kirchenmusik und die heilige Liturgie im Geiste der Enzykliken Papst Pius' XII. „*Musicae sacrae disciplina*“ und „*Mediator Dei*“ (3.9.1958), Nr. 93; deutscher Text zit. nach:

ausüben. Davon setzt sich offensichtlich das Zweite Vatikanische Konzil ab, wenn es ausdrücklich festhält:

„Auch die Ministranten, Lektoren, Kommentatoren und die Mitglieder der Kirchenchöre vollziehen einen wahrhaft liturgischen Dienst [*vero ministerio liturgico funguntur*].“ (SC 29)

Grundsätzlich für alle liturgischen Dienste gilt, was SC 28 programmatisch sagt:

„Bei den liturgischen Feiern soll jeder, sei er Liturge [*minister*] oder Gläubiger [*fidelis*], in der Ausübung seiner Aufgabe [*munere suo fungens*] nur das und all das tun, was ihm aus der Natur der Sache und gemäß den liturgischen Regeln zukommt.“ (SC 28)

Zwar meint der Konzilstext selbst mit dem Begriff *minister* noch nicht jeden liturgischen Dienststräger, sondern nur den Kleriker (*minister sacer*), der hier vom nichtordinierten Gläubigen (*fidelis*) unterschieden wird.<sup>5</sup> Doch werden auch den Gläubigen eigene liturgische Aufgaben (*munus*) zugesprochen und in SC 29 sogar konkrete Aufgaben als *ministerium liturgicum* qualifiziert.

Während die „Allgemeine Einführung in das Römische Messbuch“<sup>6</sup> (AEM) von 1970 (1975) unter den besonderen Diensten als Musiker(in) nur den Psalmensänger aufführt (vgl. AEM 67),<sup>7</sup> nennt die „Grundordnung des Römischen Messbuchs“<sup>8</sup> (GORM) von 2002

---

H. B. Meyer, R. Pacik (Hg.), Dokumente zur Kirchenmusik. Unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes, Regensburg 1981, 80–124, hier: 113f. [Hervorhebungen im Original].

<sup>5</sup> Vgl. W. Haunerland, Sensus ecclesialis und rollengerechte Liturgiefeier. Zur Geschichte und Bedeutung des Artikels 28 der Liturgiekonstitution, in: H. J. F. Reinhardt (Hg.), Theologia et Jus Canonicum [FS Heribert Heinemann], Essen 1995, 85–98; wiederveröffentlicht in: Haunerland, Liturgie und Kirche (s. Anm. 2), 205–221, hier: 210.

<sup>6</sup> Allgemeine Einführung in das Römische Messbuch, hier zit. nach: Messbuch. Für die Bistümer des deutschen Sprachgebietes. Authentische Ausgabe für den liturgischen Gebrauch. Kleinausgabe. Das Meßbuch deutsch für alle Tage des Jahres, Einsiedeln u. a. <sup>2</sup>1988.

<sup>7</sup> AEM 274 erwähnt auch den Sängerchor, AEM 275 allerdings nur die Orgel und andere Musikinstrumente, nicht die Musiker selbst.

<sup>8</sup> Missale Romanum. Editio typica tertia 2002. Grundordnung des Römischen Messbuchs. Vorabpublikation zum Deutschen Messbuch (3. Auflage) vom 12. Juni 2007 (ADBK 215), Bonn 2007.

(2008) im Blick auf den Gesang und die Instrumentalmusik in der Messfeier die liturgischen Aufgaben des Psalmsängers, der Mitglieder von Schola oder Sängerkhor, des Organisten und anderer (Instrumental-)Musiker(innen) sowie des Kantors oder Chorleiters:

„102. Aufgabe des Psalmsängers ist es, den Psalm oder einen anderen biblischen Gesang zwischen den Lesungen vorzutragen. Damit er seine Aufgabe richtig wahrnimmt, muss er mit der Kunst des Psalmsingens vertraut sein und über eine gute Stimm- und Sprechtechnik verfügen.

103. Unter den Gläubigen üben Schola oder Chor eine eigene liturgische Aufgabe aus: Ihre Sache ist es, den angemessenen Vortrag der ihnen zukommenden Teile den verschiedenen Arten der Gesänge entsprechend auszuführen und die tätige Teilnahme der Gläubigen beim Singen zu fördern. Was von der Schola gesagt wird, gilt entsprechend auch für andere Musiker, vor allem für den Organisten.

104. Es sollte einen Kantor oder einen Chorleiter geben, um den Gesang des Volkes zu leiten und zu stützen. Steht überhaupt keine Schola zur Verfügung, kommt dem Kantor die Leitung der verschiedenen Gesänge zu, an denen sich auf seine Weise das Volk beteiligt.“ (GORM 102–104)

Nachdem spätestens mit dem *Codex Iuris Canonici* (CIC) von 1983 die liturgische Ungleichbehandlung von Männern und Frauen – mit der Ausnahme der Zulassung zum Weiheamt und zur bischöflichen Beauftragung zu Akolythen und Lektoren – überwunden wurde,<sup>9</sup> sind auch die früheren Vorbehalte gegenüber der Liturgiefähigkeit von Frauen völlig hinfällig. Insofern nehmen alle Frauen und Männer, die diese Aufgaben wahrnehmen, im theologischen Sinn liturgische Dienste wahr. Dann müssen sie aber auch getaufte Glieder der Kirche sein und – so wird man zumindest im Blick auf die Messliturgie sagen können – in der vollen Gemeinschaft der katholischen Kirche stehen.

---

<sup>9</sup> Vgl. K. Lüdike, Die Stellung der Frau in der Liturgie nach dem geltenden Kirchenrecht, in: T. Berger, A. Gerhards (Hg.), Liturgie und Frauenfrage. Ein Beitrag zur Frauenforschung aus liturgiewissenschaftlicher Sicht (PiLi 7), St. Ottilien 1990, 369–383, hier: 377–383.

### 3 Liturgische Dienste und Fei ergemeinde

Bekanntlich waren die Fragen der Kirchenmusik im Vorfeld des Konzils, bei der konziliaren Arbeit am Text der Liturgiekonstitution und in der ersten Phase der nachkonziliaren Liturgiereform besonders umstritten. Männer wie Higinì Anglès (1888–1969), der Präsident des Pontificio Istituto di Musica Sacra in Rom,<sup>10</sup> und Johannes Overath (1913–2002), der Generalpräses des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes (ACV) für Deutschland,<sup>11</sup> sahen im Prinzip der tätigen Teilnahme am Kirchengesang einen unkatholischen Angriff auf die gewachsene Tradition der Kirchenmusik und dabei vor allem der polyfonen Messkompositionen.<sup>12</sup> Die frühen Auseinandersetzungen schlugen sich in der Liturgiekonstitution nieder, wenn diese in Artikel 114 formuliert:

„Der Schatz der Kirchenmusik möge mit größter Sorge bewahrt und gepflegt werden. Die Sängerchöre sollen nachdrücklich gefördert werden, besonders an den Kathedralkirchen. Dabei mögen aber die Bischöfe und die übrigen Seelsorger eifrig dafür Sorge tragen, daß in jeder liturgischen Feier mit Gesang die gesamte Gemeinde der Gläubigen die ihr zukommende tätige Teilnahme auch zu leisten vermag, im Sinne von Art. 28 und 30.“ (SC 114)<sup>13</sup>

Deutlich wird hier einerseits die Wertschätzung des gewachsenen Schatzes der (polyfonen) Kirchenmusik und die liturgische Aufgabe der Sängerchöre, andererseits aber darf dies nach Überzeugung der Konzilsväter nicht dazu führen, dass die gesamte Fei ergemeinde ihr

---

<sup>10</sup> Zur Person vgl. M. Schuler, Anglès, in: LThK<sup>3</sup> 1 (1993) 659.

<sup>11</sup> Zur Person vgl. G. Baroffio, Johannes Overath (Colonia [D]), 1913 – 24 maggio 2002, in: RivLi 89 (2002) 583–585.

<sup>12</sup> Vgl. entsprechende Hinweise in: A. Bugnini, Die Liturgiereform. 1948–1975. Zeugnis und Testament, deutsche Ausgabe hg. von J. Wagner unter Mitarbeit von F. Raas, Freiburg i. Br. 1988, 42f.925–930.

<sup>13</sup> Zur Redaktionsgeschichte dieses Artikels vgl. E. Jaschinski, Musica sacra oder Musik im Gottesdienst? Die Entstehung der Aussagen über die Kirchenmusik in der Liturgiekonstitution „Sacrosanctum Concilium“ (1963) und bis zur Instruktion „Musicam sacram“ (1967) (StPaLi 8), Regensburg 1990, 136–142. Zur Interpretation vgl. W. Haunerland, „Die Sängerchöre sollen nachdrücklich gefördert werden ...“ (SC 114). Wunschtraum von gestern oder Auftrag für morgen?, in: PBIDA 49 (1997) 176–186; wiederveröffentlicht in: KIBl 78 (1998) 159–163.

Recht zur tätigen Teilnahme auch am liturgischen Gesang nicht ausüben kann.

Wie auch an anderen Stellen wurden bei der Redaktion des Textes Wünsche, die dem Volk zustehenden Teile wie z. B. das *Sanctus* oder das *Credo* klar zu benennen, nicht berücksichtigt. Weil das Konzil – wie auch in anderen Bereichen – keine Einzelheiten genannt und festgelegt hatte, konnte es nicht verwundern, dass in der Nachkonzilszeit über die kirchenmusikalischen Konsequenzen der Liturgiekonstitution leidenschaftlich gestritten wurde.

So sah etwa der Münsteraner Liturgiewissenschaftler Emil Joseph Lengeling (1916–1986) das Ende der polyfonen *Sanctus*-Vertonungen mit der neuen Ordnung der Messfeier gekommen. Denn die „Allgemeine Einführung in das Römische Messbuch“ von 1970 forderte ohne irgendeine Einschränkung, dass das *Sanctus* vom ganzen Volk zusammen mit dem Priester zu singen sei (vgl. AEM 55b). In der Fassung der „Grundordnung“ von 2002 heißt das bis heute:

„b) Die Akklamation: Darin vereint sich die ganze Versammlung mit den himmlischen Mächten und singt [AEM 55b ergänzt: oder spricht] das *Sanctus*. Diese Akklamation, die Teil des Eucharistischen Hochgebetes selbst ist, wird vom ganzen Volk zusammen mit dem Priester vorgetragen.“ (GORM 79b)

Lengeling folgerte daraus:

„Wenn, wie mit Recht betont wird, das *Sanctus* Teil des Hochgebets ist, [!] und einen Ruf darstellt, der von allen Gläubigen gemeinsam mit dem Priester vollzogen werden soll, so ergeben sich daraus nicht nur zwingende Folgerungen für neue Vertonungen, sondern auch Exklusiven für die meisten späten gregorianischen und für alle polyphonen Vertonungen, da sie das Volk vom Gesang ausschließen und den Rufcharakter nicht beachten.“<sup>14</sup>

Dass dies nach Lengelings Überzeugung ausnahmslos gelten soll, ergibt sich für ihn auch daraus, dass der Text eine Formulierung aus der Instruktion *Musicam sacram* von 1967 über die Kirchenmusik aufgreift, aber die dort mit Rücksicht auf ältere Vertonungen ge-

<sup>14</sup> E. J. Lengeling, Die neue Ordnung der Eucharistiefeier. Allgemeine Einführung in das Römische Meßbuch. Endgültiger lateinischer und deutscher Text. Einleitung und Kommentar (RLGD 17/18), Münster <sup>2</sup>1971, 234.

währte Konzession, dass dies „in der Regel“ geschehen soll, durch die Streichung der Worte *de more* nicht mehr enthält.<sup>15</sup>

Diese kompromisslose Position blieb in der Sache nicht unwidersprochen<sup>16</sup> und hat sich in der Praxis auch nicht durchgesetzt. Wenn dies aber nicht nur aus musikalischen oder ästhetischen Gründen mit theologisch schlechtem Gewissen geduldet oder ertragen werden soll, muss noch einmal nach der Rolle der Musiker(innen) im Gottesdienst gefragt werden.

#### 4 Der Sängerchor als Teil der Fei ergemeinde

In seinen Überlegungen zur Regensburger Tradition im Kontext der nachkonziliaren Liturgiereform verweist Joseph Ratzinger (\* 1927) auf eine Aussage von Philipp Harnoncourt (1931–2020), die in der Tat einen liturgietheologischen Schlüssel bieten kann. Der Grazer Liturgiewissenschaftler schreibt:

„Das Singen im Gottesdienst ist *die wichtigste Form der tätigen Teilnahme* der versammelten Gemeinde an der Liturgie. Das gilt grundsätzlich auch für den Chorgesang, der jene künstlerische Hochformen umfaßt, die nicht fehlen dürfen, aber von der Gemeinde als ganzer nicht ausgeführt werden können. Der Chor steht also nicht einer zuhörenden Gemeinde wie einem Publikum gegenüber, das sich etwas vorsingen läßt, sondern er ist selbst ein Teil dieser Gemeinde und singt für sie im Sinn legitimer Stellvertretung.“<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Zu den einschlägigen amtlichen Aussagen vgl. auch J. J. Koch, Traditionelle mehrstimmige Messen in erneuerter Liturgie – ein Widerspruch?, Regensburg 2002, 111–116.

<sup>16</sup> Vgl. etwa J. Ratzinger, „Im Angesicht der Engel will ich dir singen“. Regensburger Tradition und Liturgiereform, in: ders., Theologie der Liturgie. Die sakramentale Begründung christlicher Existenz (JRGs 11), Freiburg i. Br. 2008, 549–570, bes. 562–569.

<sup>17</sup> P. Harnoncourt, Gesang und Musik im Gottesdienst, in: H. Schützzeichel (Hg.), Die Messe. Ein kirchenmusikalisches Handbuch, Düsseldorf 1991, 9–25, hier: 17 [Hervorhebung im Original]. – Vgl. dazu Ratzinger, Im Angesicht der Engel (s. Anm. 16), 562.

Der liturgische Chor, der Teile übernimmt, die an sich der ganzen Fei ergemeinde zukommen, kann dies nur, weil er selbst Teil der Gemeinde ist.<sup>18</sup> Er gibt gerade kein Konzert, sondern verleiht mit seinen Mitteln dem Gesang der Gemeinde die besondere Gestalt, die ihr ohne ihn nicht möglich wäre.

Wenn die Chorsänger(innen) bzw. alle Interpret(inn)en der *musica sacra*, also auch die Instrumentalist(inn)en, als Teil der fei ern Gemeinde zu verstehen sind, dann müssen für die Sänger(innen) und die Instrumentalist(inn)en auch jene Kriterien gelten, die für die anderen liturgischen Dienste genannt werden: Sie müssen getaufte Christ(inn)en sein, die zur katholischen Kirche gehört. Trifft dies aber das Selbstverständnis aller Sänger(innen) und Instrumentalist(inn)en? Und ist dies faktisch, aber auch in der Sache ein taugliches Kriterium, wenn für die festlichen Orchestermessen Verstärkung für den Chor oder Solist(inn)en und die notwendigen Instrumentalist(inn)en gesucht werden? Und sind Taufe und Zugehörigkeit zur katholischen Kirche bei allen katholischen Kirchen- und Kathedralchören zwingende Voraussetzung für die aktive Mitgliedschaft?

Jakob Johannes Koch (\* 1969) meint, schon die Instruktion *Musicam sacram*<sup>19</sup> von 1967 habe nicht verlangt, dass der Interpret der musikalischen Werke im Gottesdienst „selber ein gläubiger und praktizierender Christ“<sup>20</sup> sein müsse, und erklärt dann:

---

<sup>18</sup> Vgl. so schon die Forderung in AEM 274, der Platz des Chores solle ersichtlich machen, „daß der Chor ein Teil der Gemeinde ist, der einen besonderen Dienst versieht“.

<sup>19</sup> Vgl. Ritenkongregation, Instruktion über die Musik in der heiligen Liturgie „*Musicam sacram*“ (5.3.1967); deutscher Text zit. nach: Meyer, Pacik (Hg.), Dokumente zur Kirchenmusik (s. Anm. 4), 154–177.

<sup>20</sup> Koch, Traditionelle mehrstimmige Messen (s. Anm. 15), 430f. – Es ist fraglich, ob diese Interpretation der Instruktion gerecht wird. Immerhin geht *Musicam sacram* in Nr. 23 ausdrücklich davon aus, dass der Sängerchor „ein mit einer besonderen Aufgabe betrauter Teil der versammelten Gemeinde der Gläubigen“ ist und verlangt in Nr. 24 für die Sänger „auch eine angemessene liturgische und geistliche Unterweisung“. Koch stützt sich auf *Musicam sacram* Nr. 67, wo nicht ausdrücklich zum Ausdruck kommt, dass die Instrumentalmusiker getaufte Christen sein müssen; von ihnen heißt es dort allerdings: „Sie müssen vielmehr so tief den Geist der Liturgie erfassen und in ihn eindringen, daß sie, und zwar auch bei der Improvisation, es verstehen, die heiligen Feiern gemäß der Eigenart der einzelnen Teile auszuschnücken und die Teilnahme der Gläubigen zu för-

„Es ist nicht nur berechtigt, sondern schlichtweg angemessen, die künstlerische Verherrlichung Gottes mit den bestmöglichen Interpreten auszuführen. Diese lassen sich in einer Zeit allgemeiner Säkularisierung und dramatisch zunehmender Kirchenausstritte nicht mehr aus dem [!] eigenen Reihen rekrutieren, womit die Forderung nach dem kirchlich praktizierenden Interpreten nicht länger aufrecht zu erhalten ist.“<sup>21</sup>

Dass die Interpret(inn)en faktisch nicht nur getaufte Glieder der Kirche sind, erledigt allerdings die Frage nach der Legitimität dieser Lösung nicht. Solche liturgietheologischen Rückfragen erübrigen sich jedoch, wenn der Chor nicht als Teil der Gemeinde, sondern nur als ein Hilfsmittel der Gemeinde angesehen wird, das sich nicht wesentlich unterscheidet von der Orgel oder anderen Instrumenten. Zugespitzt formuliert: Nicht nur die Trompete, sondern auch der Trompeter ist dann genauso Werkzeug der Gottesdienstgemeinde wie das Trompetenregister der Orgel. Die eigentlichen Beter(innen) und Träger(innen) des Gottesdienstes sind die getauften Katholik(inn)en, die sich jener Hilfsmittel bedienen, die sie für einen Gottesdienst nach ihrem Geschmack brauchen und für die sie im Zweifelsfall entsprechendes Honorar zu zahlen bereit sind.

Wenn Menschen unterschiedlicher Konfessionen und Ungetaufte als Sänger(innen) und Musiker(innen) beteiligt sind, wäre es möglich, die seinerzeitige Differenzierung zwischen Männern und Frauen neu aufzugreifen und heute zu unterscheiden zwischen jenen, die zu einem wirklichen liturgischen Dienst fähig sind, und jenen, die dazu genau nicht fähig sind. Während die einen dann als Teil der feiernden Gemeinde anzusehen sind, wären die anderen Gäste, die im Dienst der feiernden Gemeinde stehen, aber eigentlich nicht dazugehören. Doch wird eine solche starre Alternative der Wirklichkeit gerecht?

---

dern.“ Ob nach Überzeugung der Ritenkongregation dazu der Wille „zur richtigen Empathie in das liturgische Geschehen“ (Koch, Traditionelle mehrstimmige Messen [s. Anm. 15], 431) reicht, kann wohl mit guten Gründen bezweifelt werden. Insofern taugt *Musicam sacram* wohl nicht als rechtspositivistisches Argument gegen die liturgietheologische Forderung nach Kirchengliedschaft der Interpret(inn)en.

<sup>21</sup> Koch, Traditionelle mehrstimmige Messen (s. Anm. 15), 431.

## 5 Gesang und Musik als partielle Partizipationsmöglichkeiten

Die volle äußere und innere Teilnahme an der katholischen Liturgie ist in der Tat nur den getauften Katholik(inn)en möglich.<sup>22</sup> Offensichtlich aber ist, dass es nicht nur eine volle Teilnahme an der Liturgie gibt, sondern dass partielle Formen nicht nur denkbar sind, sondern immer schon existierten.<sup>23</sup>

Dabei ist nicht nur an die Katechumenen zu denken, die legitimerweise an liturgischen Feiern teilnehmen und zumindest in den katechumenalen Feiern auch in aktiven Formen. Zwar nicht in der Eucharistie, aber bei anderen Gottesdiensten können getaufte Mitchrist(inn)en anderer Konfessionen Lesungen übernehmen und predigen.<sup>24</sup> Papst Franziskus (seit 2013) hat in den vergangenen Jahren bei der Messe vom Letzten Abendmahl am Gründonnerstag mehrfach auch Nichtchrist(inn)en die Füße gewaschen.<sup>25</sup> Die Kirche kennt auch eine liturgische Ordnung für die Feier der Trauung eines katholischen Partners mit einem Nichtgetauften, bei der die Schriftlesungen „nach Möglichkeit so ausgewählt werden, dass auch der nichtgetaufte Partner sie verstehen und annehmen kann“<sup>26</sup>. Dem nichtgetauften Partner soll also die Partizipation geradezu erleichtert

<sup>22</sup> Dass auch die Teilnahmerechte von Katholik(inn)en eingeschränkt sein können, wird vorausgesetzt, im Folgenden aber nicht weiter vertieft; vgl. etwa die Nichtzulassung zur Kommunion nach c. 915f. CIC.

<sup>23</sup> Zum Folgenden vgl. auch Haunerland, *Participatio* (s. Anm. 1); die dort entwickelten Überlegungen zu unterschiedlichen Partizipationsformen werden hier noch einmal im Blick auf die Sänger(innen) und Musiker(innen) im Gottesdienst weitergeführt.

<sup>24</sup> Vgl. Päpstlicher Rat zur Förderung der Einheit der Christen, Direktorium zur Ausführung der Prinzipien und Normen über den Ökumenismus vom 25. März 1993 (VApS 110), Nr. 133–135 mit Verweis auf Nr. 118. – Orientalische Christen können auch in der sakramentalen Liturgie, also auch in der Messfeier, eingeladen werden, eine Lesung vorzutragen; vgl. ebd., Nr. 126.

<sup>25</sup> Vgl. dazu die knappen Anmerkungen bei W. Haunerland, Pastoralchemie und Requisitenkunde. Anmerkungen zu einem liturgierechtlichen Desiderat, in: E. Güthoff, S. Haering (Hg.), *Ius quia iustum* [FS Helmuth Pree] (KStT 65), Berlin 2015, 665f.674–676; zur Neuregelung von Papst Franziskus vgl. M. Benini, Die Fußwaschung am Gründonnerstag. Einige Anmerkungen anlässlich der neuen Regelung durch Papst Franziskus, in: *Gottesdienst* 50 (2016) 45–47.

<sup>26</sup> Die Feier der Trauung in den katholischen Bistümern des deutschen Sprachgebiets. Zweite authentische Ausgabe auf der Grundlage der Editio typica altera 1990, Freiburg i. Br. 2020, 103.

werden. Bei Großschadensereignissen wurden in jüngerer Vergangenheit häufig ökumenische Gottesdienste gefeiert, die unter Leitung von Bischöfen standen und für Gebete von Muslimen und Juden geöffnet wurden.<sup>27</sup> Schließlich ist an die vielen freieren Formen gottesdienstlichen Handelns zu denken, die gerade nicht auf Kirchenbindung zielen, sondern eine offene Einladung an Menschen sind, so teilzunehmen, wie es ihnen angemessen erscheint.<sup>28</sup>

So wird deutlich, dass zunehmend Nichtgetauften ein Recht zur Teilnahme am katholischen und christlichen Gottesdienst nicht kategorisch abgesprochen wird, sondern ihnen bewusst partielle Teilnahmemöglichkeiten eröffnet werden. Wenn aber die Kirche in ihren Gottesdiensten nicht nur einen Selbstvollzug sieht, an dem nur getaufte Katholik(inn)en teilnehmen können, zeigt sich, dass sie kein exklusivistisches Partizipationsverständnis hat. Dass die Kirche dabei auch Grenzen zieht und beispielsweise nur Getaufte zur Kommunion zulässt, ändert nichts daran, dass sie Ungetaufte nicht hindert, dabei zu sein, mitzusingen oder andere Zeichen der Teilnahme mitzuvollziehen. Sieht man von den dezidiert sakramentalen Akten im engeren Sinn ab, hängt das Maß der äußeren Beteiligung wie der inneren Zustimmung wesentlich davon ab, was die einzelnen Mitfeiernden für sich als stimmig empfinden.

Unter diesem Gesichtspunkt sind alle Chorsänger(innen) und Musizierenden im Gottesdienst also auch Teilnehmende und Teil der Fei ergemeinde, ohne dass sie notwendigerweise zur vollen inneren und äußeren Teilnahme fähig und bereit sein müssen. Vielleicht kann man sogar sagen, dass gerade Musik und Gesang eine aktive Weise der Partizipation erlauben, bei der jede(r) Einzelne das Maß der inneren Zustimmung selbst festlegen kann, solange sie oder er den äußeren Vollzug nicht behindert. Ja, mehr noch: Die Freiheit, den Grad der inneren Überzeugung weder nach innen noch nach außen bestimmen zu müssen, ermöglicht so auch Suchenden eine Beteiligung, bei der sie sich – bewusst oder unbewusst – vom Glauben der anderen mittragen lassen.

---

<sup>27</sup> Vgl. dazu W. Haunerland, Religiöse Trauerfeier oder christlicher Gottesdienst? Kirchliche Rituale nach Großschadensereignissen, in: StZ 235 (2017) 247–256.

<sup>28</sup> Vgl. W. Haunerland, Gottesdienste des zweiten Programms. Warum Liturgiereformen heute nicht reichen, in: S. Kopp (Hg.), Kirche im Wandel. Ekklesiale Identität und Reform (QD 306), Freiburg i. Br. 2020, 359–375.

Dass solche partiellen Formen der äußeren und inneren Partizipation möglich sind, bedeutet freilich nicht, dass die Kirche nicht für bestimmte Aufgaben ein höheres Maß an Identifikation festlegen kann. Ein Kommunionhelfer muss beim Zeigen der Hostie daran glauben, dass dies der Leib Christi ist, und er muss auch selbst kommunizieren können. Wer die Schriftlesung vorträgt, muss überzeugt sein, dass er nicht nur einen beliebigen Text reproduziert, sondern die von Gott geoffenbarte Wahrheit verkündet. Entsprechend gilt dann beispielsweise auch: Wenn ernst genommen wird, dass der Antwortpsalm auch „ein liturgischer Verkündigungsakt“<sup>29</sup> ist, dann ist es problematisch, diesen Dienst einem einzelnen Psalmsänger anzuvertrauen, der zwar hervorragend singen kann, aber im biblischen Text nicht das Wort Gottes anerkennt. Je mehr für einen bestimmten liturgischen Akt persönliches Bekenntnis und innere Überzeugung Voraussetzung sind, umso eher wird man differenziertere Kriterien also auch für musikalische Handlungsträger(innen) festlegen müssen.<sup>30</sup>

Allerdings zeigt sich einmal mehr, dass das Ideal der vollen inneren und äußeren Teilnahme am Gottesdienst den Realitäten des gottesdienstlichen Lebens nicht entspricht. Es dürfte nicht nur eine Konzession an die Schwachen sein, wenn die Kirche sich nicht auf jene beschränken will, die sich mit letzter Konsequenz für den Glauben und für eine personale Bindung an die Gemeinschaft der Gläubenden entschieden haben. Weil Glaube und Kirchenbindung biografisch nichts Statisches sind, sondern selbst eine wechselvolle Geschichte haben, müssen auch die kirchlichen Vollzüge im Allgemeinen und der Gottesdienst im Besonderen partielle Teilnahmemöglichkeiten erlauben. Das war schon immer so, wenn Kinder am Gottesdienst teilnahmen und doch erst langsam in den Glauben hineinwuchsen. Auch der Wunsch, zur Dorfgemeinschaft, zum Freundeskreis oder auch zur Pfarrgemeinde menschlich dazuzugehören,

---

<sup>29</sup> J.-A. Willa, Singen als liturgisches Geschehen. Dargestellt am Beispiel des ‚Antwortpsalms‘ in der Messfeier (StPaLi 18), Regensburg 2005, 136. – Zur Diskussion um den Charakter und die Funktion des Antwortpsalms vgl. ebd., 214–221; R. Pacik, Der Psalm im Wortgottesdienst der Messe. Bemerkungen zur Geschichte und zur heutigen Ordnung, in: HLD 73 (2019) 297–304; M. Benini, Liturgische Bibelhermeneutik. Die Heilige Schrift im Horizont des Gottesdienstes (LQF 109), Münster 2020, 110–114.

<sup>30</sup> Davon zu unterscheiden sind noch einmal die arbeitsrechtlichen Fragen, welche Kriterien die Kirche für angestellte Musiker(innen) aufstellt.

dürfte manchen dazu motiviert haben, am Gottesdienst teilzunehmen, auch ohne zu einer vollen inneren Teilnahme fähig oder auch willens zu sein. Es ist vielleicht gerade eine Stärke des gottesdienstlichen Lebens und seiner rituellen Gestalt, dass die Kirche sich hier offen und einladend zeigen kann. Insofern ist die faktische Integration von Nichtkatholik(inn)en, Nichtglaubenden und Nichtgetauften in die musikalische Gestaltung der Liturgie deshalb nicht nur Konzession, die mit theologisch schlechtem Gewissen aufgrund musikalischer Notwendigkeiten gemacht werden muss. Sie entspricht durchaus einer gottesdienstlichen Offenheit, die es auch unter anderen Vorzeichen gibt und die für eine dienende und missionarische Kirche wünschenswert ist.

Diese theologische Vergewisserung will und kann nicht normativ für alle Orte und Zeiten sein. Sie macht aber nachvollziehbar, warum eine Entscheidung in einer bestimmten Zeit unter bestimmten Umständen nicht irrational war. Damit aber zeigt sich: Die Suche nach theologischer Klarheit muss gerade nicht zu einem pastoralen Rigorismus führen; ebenso wenig sind pastoral gangbare Wege, auf denen Menschen von heute in ihrer konkreten Befindlichkeit mitgenommen werden, nur unter Ausblendung liturgietheologischer und ekklesiologischer Positionen zu finden. Vielmehr kann die kirchliche Praxis helfen, gefährliche Verengungen richtiger und wichtiger theologischer Postulate zu identifizieren und genau dadurch diese für die Praxis wieder fruchtbar zu machen.

## Der Primat des Wortes Gottes in der Kirchenmusik

*Jürgen Kampmann*

### 1 Zur biblisch bezeugten Selbstkundgabe Gottes im Wort

Das genannte Thema für diesen Beitrag lenkt jedenfalls aus christlich-theologischer Perspektive die Aufmerksamkeit auf eine Selbstverständlichkeit. Wem oder was sollte in der Musik, die in kirchlichem Kontext erklingt, sonst der Primat zuerkannt werden? Das biblische Zeugnis ist einhellig: Gott gibt sich in allem, was für Heil und Seligkeit seines geliebten Geschöpfes, des Menschen, relevant ist, mit Worten kund. Er begibt sich mit seiner Offenbarung kommunikativ auf das Niveau, das Menschen wie selbstverständlich von Kindesbeinen an vertraut ist. Mit dem ohne ein separates „religiöses Sinnesorgan“ erschaffenen Menschen setzt Gott sich seinerseits so in Verbindung, dass er ihn mit Worten anredet. Und die Menschen, die er in Dienst nimmt, seine Selbstkundgabe neu in Erinnerung zu bringen, erhalten wie selbstverständlich den Auftrag, ebenso mit Worten – ihren Worten – dieses Zeugnis zu formulieren. Hierzu ließe sich zum Beleg ein enormer Katalog von Beispielen aus dem gesamten Umfang der biblischen Überlieferung des Alten und Neuen Testaments beibringen; hier sei nur an besonders Markantes erinnert:

- Alles die irdische Wirklichkeit gestaltende Schöpfungshandeln Gottes – nachdem „am Anfang“ Himmel und Erde geschaffen sind, die Erde „wüst und leer“ ist und der Geist Gottes auf dem Wasser schwebt (vgl. Gen 1,1f.) – beginnt mit dem Sprechakt Gottes: „Und Gott sprach: Es werde Licht!“ (Gen 1,3a)
- Dieses Sprechen Gottes ist wirkmächtig: „Und es ward Licht.“ (Gen 1,3b)
- Auch den Menschen erschafft das Sprechen Gottes (vgl. Gen 1,26).
- Gott wendet sich diesem Geschöpf sofort segnend zu (vgl. Gen 1,28) und beschreibt dann „Mann und Frau“ anredend deren Aufgabe (vgl. Gen 1,27–30).
- Gott setzt dem Menschen durch gebietende Anrede eine Grenze (vgl. Gen 2,16f.) – wie er ihn dann auch auf seine Grenz-

überschreitung anspricht: „Und Gott der HERR rief Adam und sprach zu ihm: Wo bist du? [...] Hast du nicht gegessen von dem Baum, von dem ich dir gebot, du solltest nicht davon essen?“ (Gen 3,9.11)

- Gott gibt sein Wollen auch gegenüber dem aus dem Paradies ausgewiesenen, erschreckend handelnden Menschen durch Worte kund. Er deklariert einen Schutz des Lebens des Mörders Kain (vgl. Gen 4,15a), er spricht den Untergang des Menschengeschlechtes durch eine Sintflut aus (vgl. Gen 6,7) und danach ebenso sein künftiges Erbarmen über den Menschen, obwohl dessen „Dichten und Trachten [...] böse von Jugend auf“ ist: „Ich will hinfort nicht mehr schlagen alles, was da lebt, wie ich getan habe.“ (Gen 8,21)
- Gott beruft mit seinen Worten einen Menschen zum Vater seines Volkes: „Und der HERR sprach zu Abram: [...] Ich will dich zum großen Volk machen [...] und in dir sollen gesegnet werden alle Geschlechter auf Erden.“ (Gen 12,1–3)
- Gott deklariert redend seinen durch die Zehn Gebote konturierten Bund: „Und Gott redete alle diese Worte: Ich bin der HERR, dein Gott [...]“. (Ex 20,1f.)
- Und: Er deklariert Jesus von Nazareth mit Worten vom Himmel als seinen Sohn: „Du bist mein lieber Sohn, an dir habe ich Wohlgefallen.“ (Mk 1,11)
- Damit es keinen Zweifel gibt, dass es nun darauf ankommt, sich an dessen Wort zu orientieren, wird auf dem Berg der Verklärung nachgeschärft: „Dies ist mein lieber Sohn [...]; den sollt ihr hören!“ (Mt 17,5)
- Daher steht das gesprochene Wort Christi fortan im Zentrum der Gemeinschaft der an ihn Glaubenden: „Meine Schafe hören meine Stimme, und ich kenne sie und sie folgen mir [...]“ (Joh 10,27), denn: „Ich und der Vater sind eins.“ (Joh 10,30)
- Dem korrespondiert, was über die Relevanz des Wortes Jesu Christi formuliert wird: „Wer mich [Christus] liebt, der wird mein Wort halten; und mein Vater wird ihn lieben, und wir werden zu ihm kommen und Wohnung bei ihm nehmen. [...] Und das Wort, das ihr hört, ist nicht mein Wort, sondern das des Vaters, der mich gesandt hat.“ (Joh 14,23f.)
- Das gilt auch nach Tod und Auferweckung Christi: „Wie mich der Vater gesandt hat, so sende ich euch.“ (Joh 20,21b) Der

Auftrag ist unmissverständlich – alle Völker sollen (zweifelloos unter Nutzung von Worten) gelehrt werden „alles, was ich [Christus] euch befohlen habe.“ (Mt 28,20)

- Denn wunderbarerweise (im doppelten Sinne: erstaunlicher- und großartigerweise) wirkt das verkündigte Wort von der Zuwendung Gottes in Jesus Christus Verstehen und Glauben bei denen, die es hören – vom Tag der Ausgießung des Heiligen Geistes an (vgl. Apg 2,14–41), sodass Paulus es prägnant formuliert: „So kommt der Glaube aus der Predigt, das Predigen aber durch das Wort Christi.“ (Röm 10,17)
- Schließlich, aber nicht zuletzt die eschatologische Perspektive: Das Wort dessen, „der auf dem Thron“ sitzt, eröffnet einen Horizont von der ersten Schöpfung hin zu einer neuen Schöpfung ohne Tränen, Tod, Leid, Geschrei und Schmerz: „Siehe, ich mache alles neu!“ (Offb 21,5)

## 2 Zum Wort Gottes um der ein-deutigen Kommunikation seines Wollens willen

Der Primat des Wortes Gottes für die Ansage und Zueignung seiner heilvollen Zuwendung ist biblisch also bestens belegt – andere Orientierungen auf eine denkbare oder vermutete Selbstkundgabe Gottes werden explizit zurückgewiesen. Das gilt hinsichtlich eines Schauen-Wollens Gottes – Gott wählt nicht den Weg einer optischen Offenbarung seines Heilswollens und Heilswirkens dem Menschen zugute. Der Auferstandene erscheint zwar „mehr als fünfhundert Brüdern“ (1 Kor 15,6), aber das Verlangen nach Perpetuierung des Schauens wird abgewiesen; der „ungläubige“ Thomas wird beschieden: „Selig sind, die nicht sehen und doch glauben!“ (Joh 20,29) Und die Jünger insgesamt werden in dem Moment, als der Auferstandene durch eine Wolke „vor ihren Augen weg“ in den Himmel erhoben wird und sie ihm nachsehen, darauf mit kritisch-fragendem Unterton angeredet: „Ihr Männer von Galiläa, was steht ihr da und seht gen Himmel?“ (Apg 1,11) Paulus stellt dann nüchtern als Realität der Glaubenden fest: „[S]olange wir im Leibe wohnen, weilten wir fern von dem Herrn; denn wir wandeln im Glauben und nicht im Schauen.“ (2 Kor 5,6f.)

Und Paulus ist es auch, der kritisch die Relevanz anderer Weisen der Selbstkundgabe Gottes für das auf Erden gelingende Glaubens-

zeugnis infrage stellt, wenn er mit Blick auf die Gabe der Glossolalie geltend macht:

„Denn wer in Zungen redet, der redet nicht für Menschen, sondern für Gott; denn niemand versteht ihn, vielmehr redet er im Geist von Geheimnissen. Wer aber prophetisch redet, der redet den Menschen zur Erbauung und zur Ermahnung und zur Tröstung. Wer in Zungen redet, der erbaut sich selbst; wer aber prophetisch redet, der erbaut die Gemeinde. [...] Denn wer prophetisch redet, ist größer als der, der in Zungen redet; es sei denn, er legt es auch aus, damit die Gemeinde dadurch erbaut werde.“ (1 Kor 14,2–5)

Es kommt zentral auf verbale Verständlichkeit, auf ein-deutige Kommunikation des zu kommunizierenden Inhalts an. Das erläutert Paulus interessanterweise gerade anhand von Musikinstrumenten: Die können zur Weitergabe von Informationssignalen auch nur eingesetzt werden, wenn die Töne, die damit erzeugt werden, „klar“, also voneinander unterscheidbar, erzeugt und wahrgenommen werden können:

„Nun aber, liebe Brüder, wenn ich zu euch käme und redete in Zungen, was würde ich euch nützen, wenn ich nicht mit euch redete in Worten der Offenbarung oder der Erkenntnis oder der Prophetie oder der Lehre? Verhält sich's doch auch so mit leblosen Dingen, die Töne hervorbringen, es sei eine Flöte oder eine Harfe: wenn sie nicht unterschiedliche Töne von sich geben, wie kann man erkennen, was auf der Flöte oder auf der Harfe gespielt wird? Und wenn die Posaune einen undeutlichen Ton gibt, wer wird sich zur Schlacht rüsten? So auch ihr: Wenn ihr in Zungen redet und nicht mit deutlichen Worten, wie kann man wissen, was gemeint ist? Ihr werdet in den Wind reden.“ (1 Kor 14,6–9)

Und das gilt nun auch für die Nutzung von Sprache generell: Um verstehend miteinander kommunizieren zu können, müssen diejenigen, zwischen denen das Kommunikationsgeschehen stattfinden soll, allesamt über eine entsprechende Sprachkompetenz verfügen:

„Es gibt so viele Arten von Sprachen in der Welt, und nichts ist ohne Sprache. Wenn ich nun die Bedeutung der Sprache nicht

kenne, werde ich ein Fremder sein für den, der redet, und der redet, wird mich nicht verstehen.“ (1 Kor 14,10f.)

Religiöse Kommunikation ist nach christlicher Überzeugung kein Selbstzweck, sie bedarf unbedingt der Verständlichkeit:

„Wie soll es denn nun sein? Ich will beten mit dem Geist und will auch beten mit dem Verstand; ich will Psalmen singen mit dem Geist und will auch Psalmen singen mit dem Verstand. Wenn du Gott lobst im Geist, wie soll der, der als Unkundiger dabeisteht, das Amen sagen auf dein Dankgebet, da er doch nicht weiß, was du sagst? Dein Dankgebet mag schön sein; aber der andere wird nicht erbaut. [...] Aber ich will in der Gemeinde lieber fünf Worte reden mit meinem Verstand, damit ich auch andere unterweise, als zehntausend Worte in Zungen.“ (1 Kor 14,15–17.19)

Der „Primat des Wortes Gottes in der Kirche“ steht in unlöslichem Kontext der der Kirche aufgetragenen Verkündigung, die der möglichst ein-deutigen Verstehbarkeit bedarf. Das hat in allerjüngster Vergangenheit ganz ungeahnt Relevanz erlangt: Muss aus Gründen des Infektionsschutzes auf das gemeinsame Singen von Liedern in Gottesdiensten verzichtet werden, so ist es kein wirklich äquivalenter Ersatz, wenn stattdessen die Anwesenden die jeweiligen Liedtexte nur für sich zum begleitenden Klang eines Musikinstrumentes still mitlesen oder die Liedmelodien leise mitsummen: Folgt man der Einsicht des Paulus, so kann das zwar durchaus der eigenen geistlichen Erbauung dienen, bleibt aber als ein selbstbezogenes Tun ohne Eindeutigkeit hinsichtlich des kommunizierten Inhalts – und liefe bei einer Beobachtung des Geschehens durch uninformierte Außenstehende im Ergebnis auf kaum etwas anderes hinaus als die kritisierte Praxis der Zungenrede im Gottesdienst:

„Wenn nun die ganze Gemeinde an einem Ort zusammenkäme und alle redeten in Zungen, es kämen aber Unkundige oder Ungläubige hinein, würden sie nicht sagen, ihr seid von Sinnen?“ (1 Kor 14,23)

Vom „Primat des Wortes Gottes“ ist auch mit Blick auf die durch Christus eingesetzten Sakramente zu reden. Denn eine Anwendung der Elemente (Wasser, Brot, Wein) geschieht stets in unlöslicher Verknüpfung mit dem jeweiligen Wort ihrer Einsetzung. Augustinus

(354–430) hat das dann auf die Kurzformel *Accedit verbum ad elementum, et fit sacramentum*<sup>1</sup> gebracht.

Den Primat des Wortes Gottes für Leben und Wirken der christlichen Kirchen zu konstatieren, ist nicht das Resultat der Entwicklung einer dergestalt theologischen Argumentation, die erst im Laufe der christlichen Theologiegeschichte aus kleineren oder größeren „Einzelbausteinen“ zu einer (Argumentations-)Kette oder Plattform zusammengesetzt und zu einer „Lehre“ ausformuliert worden wäre, sondern ein genuines Zur-Geltung-Bringen dessen, was unmittelbar durch vielfältiges Zeugnis aus der biblischen Überlieferung belegt ist.

### 3 Zur Antwort des Menschen auf Gottes Wort

Die Initiative des Wortes Gottes als dessen Anrede an den Menschen liegt ohne jeden Zweifel bei Gott selbst – bis dahin, dass im Prolog des Johannesevangeliums in exponiertester Weise die Fleisch-/Menschwerdung des Wortes in Christus als das schöpferische Handeln Gottes beschrieben wird.

„Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort. Dasselbe war im Anfang bei Gott. Alle Dinge sind durch dasselbe gemacht, und ohne dasselbe ist nichts gemacht, was gemacht ist. In ihm war das Leben, und das Leben war das Licht der Menschen. [...] Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns, und wir sahen seine Herrlichkeit, eine Herrlichkeit als des eingeborenen Sohnes vom Vater, voller Gnade und Wahrheit.“ (Joh 1,1–4.14)

Dieser Anrede korrespondiert aufseiten der Angeredeten, der Menschen, dass auch diese sich wie selbstverständlich des Mediums der Sprache bedienen, um dem sie anredenden Gott zu antworten. Dies ist ebenfalls in einem ganz breit zu belegenden „Längsschnitt“ durch alle biblischen „Epochen“ und Überlieferungsstränge hindurch zu beobachten, beginnend von den Szenen der Urgeschichte bis hin zur Apokalypse, die mit der voller Hoffnung und Zuversicht gespro-

---

<sup>1</sup> Augustinus, Tractatus in Ioannis Evangelium 80,3 (CChr.SL 36,529,5f = PL 35,1840).

chenen Bitte aus Menschenmund abschließt: „Amen, ja, komm, Herr Jesus!“ (Offb 22,20)

Das, was Menschen vor Gott aussprechen, umfasst die gesamte Bandbreite menschlicher Lebenswirklichkeiten von der Zeugung bis zum Tod. Als ein eindrückliches Beispiel in dichterischer Form mag hier Psalm 139 genannt sein, in dem nicht nur die Überzeugung zum Ausdruck gebracht wird, dass der Mensch vom allerersten Moment seines Ins-Leben-Tretens Gott bekannt ist,<sup>2</sup> sondern dass Gottes umfassendes Kennen des Menschen auch die Gegenwart<sup>3</sup> wie auch die Zukunft des Menschen umfasst.<sup>4</sup> Menschliches Fassungsvermögen übersteigt dies.<sup>5</sup>

Das Erkennen der menschlichen Grenze, auf Gottes Selbstkundgabe und Anrede hin überhaupt angemessen antworten, d. h.: mit Worten formulieren zu können, wird auch in der neutestamentlichen Überlieferung thematisiert. Paulus etwa schreibt:

„Denn unser Wissen ist Stückwerk und unser prophetisches Reden ist Stückwerk.“ (1 Kor 13,9)

Dem aber steht die dankbare Einsicht des wegweisenden Wortes Gottes gegenüber,<sup>6</sup> von dem dann sogar die Überzeugung zum Aus-

<sup>2</sup> „Denn du hast meine Nieren bereitet / und hast mich gebildet im Mutterleibe. // Ich danke dir dafür, dass ich wunderbar gemacht bin; / wunderbar sind deine Werke; das erkennt meine Seele. // Es war dir mein Gebein nicht verborgen, da ich im Verborgenen gemacht wurde, / da ich gebildet wurde unten in der Erde. // Deine Augen sahen mich, / da ich noch nicht bereitet war, und alle Tage waren in dein Buch geschrieben, die noch werden sollten und von denen keiner da war.“ (Ps 139,13–16)

<sup>3</sup> „HERR, du erforschest mich / und kennest mich. // Ich sitze oder stehe auf, so weißt du es; / du verstehst meine Gedanken von ferne. // Ich gehe oder liege, so bist du um mich / und siehst alle meine Wege.“ (Ps 139,1–3)

<sup>4</sup> „Wohin soll ich gehen vor deinem Geist, / und wohin soll ich fliehen vor deinem Angesicht? // Führe ich gen Himmel, so bist du da; / bettete ich mich bei den Toten, siehe, so bist du auch da. // Nähme ich Flügel der Morgenröte / und bliebe am äußersten Meer, // so würde auch dort deine Hand mich führen / und deine Rechte mich halten.“ (Ps 139,7–10)

<sup>5</sup> „Denn siehe, es ist kein Wort auf meiner Zunge, / das du, HERR, nicht alles wüsstest. // Von allen Seiten umgibst du mich / und hältst deine Hand über mir. // Diese Erkenntnis ist mir zu wunderbar und zu hoch, / ich kann sie nicht begreifen.“ (Ps 139,4–6)

<sup>6</sup> „Dein Wort ist meines Fußes Leuchte / und ein Licht auf meinem Wege.“ (Ps 19,105)

druck gebracht wird, dass es – im Gegensatz zum Menschen und dessen Worten – ewig bleiben wird:

„Alles Fleisch ist Gras, und alle seine Güte ist wie eine Blume auf dem Felde. Das Gras verdorrt, die Blume verwelkt; denn des HERRN Odem bläst darein. [...] Das Gras verdorrt, die Blume verwelkt, aber das Wort unseres Gottes bleibt ewiglich.“  
(Jes 40,6–8)

Dies wird neutestamentlich unmittelbar nicht nur als Zitat aufgenommen (vgl. 1 Petr 1,24f.) und auch als Wort Jesu mit eschatologischer Perspektive auf die ganze geschaffene gegenwärtige Wirklichkeit bezogen – „Himmel und Erde werden vergehen; aber meine Worte werden nicht vergehen.“ (Mt 24,35) –, sondern dann auch mit der für die Glaubenden bestehenden Zuversicht verknüpft, an dieser Ewigkeit Anteil zu bekommen: „Denn ihr seid wiedergeboren nicht aus vergänglichem, sondern aus unvergänglichem Samen, nämlich aus dem lebendigen Wort Gottes, das da bleibt.“ (1 Petr 1,23)

Damit ist der – für das kirchliche Handeln maßgebende – theologisch-sachliche Rahmen des Kommunikationsgeschehens „Wort Gottes“ in dessen Anrede an und Bedeutung für den Menschen umrissen. Seine Füllung ist im Laufe der Kirchengeschichte in großer Vielfalt erfolgt – hier sei nun der Fokus auf den musikalischen Bereich gerichtet.

#### 4 Zur selbstverständlichen Nutzung der musikalischen Möglichkeiten vor Gott

Dass von und vor Gott nicht nur geredet, sondern auch gesungen worden ist und dass in diesem Kontext auch das Erklingen-Lassen von instrumentaler Musik seinen festen Platz hat, ist biblisch ebenso bestens bezeugt – es findet nachhaltigsten Ausdruck in den Psalmen, die als poetische Texte in einer Vielzahl von Fällen dezidiert als singend vorzutragen ausgewiesen werden,<sup>7</sup> ausdrücklich auch in Kombination mit dem Erklingen von Instrumenten<sup>8</sup> und mit Tanz<sup>9</sup>. Es

<sup>7</sup> „Ein Psalm Davids, vorzusingen“ (Ps 51,1).

<sup>8</sup> „Eine Unterweisung Davids, vorzusingen, beim Saitenspiel“ (Ps 54,1; 55,1).

<sup>9</sup> „Eine Unterweisung Davids, vorzusingen, zum Reigentanz“ (Ps 53,1).

besteht keine Scheu, das, was musikalisch zur Verfügung steht, zum Ehrerweis Gottes einzusetzen.

„Singet dem HERRN ein neues Lied; // die Gemeinde der Heiligen soll ihn loben. [...] Sie sollen loben seinen Namen im Reigen, // mit Pauken und Harfen sollen sie ihm spielen.“  
(Ps 149,1.3)

Ja, der gesamte Psalter läuft mit seinem Abschlusspsalm 150 auf diese durch und durch musikalisch gefüllte Wirklichkeit zu:

„Halleluja! // Lobet Gott in seinem Heiligtum, // lobet ihn in der Feste seiner Macht! // Lobet ihn für seine Taten, // lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit! // Lobet ihn mit Posaunen, // lobet ihn mit Psalter und Harfen! // Lobet ihn mit Pauken und Reigen, // lobet ihn mit Saiten und Pfeifen! // Lobet ihn mit hellen Zimbeln, // lobet ihn mit klingenden Zimbeln! // Alles, was Odem hat, lobe den HERRN! // Halleluja!“ (Ps 150)

## 5 Zur eschatologischen Perspektive

In der irdischen Wirklichkeit soll die eschatologische Perspektive eine zumindest partielle Realisierung erfahren, ein „Angeld“ auf die vom Lob Gottes durch und durch erfüllte himmlische Wirklichkeit zum Ausdruck kommen – in Aufnahme etwa der Berufungsvision des Propheten Jesaja, der Gott auf seinem Thron umgeben sah von mit dessen Lob befassten Serafim:

„Und einer rief zum andern und sprach: Heilig, heilig, heilig ist der HERR Zebaoth, alle Lande sind seiner Ehre voll! Und die Schwellen bebten von der Stimme ihres Rufens [...].“ (Jes 6,3f.)

Die neutestamentliche Perspektive unterscheidet sich davon in der Sache nicht – die Geburt Jesu in Bethlehem wird „[v]om Himmel hoch“<sup>10</sup> bekannt gemacht und dann Gott von der „Menge der himmlischen Heerscharen“ mit dem *Gloria* die Ehre erwiesen:

---

<sup>10</sup> Vgl. im Evangelischen Gesangbuch (EG) das Lied „Vom Himmel hoch, da komm ich her, ich bring euch gute, neue Mär [...]“. (EG 24,1)

„Und alsbald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerscharen, die lobten Gott und sprachen: Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden bei den Menschen seines Wohlgefallens.“ (Lk 2,13f.)

Das fügt sich zum eschatologischen Jubel, auf den die Apokalypse weist:

„Und eine Stimme ging aus von dem Thron: Lobt unsern Gott, alle seine Knechte und die ihn fürchten, Klein und Groß! Und ich hörte etwas wie eine Stimme einer großen Schar und wie eine Stimme großer Wasser und wie eine Stimme starker Donner, die sprachen: Halleluja! Denn der Herr, unser Gott, der Allmächtige, hat das Reich eingenommen! Lasst uns freuen und fröhlich sein und ihm die Ehre geben; denn die Hochzeit des Lammes ist gekommen, und seine Frau hat sich bereitet.“ (Offb 19,5–7)

Dieses festlich-hochzeitliche Szenario zur Charakterisierung für die Wirklichkeit des Reiches Gottes steht auch nicht isoliert für sich, sondern findet in der neutestamentlichen Beispiel- und Gleichnisüberlieferung wiederholt Verwendung.<sup>11</sup> Dort, wo Glaubende sich versammeln, ist dann auch Raum für eine entsprechende Realisierung des Lobes Gottes:

„Mit Freuden sagt Dank dem Vater, der euch tüchtig gemacht hat zu dem Erbteil der Heiligen im Licht.“ (Kol 1,12)<sup>12</sup>

„Und der Friede Christi, zu dem ihr auch berufen seid in einem Leibe, regiere in euren Herzen; und seid dankbar. Lasst das Wort Christi reichlich unter euch wohnen: Lehrt und ermahnt einander in aller Weisheit; mit Psalmen, Lobgesängen und geistlichen Liedern singt Gott dankbar in euren Herzen.“ (Kol 3,15f.)<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Im Gleichnis vom großen Gastmahl (vgl. Mt 14,15–24 parr.), im Gleichnis von den klugen und den törichten Jungfrauen (vgl. Mt 25,1–13) und im Weinwunder bei der Hochzeit zu Kana (vgl. Joh 2,1–12).

<sup>12</sup> Weiter ausgeführt vgl. Kol 1,15–20.

<sup>13</sup> Dazu vgl. auch Eph 5,19.

## 6 Zur Auseinandersetzung über den Primat des Wortes Gottes in der Geschichte der Kirche(n)

Das vielschichtige Beziehungsgeflecht, das sich dann in den Jahrhunderten der Geschichte der Kirche(n) in Sachen einer Verknüpfung des Wortes Gottes mit dessen Präsent- und Geltendmachung im Rahmen der verschiedensten gottesdienstlichen Bezüge entwickelt hat, kann hier in der enormen Quantität seiner Aspekte und Details nicht annähernd nachgezeichnet werden. Das Augenmerk soll daher gerichtet werden auf eine charakteristische Auseinandersetzung über den Primat des Wortes Gottes mit deren Auswirkung auf den kirchenmusikalischen Bereich.

Hinsichtlich der gottesdienstlichen Praxis in mittelalterlicher Zeit wird man mit Blick auf das mit Gregorianischem Gesang praktizierte Stundengebet bei einer rein quantitativen Betrachtung zunächst geneigt sein, ohne Weiteres zu attestieren, dass es dem Primat des Wortes Gottes Rechnung trägt – standen doch die täglich fortgeführte und wiederkehrende Rezitation der Psalmen und der neutestamentlichen Lobgesänge dabei im Mittelpunkt. Und auch für den Vollzug der Messfeier (auch ohne Homilie) mit gesungener Ausführung von *Ordinarium* und *Proprium* möchte man dies zunächst so einräumen, sind doch die meisten „klassischen“ Stücke der Messe wie *Introitus*, *Kyrie*, *Gloria*, die Schriftlesungen, *Halleluja*, *Sanctus*, *Benedictus*, Einsetzungsworte und Vaterunser unmittelbar in gottesdienstliche Anwendung gebrachte Texte der Heiligen Schrift, wie auch weitere Stücke der Messe wie *Gloria Patri*, *Credo*, Präfation und *Agnus Dei* unmittelbare Bezüge zum biblischen Glaubenszeugnis aufweisen.

Der massive Vorwurf der Reformation lautete dennoch, dass der Primat des Wortes Gottes in der mittelalterlichen gottesdienstlichen Praxis verlorengegangen sei. Martin Luthers (1483–1546) scharfe Kritik richtete sich gegen die Überzeugung, ein bloßes Rezitieren biblischer Texte und Lehrgehalte und ein korrekter ritueller Vollzug der Messordnung seien eine adäquate Verkündigung des Wortes Gottes. In seiner kurzen, 1523 veröffentlichten programmatischen Schrift „Von der Ordnung des Gottesdienstes in der Gemeinde“ hat Luther dies gleich einleitend geltend gemacht:

„Drei große Mißbräuche sind in den Gottesdienst eingedrungen. Der erste: daß man Gottes Wort zum Schweigen gebracht und in den Kirchen alleine gelesen und gesungen hat, das ist der ärgste Mißbrauch. Der zweite: nachdem Gottes Wort zum Schweigen gebracht war, sind daneben so viel unchristliche Fabeln und Lügen hereingekommen, sowohl in Lesestücken, wie in Gesang und Predigt, daß es greulich zu sehen ist. Der dritte: daß man solchen Gottesdienst als ein (gutes) Werk getan hat, damit Gottes Gnade und Seligkeit zu erwerben.“<sup>14</sup>

Nach Luthers Überzeugung ist es, um dem Primat des Wortes Gottes den gebührenden Rang und Raum in der gottesdienstlichen Praxis einzuräumen, hingegen unabdingbar nötig,

„daß die christliche Gemeinde nimmer zusammenkommen soll, es werde denn daselbst Gottes Wort gepredigt und gebetet, es sei auch aufs kürzeste [...]. Darum: wo nicht Gottes Wort gepredigt wird, ists besser, daß man weder singe noch lese noch zusammenkomme.“<sup>15</sup>

Und:

„[D]ie Summa sei die, daß ja alles geschehe, daß das Wort im Schwang gehe und nicht wiederum ein Plärren und Tönen draus werde, wie bisher gewesen ist. Es ist besser alles unterlassen als das Wort. Und es ist nichts besser getrieben als das Wort. Denn daß dasselbe im Schwang unter den Christen gehen soll, zeigt die ganze Schrift an, und Christus selbst sagt auch, Luk[as] 10,42: ‚Eins aber ist not‘, nämlich, daß Maria zu Christi Füßen sitze und höre sein Wort täglich, das ist das beste Teil, das zu erwählen ist und nimmer weggenommen wird. Es ist ein ewiges Wort, das andre muß alles vergehen, wieviel es auch der Martha zu schaffen gibt. Dazu helf uns Gott, Amen.“<sup>16</sup>

Von diesem Ansatz her hat Luther dann dafür gesorgt, dass die *viva vox evangelii* fest in den reformatorischen Ordnungen des Gottes-

<sup>14</sup> M. Luther, Von der Ordnung des Gottesdienstes in der Gemeinde, 1523 [WA 12,35–37], hier zit. nach: Luther Deutsch (LD) 6,82–85, hier: 82.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Ebd., 84f.

dienstes verankert worden ist. Damit ist aber nicht etwa nur die (gesprochene) Predigt als auslegende Verkündigung des Evangeliums gemeint, sondern auch die gesungene Verkündigung unter Mitwirkung aller, die am Gottesdienst teilhaben. In der „Deutschen Messe“, die Luther 1526 publiziert, wird die Landessprache für den gesamten Vollzug des sonn- und feiertäglichen Gottesdienstes vorgesehen – und die gesungene Verkündigung durch die Gemeindeglieder durch „deutsche Psalmen“ und weitere in die deutsche Sprache transferierte, für den Gemeindegesang eingerichtete Stücke des *Ordinariums* wie das *Credo* („Wir glauben all an einen Gott“<sup>17</sup>) und das *Sanctus* („Jesaja dem Propheten das geschah“<sup>18</sup>). Als eine besondere Pointierung des Verkündigungsgedanken durch das gesungene Lied ist zu verstehen, dass Luther nun zwischen die Lesung der Epistel und des Evangeliums statt des herkömmlichen *Graduale* (für Solokantor und Chor) ein „deutsches Lied“ der Gemeinde vorsieht – das Graduallied bzw. Wochenlied/Lied des Tages.<sup>19</sup> Dieses weist dann oft einen engen thematischen Bezug zum Evangelium des Sonn- oder Festtages auf,<sup>20</sup> wird damit zu einer aktualisierend verkündigenden Auslegung der Evangeliumsbotschaft im Mund der Gemeindeglieder – was sich bis in die gottesdienstlichen Ordnungen der meisten evangelischen Landeskirchen in Deutschland in der Gegenwart erhalten hat.<sup>21</sup>

Um den Primat des Wortes Gottes in solch lebendig verkündigter Form für die Zukunft zu sichern, damit nicht wieder „anstatt des Evangeliums und seiner Auslegung wiederum von blauen Enten<sup>22</sup> gepredigt wird“<sup>23</sup>, kommt es hier also zu einem Eingriff in die herkömmliche Struktur der Messe.

---

<sup>17</sup> M. Luther, Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes, 1526 [WA 19,72–113], hier zit. nach: LD 6,86–102, hier: 97.

<sup>18</sup> Ebd., 100f.

<sup>19</sup> Vgl. S. O. Brodde, C. Müller, Das Graduallied. Theologische und kirchenmusikalische Handreichung zum Gemeindesingen, München 1954, 7f.

<sup>20</sup> Vgl. ebd., 8.

<sup>21</sup> Vgl. Evangelisches Gottesdienstbuch. Agende für die Evangelische Kirche der Union und für die Vereinigte Evangelisch-Lutherische Kirche Deutschlands, hg. von der Kirchenleitung der Vereinigten Evangelisch-Lutherischen Kirche Deutschlands und im Auftrag des Rates von der Kirchenkanzlei der Evangelischen Kirche der Union, Berlin – Bielefeld – Hannover 2000, 71.

<sup>22</sup> Frühneuhochdeutsche Redewendung für Lügen.

<sup>23</sup> Luther, Deutsche Messe (s. Anm. 17), 97f.

Nicht einer Kritik unterworfen sind bei Luther aber die musikalische Ausgestaltung und der gesungene Vollzug der einzelnen liturgischen Stücke der Messe – im Gegenteil, er gibt durchweg Hinweise zu deren sachgemessener gesungener Ausführung (bis hin zur Bereitstellung von Noten).<sup>24</sup> Unlösbar verknüpft ist dies mit einer seit 1523 programmatischen Bereitstellung von deutschem geistlichem Liedgut für die gottesdienstliche Praxis, das dann in schnell an Umfang wachsenden Gesangbüchern zur Verfügung gestellt wird.

Wie geprägt die Dichter geistlichen reformatorischen Liedgutes von dem derart wieder in Geltung gebrachten Kriterium des Primats des Wortes Gottes waren, schlägt immer wieder durch. Luther bittet, dass sie – gemeint sind die Teufel – das *Wort* „sollen lassen stahn“<sup>25</sup>, und an anderer Stelle: „Erhalt uns, Herr, bei deinem *Wort*“<sup>26</sup>, Philipp Melanchthon (1497–1560) bittet: „Ach bleib bei uns, Herr, Jesu Christ, / weil es nun Abend<sup>27</sup> worden ist; / dein göttlich *Wort*, das helle Licht, / laß ja bei uns auslöschen nicht.“<sup>28</sup> Ambrosius Blarer (1492–1564) preist das Wort Gottes explizit als „gut“: „Jedoch die- weil dein *Wort* ist gut, / so wehr all derer Übermut, / die uns dabei nicht lassen stehn / und es vertrieben möchten sehn.“<sup>29</sup> Und Johann Walter (1496–1570), Hofkapellmeister in Torgau und unter anderem in engster Arbeitsgemeinschaft mit Luther bei der musikalischen Ausgestaltung der „Deutschen Messe“ verbunden, bringt die diesbezügliche reformatorische Grundüberzeugung 1561 komprimiert in einer Strophe zur Sprache:

„Allein auf Gottes Wort will ich / mein Grund und Glauben bauen.  
/ Das soll mein Schatz sein ewiglich, / dem ich allein will trauen.  
/ Auch menschlich Weisheit will ich nicht / dem göttlich Wort  
vergleichen, / was Gottes Wort klar spricht und richt', / dem soll  
doch alles weichen.“<sup>30</sup>

<sup>24</sup> Vgl. ebd., 97.99.

<sup>25</sup> M. Luther, Ein feste Burg ist unser Gott, 1529 [EG 362,4].

<sup>26</sup> EG 193,1 [Hervorhebung Verf.].

<sup>27</sup> Gemeint ist der Weltabend.

<sup>28</sup> EG 246,1 [Hervorhebung Verf.].

<sup>29</sup> EG 244,9 [Hervorhebung Verf.].

<sup>30</sup> EG 195,1.

Schon 35 Jahre zuvor hatte sich der Nürnberger Ludwig Hailmann geradezu mit Überschwang darüber gefreut:

„Von Mitternacht<sup>31</sup> ist kommen / Ein evangelisch Mann,<sup>32</sup> / hat die Schrift vorgenommen, / damit gezeigt an, / daß Menschenlehr gefallen / und Gotts Wort auf dem Plan; / das Heil leuchtet uns allen, / niemand es wehren kann.“<sup>33</sup>

Die Beispiele ließen leicht sich vermehren, wie der Primat des Wortes Gottes in der Kirchenmusik im Jahrhundert der Reformation zum Thema gemacht und auch besungen worden ist.

## 7 Der Primat des Wortes Gottes in der Kirchenmusik: eine bleibende Herausforderung

Inwieweit diese Vorrangstellung des Wortes Gottes dann in den folgenden Jahrhunderten in Theorie und Praxis der Kirchenmusik in den verschiedenen christlichen Konfessionen zur Geltung gekommen ist und das kirchenmusikalische Leben geprägt hat bis in unsere Gegenwart, bedürfte einer (hier nicht zu leistenden) detaillierten Darlegung. Doch wird man kaum zu weit gehen, wenn man das Kriterium des Wortes Gottes im reformatorisch geltend gemachten Sinn als nagende Anfrage an alle versteht, die kirchenmusikalisch aktiv sind bzw. in deren Frömmigkeitspraxis kirchenmusikalische Gestaltung von Bedeutung ist: Warum unternehme ich die so, wie ich sie unternehme? Wem dient das? Dem Broterwerb des Musizierenden? Der ästhetischen Empfindung? Der Meditation? Meiner (emotionalen) (Selbst-)Zufriedenheit? Der Präsentation von musikalischer Kunstfertigkeit und Begabung? Dem Erheischen von Anerkennung und Beifall dafür?

Wie immer es mit solchen Beweggründen und damit einhergehenden unterstellten oder tatsächlichen Konkurrenzen zum Wort Gottes stehen mag: Sie gehören zu den Realitäten christlicher Existenz und theologischer Herausforderungen in dieser Welt, die noch

<sup>31</sup> Gemeint ist damit von Norden, aus Nürnberger Sicht (also von Süden aus) Wittenberg.

<sup>32</sup> Gemeint ist Martin Luther.

<sup>33</sup> Evangelisches Kirchengesangbuch (EKG) 202,2.

nicht der Himmel ist. Genau dieser noch nicht himmlisch vollkommenen Welt aber hat sich Gott fürsorgend und sich hingebend zugewandt, und es bleibt daher für Theologie wie Kirchenmusik dabei:

„Darum auf Gott will hoffen ich, / auf mein Verdienst nicht bauen; / auf ihn mein Herz soll lassen sich, / und seiner Güte trauen, / die mir zusagt sein wertest Wort; / das ist mein Trost und treuer Hort; / des will ich allzeit harren.“<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> M. Luther, Aus tiefer Not schrei ich zu dir, 1524 [EG 299,3].



## **2. Kirchenmusik(er) zwischen künstlerischem Anspruch und pastoraler Wirklichkeit**



## Im Museum des Kirchenkonzertes oder liturgische Praxis?

Zu einigen Problemen im Umgang mit dem  
*Thesaurus Musicae Sacrae*

Franz Karl Praßl

Zu den schwierigeren Fragen, die sich im Zuge der Liturgiereform stellten, gehörte zweifellos das Problem, ein sachlich richtiges und auch in der Praxis sinnvolles Verhältnis zwischen der *actuosa participatio* (SC 30), der tätigen Teilnahme der Gläubigen am liturgischen Geschehen, und der intensiv beschworenen Pflege des *Thesaurus Musicae Sacrae* (SC 114), des Schatzes der Kirchenmusik, auszuloten. Beides sind Forderungen der Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* (SC) des Zweiten Vatikanischen Konzils (1962–1965) vom 4. Dezember 1963. Oberflächlich betrachtet sind Gemeindegesang und liturgische Verortung künstlerisch wertvoller Kirchenmusik von gestern und heute schwer miteinander in Einklang zu bringen, wenn nicht gar sich gegenseitig ausschließend, wie dies z. B. in den heftigen Diskussionen zur Zeit des Konzils über die liturgische Musik immer wieder durchgeklungen ist.<sup>1</sup> Erzbischof Annibale Bugnini (1912–1982) eröffnet in seinem großen Rechenschaftsbericht über die Liturgiereform das Kapitel 58 „Gesang und Liturgie“ mit dem Satz „Das Problem des Gesanges war eines der heikelsten, wichtigsten und mühseligsten der Reform“, um am Ende der Einleitung dieses Kapitels zu schreiben: „So wurde das Problem des Gesangs und der Musik zu einem der Kreuze der Reform“<sup>2</sup>.

Obschon der Schatz der Kirchenmusik ein weites Feld darstellt, zu dem alle Propriumsvertonungen der Messe von der Gregorianik

<sup>1</sup> Eine Fundgrube dafür ist nach wie vor die Studie von Eckhard Jaschinski; vgl. E. Jaschinski, *Musica sacra oder Musik im Gottesdienst? Die Entstehung der Aussagen über die Kirchenmusik in der Liturgiekonstitution „Sacrosanctum Concilium“* (1963) und bis zur Instruktion „*Musica sacra*“ (1967) (StPaLi 8), Regensburg 1990.

<sup>2</sup> Wörtliche Zitate aus: A. Bugnini, *Die Liturgiereform. 1948–1975. Zeugnis und Testament*, deutsche Ausgabe hg. von J. Wagner unter Mitarbeit von F. Raas, Freiburg i. Br. 1988, 925.

bis heute, die komponierte Musik für die Tagzeitenliturgie, die Musik für alle sakramentlichen und sonstigen Feiern gehören, hat sich die Diskussion sehr häufig an der Frage des *Ordinarium Missae* – der sog. Messe oder Messkomposition – und seiner liturgischen Eignung für eine Liturgie gemäß den Missalien ab 1970 festgebissen. Tatsächlich ist das zyklisch komponierte *Ordinarium Missae* seit der „Messe de Nostre Dame“ von Guillaume de Machault (um 1300–1377),<sup>3</sup> geschrieben um 1360, die Hauptgattung liturgischer Komposition geworden, bis die Instruktion *Musicam sacram* von 1967 die Neukomposition von Ordinariumszyklen in der bisherigen Form ohne Gemeindebeteiligung für obsolet erklärt hat. Allein diese Rechnung ist bis zum heutigen Tag nicht aufgegangen, wie z. B. ein Blick in die aktuellen Kataloge bekannter Musikverlage zeigt, die ihre neuen Verlagsproduktionen präsentieren.

Als im Jahre 2013 das von Philipp Harnoncourt (1931–2020) gegründete Kirchenmusikinstitut an der Kunstuniversität Graz sein 50-jähriges Jubiläum gefeiert hat, wurde vom damaligen Grazer Diözesanbischof Egon Kapellari (\* 1936) ein Kompositionsauftrag erteilt, den der bekannte Pariser Organist und Komponist Naji Hakim (\* 1955) erhalten hat. Obschon ihm ein stringenter Vorschlag für eine neuere, dem heutigen *Ordo Missae* entsprechende zyklische Form gemacht worden ist, hat Hakim darauf bestanden, ein klassisches *Ordinarium* zu vertonen. Es wäre zu einfach, dies mit Begriffen wie „konservativ“ oder Ähnlichem zu erklären, sehr wohl aber spielt hier die Last der Geschichte mit all ihren Vorzügen und Nachteilen herein sowie auch die erkennbaren Defizite in der Entwicklung einer neuen Formensprache bei größer angelegten liturgischen Kompositionen.

Das Interesse, neue Formen zu entwickeln, die mit dem heutigen *Ordo Missae* in Einklang stehen, hält sich in Grenzen. Das Gespräch der Liturgiewissenschaft mit (erstrangigen) zeitgenössischen Musiker(inne)n ist schwierig geworden, auch, weil teilweise ein gegenseitiges Verständnis für die jeweiligen Fragestellungen fehlt. Dies ist der Status quo einer Entwicklung, welche eine gewisse Entfremdung zwischen zeitgenössischer Musik und Kirche gebracht hat.

Unser Thema ist freilich nicht die Entwicklung zukünftiger Gattungen liturgischer Musik, sondern die Frage, was machen wir mit

---

<sup>3</sup> Vgl. dazu auch den Beitrag von G. Weithoff in diesem Band.

der Last unserer liturgisch-musikalischen Geschichte, welche in Ländern wie Deutschland oder in den ehemaligen Gebieten der Donaumonarchie wesentlich präsenter ist als etwa in Italien, Frankreich oder Spanien. Gibt es reale Möglichkeiten, Traditionen in der Kirchenmusik als lebendige liturgische Praxis zu leben, oder ist ein Großteil des Repertoires für das Museum bestimmt?

# 1 Zum Begriff „Schatz der Kirchenmusik“ bei den Pius-Päpsten des 20. Jahrhundert

Bei Papst Pius X. (1903–1914) taucht der Begriff *Thesaurus Musicae Sacrae* in seinem Kirchenmusikdokument von 1903, dem Motuproprio *Tra le sollecitudini*, gar nicht auf. Pius X. spricht von der *musica sacra* mit ihren Kennzeichen der Heiligkeit, der Güte der Form und Allgemeinheit zunächst von Gregorianik und der sog. altklassischen Vokalpolyfonie – also Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594) und seine Zeit – und dann von geduldeten und nicht geduldeten Ausnahmen an liturgischer Musik neben diesen postulierten Stilidealen.<sup>4</sup> Es geht also mehr um den richtigen kirchlichen Stil, der als liturgieadäquat angesehen wird, als um ein Repertoire. Die Diskussion um die Gregorianik geht aber auch schon in die Richtung der Argumentation von Papst Pius XI. (1922–1939), der erstmals von einem Repertoire sprechen wird.

In seiner Apostolischen Konstitution *Divini cultus sanctitatem*<sup>5</sup> vom 20. Dezember 1928 gebraucht Papst Pius XI. erstmals den Begriff *Thesaurus Musicae Sacrae* („Schatz der Kirchenmusik“).<sup>6</sup> In der Einleitung liest man:

<sup>4</sup> Vgl. Papst Pius X., Motu proprio über die Erneuerung der Kirchenmusik „Tra le sollecitudini“ (22.11.1903), in: H. B. Meyer, R. Pacik (Hg.), Dokumente zur Kirchenmusik. Unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes, Regensburg 1981, 23–34.

<sup>5</sup> Papst Pius XI., Apostolische Konstitution über die Liturgie, den gregorianischen Gesang und die Kirchenmusik, die täglich immer mehr zu fördern sind „Divini cultus sanctitatem“ (20.12.1928), in: Meyer, Pacik (Hg.), Dokumente zur Kirchenmusik (s. Anm. 4), 35–45.

<sup>6</sup> Eine umfangreiche Studie zu diesem Begriff bzw. zum Gesamtkomplex der Fragen zur Kirchenmusikreform erschien auf Basis einer Grazer Dissertation in den

„Im Lateranpalast hatte einst Sankt Gregor der Große den Schatz [*thesaurus*] der heiligen einstimmigen Gesänge, das Erbe [*hereditas*] und Denkmal [*monumentum*] der Väter, gesammelt, geordnet und vermehrt. Dort hatte er voll Weisheit jene hochberühmte Sängerschule gegründet, die in alle Zukunft die richtige Ausführung der liturgischen Gesänge pflegen sollte.“<sup>7</sup>

Der Begriff bezieht sich zunächst auf das Repertoire des Gregorianischen Choral: Dieser ist *thesaurus* und *hereditas* – Schatz und Erbe, eine Sammlung von musikalischen Denkmälern,<sup>8</sup> welche die Basis jeder liturgischen Musik ausmachen. Hier ist erstmals nicht nur von einem Stil die Rede, sondern von einem Corpus an Musikstücken für den Gottesdienst.

Pius XI. schreibt in Nr. 16 außerdem von einer erwünschten Wiedereinführung des Gemeindesgesangs, worunter man damals natürlich in erster Linie den sog. Volkschoral verstanden hat.

„Damit aber die Gläubigen aktiver am Gottesdienst teilnehmen, soll der Gregorianische Choral beim Volke wieder eingeführt werden, soweit er für das Volk in Betracht kommt. Es ist in der Tat durchaus notwendig, dass die Gläubigen nicht wie Fremde und stumme Zuschauer, sondern, von der Schönheit der Liturgie ganz ergriffen, an den heiligen Zeremonien so teilnehmen, dass sie mit dem Priester und dem Sängerkhor nach den gegebenen Vorschriften im Gesange abwechseln. Das gilt auch, wenn bei feierlichen Umzügen, Prozessionen genannt, Klerus und fromme Vereine in geordnetem Zuge mitgehen. Wenn das gut gelingt, dann wird es nicht mehr vorkommen, dass das Volk entweder gar nicht, oder kaum mit einem leisen, unverständlichen Gemurmel auf die gemeinsamen Gebete antwortet, die in der liturgischen oder der Volkssprache vorgebetet werden.“<sup>9</sup>

---

USA: vgl. A. Ruff, *Sacred Music and Liturgical Reform. Treasures and Transformations*, Chicago 2007.

<sup>7</sup> Papst Pius XI., *Divini cultus sanctitatem* (s. Anm. 5), 38.

<sup>8</sup> Die Wendung *Monumenta patrum priorum* stammt aus dem Tropus *Gregorius Praesul* (um 800), der häufig einem *Graduale* vorangestellt wurde, um die Autorität von Papst Gregor dem Großen (590–604) bezüglich der liturgischen Gesänge zu untermauern. Der Tropus ist ediert in: F. Haberl (Hg.), *86 Tropi antiphonarum ad Introitum usui liturgico accomodati*, Rom 1980, 17.

<sup>9</sup> Papst Pius XI., *Divini cultus sanctitatem* (s. Anm. 5), 43.

Wie Pius X. entfaltet auch Pius XI. das Anliegen einer *actuosa participatio* der Gemeinde als wichtiges, notwendiges Element des liturgischen Geschehens. Hier haben wir deutlich schon jenes Miteinander zwischen Chor und Gemeinde angesprochen, das in den nachkonziliaren Dokumenten festgelegt werden wird, freilich dann mit einem Primat des Gemeindesanges. Bei Pius XI. geht es zunächst auch um einen Idealstil der Kirchenmusik, hier in einem friedlichen Miteinander von Chor und Gemeinde.

Papst Pius XII. (1939–1958) verstärkt in der Kirchenmusik-Enzyklika *Musicae sacrae disciplina*<sup>10</sup> vom 25. Dezember 1955 das Argument, die liturgische Musik sei eine Sammlung, ein Repertoire, das als kostbarer Schatz zu pflegen sei, nochmals durch die Einführung des Begriffes *patrimonium* (Erbgut):

„Durch seine Heiligkeit zeichnet sich jener Gregorianische Gesang aus, der seit vielen Jahrhunderten in der Kirche Verwendung findet und gleichsam ihr Erbgut [*patrimonium*] genannt werden kann. [...]

Den kostbaren Schatz [*pretiosum thesaurum*] des Gregorianischen Kirchengesangs sorgfältig zu hüten und dem christlichen Volk in reicher Fülle mitzuteilen, ist die Aufgabe aller derer, denen Christus der Herr die Reichtümer seiner Kirche zur Wahrung und Austeilung anvertraut hat. Was darum Unsere Vorgänger, der hl. Pius X., der mit Recht der Erneuerer des Gregorianischen Gesangs genannt wird, und Pius XI. weise angeordnet und eingeschärft haben, wünschen gleichfalls und schreiben auch Wir in Würdigung der überragenden Vorzüge des echten Gregorianischen Gesangs: dass nämlich bei der Ausübung der liturgischen Handlungen dieser Kirchengesang weiteste Verwendung finde und alle Vorsorge getroffen werde für seine richtige, würdige und andächtige Ausführung. Wenn wegen der neueingeführten Feste neue Weisen zu verfassen sind, möge dies von den wirklich erfahrenen Meistern dieser Kunst so geschehen, [d]ass die Eigenetze des echten Gregorianischen Gesangs treu innegehalten

---

<sup>10</sup> Papst Pius XII., Enzyklika über die Kirchenmusik „*Musicae sacrae disciplina*“ (25.12.1955), in: Meyer, Pacik (Hg.), *Dokumente zur Kirchenmusik* (s. Anm. 4), 57–79.

werden und die neuen Weisen mit den alten an Kraft und Reinheit wetteifern.“<sup>11</sup>

Hier wird der Primat der Gregorianik als liturgische Musik noch deutlicher festgeschrieben, als dies etwa bei Pius X. der Fall ist, der die klassische Vokalpolyfonie fast auf die gleiche Stufe wie „das höchste Vorbild“, die Gregorianik, stellt. Eine größere Abstufung im Ranking der Musikstile kann man bei Pius XII. daran erkennen, dass er polyfone Musik sehr lobt, sie aber nicht unter Begriffe wie *patrimonium* oder *thesaurus* stellt. Dieses Alleinstellungsmerkmal wird die Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* mit ihrer Interpretation des Begriffes *thesaurus* aufheben.

Über die diversen westlichen und orientalischen Riten heißt es in der Enzyklika *Musicae sacrae disciplina*, sie „bewahren [...] auch alle in ihren liturgischen Gesängen kostbare Schätze [*pretiosos conservant thesauros*], die nicht nur vor Untergang, sondern auch vor jeglicher Minderung und Entstellung sorgsam zu schützen sind.“<sup>12</sup> Dies liegt auf derselben Linie wie vorhin genannten Dokumente, denn auch hier wird mit der autochthonen liturgischen Musik argumentiert.

Die gesamte Darlegung der genannten Begrifflichkeiten steht natürlich immer unter der Prämisse der drei Eigenschaften wahrer Kirchenmusik – *sanctitas* (Heiligkeit), *bonitas formae* (Güte der Form) und *communitas* (Allgemeinheit) –, wie sie Pius X. 1903 definiert und verstanden hat. Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass in diesen Kontexten künstlerisch wertvolle Musik mit hohen ästhetischen Qualitäten gemeint ist, wenngleich durch die Beobachtung der realen Praxis klar wird, dass vom Kunstwert beim munteren Treiben vieler Kirchenchöre nicht viel übrig geblieben ist. Ideologisierte Ideale und alltäglicher Betrieb klafften in Wirklichkeit stark auseinander, nicht zuletzt, weil höhere Qualität auch unter den ökonomischen Bedingungen der Kirchenmusik häufig nicht machbar war. In der Liturgiekonstitution und ihren Nachfolgedokumenten finden wir daher eine etwas nüchternere Darstellung aller Fragen der Kirchenmusik, welche jedoch kein Aufgeben der hehren Ideale bedeutet, sondern den Weg weist, wie diese vernünftig realisiert werden können.

<sup>11</sup> Ebd., 68f. [Nr. 42.44].

<sup>12</sup> Ebd., 70 [Nr. 51].

## 2 Die Liturgiekonstitution und der „Schatz der Kirchenmusik“ (SC 114)

Die Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* vom 4. Dezember 1963 scheint in Fragen der Kirchenmusik auf den ersten Blick wie eine organische Weiterentwicklung der Lehraussagen der Pius-Päpste, deren wesentliche Aussagen zur Musik in der Liturgie ausgiebig zitiert werden. Darauf pochen heute vor allem konservative Kreise.<sup>13</sup> Bei genauerem Hinschauen zeigt sich freilich, dass in der subtilen Verwendung von Zitaten mit Auslassungen, Umdeutungen und Kontextualisierungen nicht nur eine Hermeneutik der Kontinuität zu finden ist, sondern vor allem auch eine Hermeneutik der Brüche und Umgestaltungen vorherrscht, die erst einen vielfach ersehnten Neubeginn ermöglicht. Gerade das Kapitel der Kirchenmusik verlangt eine bei den amtlichen wie privaten Übersetzern der Konstitution nicht vorhandene Detailkenntnis in den behandelten Sachfragen, um die Details überhaupt erst einmal zu entdecken.<sup>14</sup>

Die für unser Thema wichtigsten Aussagen werden im Folgenden näher beleuchtet.

### 2.1 SC 112

„Die überlieferte Musik der Gesamtkirche stellt einen Reichtum von unschätzbarem Wert dar [*thesaurum constituit pretii inaeestimabilis*], ausgezeichnet unter allen übrigen künstlerischen Ausdrucksformen vor allem deshalb, weil sie als der mit dem Wort verbundene gottesdienstliche Gesang einen notwendigen und integrierenden

<sup>13</sup> Vgl. G. Sessantini, Il significato dell'espressione „ceteris paribus“, in: *Vox gregoriana* 2 (2/2020) 1–9.

<sup>14</sup> Um ein krasses Beispiel zu nennen: SC 117 fordert eine *editio magis critica* der Choralbücher, eine „kritischere Edition“. DEL, LThK, Meyer/Pacik und Texte der LKÖ 13 schreiben alle „kritische Edition“, Landersdorfer/Jungmann/Wagner versteigen sich sogar zum Ausdruck „kirchliche Ausgabe“, Jaschinski stellt dies richtig. Worum geht es? Da es von den Gregorianischen Gesängen des achten Jahrhunderts keinen Urtext geben kann, wurde vom Konzil sachlich richtig gefordert, dass die Editionen von 1908 und 1912 (*Graduale* und *Antiphonale Romanum*) auf den musikwissenschaftlich neuesten Stand gebracht werden sollen, was immer nur in einer *kritischeren* Annäherung an die (ältesten) Quellen des zehnten Jahrhunderts geschehen kann. Dahinter steckt eben weit mehr als die bei vielen Lesern empfundene „Erbsenzählerei“ rund um die Übersetzung eines Komparativs.

Bestandteil der feierlichen Liturgie ausmacht. [...] So wird denn die Kirchenmusik um so heiliger sein, je enger sie mit der liturgischen Handlung verbunden ist, sei es, dass sie das Gebet inniger zum Ausdruck bringt oder die Einmütigkeit fördert, sei es, dass sie die heiligen Riten mit größerer Feierlichkeit umgibt. Dabei billigt die Kirche alle Formen wahrer Kunst, welche die erforderlichen Eigenschaften besitzen, und lässt sie zur Liturgie zu.“ (SC 112)

Die überlieferte Musik der Gesamtkirche, nicht nur die des Gregorianischen Chorals, ist ein *thesaurus* von unschätzbarem Wert, aber warum? Die Antwort liegt nicht im Repertoire-Begriff der Pius-Päpste, die letztlich mehr mit ästhetischen als mit liturgietheologischen Kriterien argumentiert haben. Die Begründung dieses Werts liegt in der liturgischen Funktion: Mehr als alle anderen Künste ist die Musik eine Dienerin des Wortes, und auf diese Weise wird sie zum notwendigen und integrierenden Bestandteil gottesdienstlicher Feiern. So wird die Dignität des gottesdienstlichen Gesangs strikt an den liturgischen Text gebunden, dessen akustische Darstellung und auch Interpretation das Singen und Musizieren darstellen.

Soweit folgt dies den traditionellen Aussagen, die jedoch nicht mehr in ihrer eingeeengten Version auf bestimmte Repertoires und Stile weiter tradiert, sondern wesentlich im Blickfeld geweitet werden. Als erstes ist der Begriff *ecclesia universa* zu lesen: Was als „Schatz“ gilt, ist nun nicht mehr italien- oder europazentriert, sondern hat eine weltweite Dimension. Die Konsequenzen daraus sind heute zwar teilweise sichtbar geworden, aber bei Weitem noch nicht zur Gänze überschaubar. Die Abkehr von einem Stilideal – verkürzt gesprochen: Gregorianik und Palestrina – bedeutet, den Blick auf eine Universalisierung und damit auch Regionalisierung zu lenken, sowie eine Anerkennung des Phänomens der Inkulturation christlicher Liturgie, die ja zunächst primär über musikalische Gestalten erfolgt ist und erfolgt. Der „Schatz“ besteht letztlich auch in der immer wahrgenommenen Chance, das Evangelium im Medium der Musik in den Menschen zu beheimaten. Pius X. hat den Ausdruck *parte integrante/pars integralis* für die feierliche Liturgie, also die *missa in cantu*, gebraucht. Die weitere praktische und auch lehramtliche Entwicklung wird zeigen, dass „feierlich“ nicht einen bestimmten Typus der Zelebration, sondern eine Wesenseigenschaft des Gottesdienstes beschreibt, die auch in abgestufter Form niemals fehlen darf, sollte Liturgie nicht defizitär erscheinen.

Von besonderer Bedeutung ist, dass das Kriterium der Heiligkeit in der Liturgiekonstitution nicht ontologisch wie bei Pius X., sondern liturgisch-funktional definiert ist: Die Bindung an den Gottesdienst und seine Inhalte macht Heiligkeit aus, die darin besteht, die Intensität des Betens zu stärken sowie Einmütigkeit und Feierlichkeit zu fördern. Die Feierlichkeit ist letztlich kein äußeres ästhetisches Kriterium, sondern ein theologisches, das mit dem Wesen der Heiligkeit der Liturgie selbst zusammenhängt und damit keine im Prinzip verzichtbare Ausschmückung oder „Umrahmung“ darstellt.

Das zweite Kriterium von Pius X., die *bonitas formae*, also der künstlerische Wert der liturgischen Musik, wird nun ebenfalls nicht mehr auf Stilideale eingeschränkt. *Omnes verae artis formas probat et admittit*, heißt es im lateinischen Text – „Dabei billigt die Kirche alle Formen wahrer Kunst und lässt sie zur Liturgie zu.“ Grundsätzlich kann jede Art von Musik im Gottesdienst verwendet werden, wenn sie *liturgiefähig* ist. Das Ausschlusskriterium ist wiederum nicht eine bestimmte Musikrichtung, sondern die Fähigkeit von Musik, sich in den Ritus einzupassen und Ausdruck von liturgischen Inhalten zu werden. Das bedeutet auf andere Weise, dass Musik, die mit Assoziationen nicht religiöser Inhalte behaftet ist (z. B. Trinklieder<sup>15</sup>), nicht im Gottesdienst verwendet werden darf, da sie solcherart eine Gemeinde vom Mysterium ablenkt und nicht tiefer in dieses hineinführt. Dies ist freilich von lokalen kulturellen Bedingungen geprägt und nicht allgemein feststellbar. Die Diskussion der 1960er-Jahre rund um Spirituals in der Liturgie hat gezeigt, dass allein durch die Rezeption dieser Gesänge über Sender von Unterhaltungsmusik ausgereicht hat, um den ursprünglich liturgischen (nicht: katholisch-liturgischen) Charakter solcher Musik gründlich zu verkennen.<sup>16</sup> Das Kriterium der Qualität von liturgischer Musik an sich ist jedoch als

---

<sup>15</sup> So konnte die Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut (AÖL) das bekannte Neue Geistliche Lied (NGL) „Dass du mich einstimmen lässt in deinen Jubel, o Herr“ nicht zu einem „ö-Lied“ machen, da in der deutschen Schweiz große Teile der Melodie mit einem französischen Trinklied assoziiert werden, was in Deutschland und Österreich nicht der Fall ist. – Die Verwendung der Melodie der alten österreichischen Kaiserhymne (später dann: „Deutschlandlied“) für das *Tantum ergo* ist international bekannt, verbietet sich aber hierzulande aus begreiflichen Gründen.

<sup>16</sup> Vgl. dazu E. Tittel, Schluß mit dem Kirchenjazz, in: Singende Kirche 13 (1965) 123–125.

Anspruch geblieben. Es entspricht der Würde des Gottesdienstes und dem Ernst-Nehmen der Gottesverehrung mit allen Dimensionen menschlicher Existenz. Augustinus von Hippo (354–439) war offenbar sehr musikkaffin, musikalisch gebildet und hatte auch ein gutes Gehör. Was er absolut nicht vertragen konnte, war schlecht ausgeführte Musik in der Liturgie. Daraus hat er keinen Hehl gemacht und dieses Thema mehrfach in seinen Predigten und auch in den „Confessiones“ artikuliert. „Singe ihm [Gott], aber mache es nicht schlecht. Er will nicht, dass seine Ohren beleidigt werden. Singt gut, Brüder!“<sup>17</sup> Schlechter Kirchengesang ist also eine Beleidigung der Ohren Gottes. Dahinter steht schon die Überlegung: Sind wir bereit, in den Gottesdienst etwas an eigenen humanen Ressourcen zu investieren, oder darf es etwas billiger sein? Funktioniert Liturgie nur nach dem Motto „Der Wille gilt für’s Werk“, oder wagen wir es auch, formale Ansprüche zu stellen? Das gilt für das Neue Geistliche Lied (NGL) genauso wie für eine gekonnte Ausführung des Gregorianischen Chorals, ist also keine Stilfrage, sondern ein Postulat liturgischer Ethik.<sup>18</sup>

Das dritte Kriterium, die *communitas* (Allgemeinheit), scheint in der Liturgiekonstitution nicht mehr auf. Es hat sich wohl die Einsicht durchgesetzt, dass eine musikalisch auf West- und Südeuropa zentrierte Kirchenmusik wie der – wissenschaftlich gesprochen – westfränkische Choral – der ab 1908 selbst alle ostfränkischen Varianten wie den „deutschen Choraldialekt“ verdrängt hat<sup>19</sup> – nicht das allein seligmachende Modell für eine Weltkirche sein kann. All-

---

<sup>17</sup> *Canta illi, sed noli male. Non vult offendi aures suas. Bene cantate, fratres.* (Augustinus, serm. 1 in Ps 32, 7: CCL 38, 253; hier zit. nach: Liturgia Horarum IV, Rom 1987, 1370 bzw. Lektionar zum Stundenbuch II, 8, 314)

<sup>18</sup> Dies schließt natürlich nicht die Frage aus, wie seichte Musik oder Kitsch als Ausdruck echten religiösen Empfindens zu bewerten sind. Dies ist jedoch eher ein individuelles Verhalten gespeist aus persönlichen Dispositionen und entbindet die Kirche keinesfalls von ihrer Verpflichtung zu künstlerischer Qualität in der Liturgie.

<sup>19</sup> Vgl. dazu F. K. Praßl, „Ex codicibus cisalpinis“: Das Kyriale von Peter Wagner (Graz 1904) und die Entstehung der Kyriale-Editionen in Solesmes 1883–1895–1905 als Vorbedingung für spätere Kontroversen um die Editio Vaticana, in: I. Cavallini, J. Guzy-Pasiak, H. White (Hg.), *Glazba, Migracije i Europska Kultura – Music, Migration and European Culture. Svečani zbornik za Vjeru Katalinić – Essays in Honour of Vjera Katalinić* (Musicological proceedings 22), Zagreb 2020, 351–375.

gemeinheit oder allgemeine Verständlichkeit ist ein Kriterium, das auf eine konkrete Gemeindesituation anzuwenden ist.

## 2.2 SC 113

„Ihre vornehmste Form [*forma nobilior*] nimmt die liturgische Handlung an, wenn der Gottesdienst feierlich mit Gesang gehalten wird und dabei Leviten mitwirken und das Volk tätig teilnimmt.“ (SC 113)

Dieser Artikel spricht das Spannungsfeld zwischen (professioneller) Kunstmusik und Gemeindegesang mehr indirekt als direkt an: Nicht *entweder – oder* sondern *sowohl – als auch* ist eine Forderung, die sich aus diesen Aussagen ergeben kann. „Feierlich mit Gesang“ kann auch eine schlichte Gemeindemesse ohne Chor sein, aber eine vom Chor mitgestaltete Messe kann nicht ohne Gemeindegesang sein. Im Kontext der Artikel 112 und 114 ist jeweils das eine wie das andere gemeint. Über die Bedeutung des Begriffs *actuosa participatio* (tätige Teilnahme) gibt es bis heute umfangreiche Auseinandersetzungen. Es hat sich nicht nur in eher traditionell orientierten kirchenmusikalischen Kreisen die Ansicht durchgesetzt, dass aktiv oder tätig zunächst nichts mit Aktionismus zu tun hat, wie Luigi Girardi schreibt:

„Doch gerade der Begriff ‚actuosa‘ bezeichnet eine intensive Form der Betroffenheit, eine Weise, sich einzusetzen und leidenschaftlich ans Werk zu gehen (tatkräftige Teilnahme), durch welche die Person im Vollzug der liturgischen Handlung ganz und gar ergriffen wird. Die tätige Teilnahme schließt Bewegung, aber auch Stillstand ein; Sprechen, aber auch Zuhören; Gesang – doch ebenso Schweigen – wie es der Ritus erfordert.“<sup>20</sup>

## 2.3 SC 114

„Der Schatz der Kirchenmusik [*Thesaurus Musicae Sacrae*] möge mit größter Sorge bewahrt und gepflegt werden. Die Sängerschöre sollen nachdrücklich gefördert werden, besonders an den Ka-

<sup>20</sup> L. Girardi, Tätige Teilnahme. Der Bedeutungswandel eines Konzils-Themas, in: Singende Kirche 66 (2019) 104–107, hier: 105.

thedralkirchen. Dabei mögen aber die Bischöfe und die übrigen Seelsorger eifrig dafür Sorge tragen, dass in jeder liturgischen Feier mit Gesang die gesamte Gemeinde der Gläubigen die ihr zukommende tätige Teilnahme auch zu leisten vermag, im Sinne von Art. 28 und 30.“ (SC 114)

Um diesen Artikel ist besonders heftig gerungen worden. Für die knappe Textpassage hat es zwölf Entwürfe gebraucht.<sup>21</sup> Die konservativen Kirchenmusik-Kreise rund um den Präsidenten der Päpstlichen Musikhochschule, Higinio Anglés (1888–1969), wollten die Aussagen auf dem Status der Instruktion der Ritenkongregation vom 3. September 1958 über die Kirchenmusik<sup>22</sup> einfrieren, welche man als bizarren Abgesang auf ein rückwärtsgewandtes Denken bezeichnen kann. In der Tat hatte man große Angst, dass die Liturgiereform eine tausendjährige Tradition des Kunstgesangs mit einem Schlag hinwegspülen könnte.

„Aus allem, was man über die neue Reform der liturgischen Bücher liest, kann man voraussehen, welch ein Ruin der Kunst sich anbahnt; und keiner bemüht sich, ihn aufzuhalten. Es ist tragisch, was da auf einen zukommt ...“<sup>23</sup>,

schrrieb Anglés 1965 an das Staatssekretariat, um vermutete drohende Unbill im Zuge der geplanten Musikinstruktion von 1967 abzuwenden. Vor allem die verpflichtende Teilnahme der Gemeinde am Gesang war den konservativen Kreisen ein Dorn im Auge, obschon auch von ihnen in Übereinstimmung mit der Musikinstruktion von 1958 schon länger die *Missa cum populo activo*, ein Chorordinarium mit Gemeindebeteiligung, propagiert wurde.<sup>24</sup> Aus heutiger Sicht

<sup>21</sup> Vgl. Jaschinski, *Musica sacra* (s. Anm. 1), 136–142.

<sup>22</sup> Vgl. Ritenkongregation, Instruktion über die Kirchenmusik und die heilige Liturgie im Geiste der Enzykliken Papst Pius' XII. „*Musicae sacrae disciplina*“ und „*Mediator Dei*“ (3.9.1958), in: Meyer, Pacik (Hg.), *Dokumente zur Kirchenmusik* (s. Anm. 4), 80–124.

<sup>23</sup> Denkschrift von Higinio Anglés an das Staatssekretariat vom 19. Juni 1965, zit. nach: Bugnini, *Liturgiereform* (s. Anm. 2), 928.

<sup>24</sup> Im deutschen Sprachraum sind hier *pars pro toto* die Kompositionen von Hermann Schroeder (1904–1984) und Oswald Jaeggi (1913–1963) zu nennen. – Vgl. dazu M. Meyer, *Die Vertonungen des Ordinarium Missae von Hermann Schroeder (1904–1984)* [Diss. masch.], Graz 2015; U. Torggler, *Bonum est con-*

verwundert, dass trotz aller Abwehrreaktionen, ob sie nun berechtigt oder unberechtigt waren, niemand auf die Idee gekommen ist, wie man es schaffen könnte, das eine zu tun und dabei das andere nicht zu lassen. Zu betonen ist, dass der Schatz der Kirchenmusik in seiner Pflege förderungswürdig und nicht bloß zu dulden ist. Damit ist auch ein ausdrückliches Votum für die Kirchenchöre und ihre herkömmliche Tätigkeit verbunden. Als „Hotspot“ von Kirchenmusikpflege werden die Kathedralkirchen genannt. Dieses Thema zieht sich durch alle einschlägigen Dokumente des Magisteriums bis in die heutige Zeit. Domkirchen als Zentren einer vorbildlichen Liturgie können auch von ihren Ressourcen her Kirchenmusik entfalten, nicht als Repräsentation eines Bischofs, sondern als exemplarische Feier der Gemeinde mit allen kulturellen Möglichkeiten.

## 2.4 SC 116

In dem übernächsten Kapitel SC 116 geht es schließlich um den Gregorianischen Choral, der ja als Muster und Modell aller Kirchenmusik lehramtlich immer wieder herausgestrichen worden ist.

„Die Kirche betrachtet den Gregorianischen Choral als den der römischen Liturgie eigenen Gesang; demgemäß soll er in ihren liturgischen Handlungen, wenn im übrigen die gleichen Voraussetzungen gegeben sind, den ersten Platz einnehmen. Andere Arten der Kirchenmusik, besonders die Mehrstimmigkeit, werden für die Feier der Liturgie keineswegs ausgeschlossen, wenn sie dem Geist der Liturgie im Sinne von Art. 30 entsprechen.“ (SC 116)

Um den Choral und seinen Platz in einer erneuerten Liturgie wurde ebenso lang wie intensiv gerungen. Bis zur Formulierung und Abstimmung des Artikels war es ein weiter Weg: SC 116 hatte elf Entwürfe.<sup>25</sup> Die Änderungen in den Entwürfen zeigen den langsamen Prozess der Hinwendung der Konzilsväter hin zu einem offenen Repertoire-Begriff, der sich auf inhaltliche Kriterien, wie den in SC 30 entfalteten Begriff der tätigen Teilnahme der Gläubigen, bezieht. Die

---

fiti. Studien zur Kirchenmusik Oswald Jaeggis im Kontext ihrer liturgischen Voraussetzungen [Dipl. masch.], Graz 1992.

<sup>25</sup> Vgl. Jaschinski, *Musica sacra* (s. Anm. 1), 156–172.

Vorrangstellung des Gregorianischen Gesanges, welcher der römischen *Liturgie*, aber nicht der römischen *Kirche* eigen ist, wird nicht angetastet, wohl aber – was auf eine Formulierung der Instruktion der Ritenkongregation über die Kirchenmusik aus dem Jahre 1958 zurückgeht (vgl. Nr. 16) – in einen sachbezogenen Kontext gestellt. *Ceteris paribus* („wenn im übrigen die gleichen Voraussetzungen gegeben sind“), bzw. auch „unter sonst gleichen Umständen und Bedingungen“ heißt die Einschränkung, unter der dem Choral der erste Platz in der Kirchenmusik zustehen soll. Schon in den Vorbereitungsdocumenten wird klar, dass das Ideal der Gregorianik nicht im luftleeren Raum postuliert werden darf, sondern an den Bedingungen und Möglichkeiten der konkreten liturgisch-musikalischen Praxis zu messen ist.

„Dieser Einschub [*ceteris paribus*] versucht ein Gleichgewicht herzustellen zwischen den verschiedenen Arten der Kirchenmusik. Denn auch der Gregorianische Choral hat seine Anforderungen [... E]benso ist bei der Ausführung des Gregorianischen Chorals keine geringere Fertigkeit und Erfahrung als bei anderen Musikarten verlangt. Darüber hinaus bevorzugen gewisse Verhältnisse des christlichen Lebens oder Teile des Gottesdienstes eher den mehrstimmigen Gesang oder eine neue Komposition gegenüber der gregorianischen. Dies alles zeigt, dass in der Theorie der Gregorianische Choral immer vorzuziehen ist, dass aber praktische Umstände andere Arten anraten können.“<sup>26</sup>

Der Choral soll also dort in der Kirchenmusik-Pflege absolute Priorität haben, wo man dazu in der Lage ist, eine angemessene Ausführung zu bewerkstelligen, die sowohl künstlerisch als auch pastoral den Anforderungen entspricht. Eine gut geschulte Schola, welche dem Grad der Professionalität dieser Musik gerecht werden kann, gehört ebenso dazu, wie auch das Umfeld einer Gemeinde, die mit Gregorianik gefordert, aber nicht überfordert wird.

Wiederum wird betont, dass jede Art von mehrstimmiger Musik dann ihren Platz hat, wenn sie in die Liturgie integrierbar ist. Der Gottesdienst ist also offen für alle Musikstile, von der Gregorianik bis zur Popularmusik.

---

<sup>26</sup> Aus dem Entwurf 5 des Kirchenmusik Kapitels, zit. nach: ebd., 161.

### 3 Die Musikinstruktion *Musicam sacram* vom 5. März 1967

Einen wesentlichen Einfluss auf die unmittelbare nachkonziliare Kirchenmusikentwicklung übte die Instruktion *Musicam sacram* von 1967 aus, welche etliche Klarstellungen zu aktuellen Fragen der Praxis brachte, einige nicht unwichtige Anstöße für die weitere Entwicklung gab, aber nicht alle Fragen der Kirchenmusik regeln wollte (vgl. Nr. 3). Wie kein zweites Dokument, das Ausführungsbestimmungen zur Liturgiekonstitution erlassen hat, war diese Instruktion von Kompromissen geprägt, die Neuausrichtungen von Messe und Tagzeitenliturgie mit notwendigen Erfordernissen zur Pflege herkömmlicher Kirchenmusik verbinden sollten, auch wenn eine totale Harmonisierung nicht möglich war.

Die Erstellung des Dokuments wurde zum Kampffeld zwischen den Proponenten der Päpstlichen Musikhochschule – die „Köpfe“ der Opposition waren neben Higinio Anglés der sixtinische Kapellmeister Domenico Bartolucci (1917–2013), von Papst Benedikt XVI. (2005–2013) noch zum Kardinal kreiert, Fiorenzo Romita und der Kölner Prälat Johannes Overath (1913–2002), später selber Präside des Päpstlichen Instituts für Kirchenmusik (lateinisch *Pontificium Institutum Musicae Sacrae*; italienisch *Pontificio Istituto di Musica Sacra*; abgekürzt: PIMS) – und dem *Consilium*.<sup>27</sup> Papst Paul VI. (1963–1978) stand mittendrin und hatte viel Schlichtungsarbeit zu leisten. Der Fama nach war er es selbst, der den Kompromiss um den *Sanctus*-Streit mit einer Ausnahmeregelung formuliert und angeordnet hat. Das Dokument spaltet bis heute die Geister, je nach ideologischer Position in Fragen der liturgischen Musik. Heinrich Rennings (1926–1994), ehemaliger Leiter des Deutschen Liturgischen Instituts, gehörte nicht gerade zu den Begeisterten:

„So wurde ein im Interesse der Kirchenmusik höchst notwendiges Dokument durch die Kurzsichtigkeit einiger einflussreicher Kirchenmusiker selbst verzögert und in nicht unwichtigen Punkten auch abgeschwächt.“<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Vgl. Bugnini, Liturgiereform (s. Anm. 2), 938–955.

<sup>28</sup> H. Rennings, Die Instruktion über Gesang und Musik im Gottesdienst vom Jahre 1967, in: LJ 17 (1967) 161–165, hier: 161.

Mit seiner Analyse, dass das Grundkonzept des Dokuments in seiner Radikalität im Sinne der Pflege herkömmlicher Kirchenmusik abgeschwächt worden ist, muss man ihm freilich recht geben. Dies bekräftigen auch Luigi Agustoni (1917–2004) und Helmut Huckle (\* 1927):

„Es ist zu erwarten, dass es Leute geben wird, denen dieser Abschnitt [Art. 34] der wichtigste der ganzen Instruktion ist. Selbst oberflächliche Lektüre zeigt jedoch, dass diese Bestimmung keineswegs der Grundton der Instruktion, sondern vielmehr ein Zugeständnis im Gegensatz zu ihren eigentlichen Prinzipien darstellt.“<sup>29</sup>

Es stand immerhin die Frage im Raum, ob es noch jemals möglich und erlaubt sein wird, ein vollständiges *Ordinarium Missae*, egal in welcher Gestalt (das gilt auch für die Gregorianik), vom Chor allein singen zu lassen, war doch das *Sanctus* aus guten Gründen als *der* primäre Gesang aller definiert worden.

So kam es nach heftigen Auseinandersetzungen zum berühmten Artikel 34, welcher als Kompromiss festschreibt:

„Wenn die Gesänge des sogenannten Ordinarium Missae mehrstimmig gesungen werden, können sie vom Sängerchor in der gewohnten Weise [*suavis normis persolvi possunt*] mit oder ohne Instrumentalbegleitung vorgetragen werden unter der Voraussetzung, dass das Volk nicht gänzlich von der Teilnahme am Gesang ausgeschlossen wird.

Sonst aber [*In aliis casibus*] können die Teile des Ordinarium Missae im fortlaufenden Wechsel oder in sinnvoller Zusammenfassung größerer Textteile zwischen Sängerchor und Volk oder auch innerhalb des Volkes aufgeteilt werden. In diesen Fällen möge man beachten: Das Symbolum als eine Form, den Glauben zu bekennen, soll nach Möglichkeit von allen gesungen werden, oder in einer solchen Form, die eine entsprechende Teilnahme der Gläubigen gestattet. Das Sanctus als abschließende Akklamation zur Präfation soll regelmäßig [*de more*] von der ganzen Versammlung, gemeinsam mit dem Priester, gesungen werden.“<sup>30</sup>

<sup>29</sup> L. Agustoni, H. Huckle, Die Instruktion „Musicam Sacram“ über die Musik in der Liturgie, in: *MusAl* 19 (1967) 49–74.

<sup>30</sup> EDIL/DEL 1, 733–801, hier: 766.

Das ist die bis heute gültige Rechtsgrundlage dafür, weiterhin ein *Ordinarium* in der Messliturgie vom Chor singen zu lassen. Als liturgisches Partikularrecht ist dies auch nicht durch die Rubriken des aktuellen Missale Romanum 2002/2008 aufgehoben, wenngleich andere Bestimmungen von *Musicam sacram* von 1967 durch geänderte Rahmenbedingungen obsolet geworden sind.<sup>31</sup> Die Kontroversen darüber haben sich zwar beruhigt, aber nicht wirklich aufgehört. Während die meisten Kirchenmusiker(innen) mit dem Status quo zufrieden sind,<sup>32</sup> köchelt die Ablehnung des Chor-*Ordinariums* subtil weiter.<sup>33</sup>

Der einflussreiche italienische Liturgiker Antonio Parisi hält die liturgischen Produktionen von Mozarts „Krönungsmesse“ im Petersdom unter Herbert von Karajan (1908–1989) u. a. für ein außerordentliches Event – man kann ja nicht offen gegen den Papst schreiben –, das keinesfalls exportierbar sei,<sup>34</sup> und polemisiert mit allen bekannten Argumenten gegen die „Nachahmungstäter“.<sup>35</sup>

Obschon dieser Teilaspekt der Instruktion die Gemüter am meisten erregt hat, hat das Dokument im Kontext der Fragen nach der Volkssprache in der Liturgie und deren Lösung in den nachfolgenden Jahren für die Pflege alter wie neuer liturgischer Musik wesentliche Weichen gestellt. Für manche Sprachräume wie den deutschen oder englischen waren die weitgehende Erlaubnis, die Muttersprache zu verwenden, wie auch die Möglichkeit, Begleitgesänge der Messe

<sup>31</sup> Vgl. dazu F. K. Praßl, 50 Jahre nach der Instruktion „*Musicam sacram*“ (5.3.1967). Gedankensplitter zur Situation der liturgischen Musik unter praktischen Gesichtspunkten, in: HfD 71 (2017) 246–251 [FS Winfried Bachler].

<sup>32</sup> Vgl. P. Planyavsky, „*Musicam sacram*“ war ein epochaler Wendepunkt, in: Singende Kirche 66 (2019) 8–12.

<sup>33</sup> Vgl. S. Rau, Die Eucharistie als Konzertmesse?, in: MS(D) 108 (1988) 404–409. – Dieser Aufsatz hat eine heftige Diskussion ausgelöst, auf die auch ich im Mozartjahr 1991 reagiert habe; vgl. F. K. Praßl, „Entkleidet den Katholicismus nicht seiner Kunstgewänder!“ Zur Praxis katholischer Mozartrezeption vor und nach dem Zweiten Vatikanum, in: H. Schützzeichel (Hg.), Mozarts Kirchenmusik. Tagungsberichte der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg, Freiburg i. Br. 1992, 112–142.

<sup>34</sup> [U]n evento straordinario, un caso unico non esportabile (A. Parisi, La musica liturgica in Italia. Cinquant’anni di fatti, idee, speranze, Padua 2013, 49f.)

<sup>35</sup> Eine profunde Studie zu einer sachgerechten Pflege des *Thesaurus Musicae Sacrae* hat Jakob Johannes Koch (\* 1969) vorgelegt. – Vgl. J. J. Koch, Traditionelle mehrstimmige Messen in erneuerter Liturgie – ein Widerspruch?, Regensburg 2002.

nach großzügigen Austauschregeln freier zu wählen, ein wahrer Segen. Liturgische Musik mit einer Kompositionsgeschichte von 400 Jahren in den Kirchen der Reformation, wie z. B. bei den Anglikanern, Lutheranern und Reformierten, war nun auch für die katholische Liturgie frei nutzbar und aufgrund der Verwendung von Landessprachen auch vielfach leichter realisierbar. Die große Weichenstellung war das Aufgeben der Exklusivität des Messproprium im *Graduale Romanum* durch die Einführung einer zweiten Propriumsserie im *Graduale simplex*. Mit den schon genannten Austauschregeln schlug auch die Stunde der Liturgiefähigkeit des Kirchenliedes, das gewissermaßen als *Commune* an die Stelle mancher Proprien tritt – mit allen pastoralen Vorteilen, aber auch mit aller Problematik durch den Verlust der liturgischen Theologie des klassischen *Proprium*s.<sup>36</sup> Eine wesentliche Weichenstellung war auch die Konzession, in liturgischen Feiern Sprachen zu mischen, also etwa Latein (Chor) und Deutsch (Priester und Gemeinde).

Obschon die Instruktion Fragen offengelassen und vor allem progressive Kreise enttäuscht hat, ist sie doch in vielen Dingen bis heute das maßgebliche Dokument kirchenmusikalischer Praxis.

#### 4 Eine Erklärung zu Konzerten in Kirchen vom 5. November 1987

Um Rahmenbedingungen für die immer stärker in Mode kommenden Kirchenkonzerte zu schaffen – sei es durch Eigen- oder Fremdnutzung von Kirchen durch die diversen (Kirchen-)Chöre bzw. andere Ensembles –, wurde 1987 von der Gottesdienstkongregation eine „Erklärung über Konzerte in Kirchen“ abgegeben. Diese enthielt auch eine tiefergehende Reflexion über Musikstücke, die in einer Kirche legitimerweise aufgeführt, besonders über jene, die nicht an den heutigen Gottesdienst angepasst werden können. Daher ist der

„Gebrauch von Werken einzuschränken, die aus einer Zeit stammen, in der die tätige Teilnahme der Gläubigen an der Liturgie

---

<sup>36</sup> Vgl. A. Ruff, Proper Chants and Improper Hymns. What Texts Shall We Sing in Worship, in: *The Hymn* 56 (4/2005) 19–25.

noch nicht als eine Quelle wahrhaft christlichen Geistes angesehen wurde.“<sup>37</sup>

Für diese Werke schlägt das Schreiben eine neue Verwendung vor und gibt dem einen positiven Sinn:

„Kirchenmusik, die für die Liturgie komponiert wurde, aber aus den erwähnten Gründen nicht mehr beim Gottesdienst verwendet werden kann, und religiöse Musik überhaupt, die sich an Texten der heiligen Schrift und der Liturgie inspiriert oder auf Gott, die Jungfrau Maria, die Heiligen und die Kirche verweist, können ihren Platz in der Kirche haben, jedoch außerhalb der liturgischen Feiern. Der Klang der Orgel sowie andere gesangliche und instrumentale Darbietungen können der Frömmigkeit oder Religion dienen und sie fördern. Solche Aufführungen außerhalb des Gottesdienstes sind besonders geeignet:

- a) um auf die wichtigen liturgischen Feste einzustimmen oder ihnen auch außerhalb des Gottesdienstes größere Festlichkeit zu verleihen;
- b) um den besonderen Charakter der verschiedenen liturgischen Zeiten zu unterstreichen;
- c) um in den Kirchen eine Atmosphäre der Schönheit und Besinnung zu schaffen, die auch bei den der Kirche Fernstehenden die Hinneigung zu geistlichen Dingen fördert;
- d) um eine Umgebung zu schaffen, die die Verkündigung des Wortes Gottes und seine Aufnahme erleichtert, z. B. um eine fortlaufende Evangelienlesung zu begleiten;
- e) um die großen Schätze der Kirchenmusik, die nicht verloren gehen dürfen, am Leben zu erhalten: liturgische Kompositionen und Gesänge, die heute nicht mehr leicht und als ganze in der Liturgie Eingang finden können, wie auch geistliche Musik, wie Oratorien und Kantaten, die auch weiterhin geistliche Bereicherung vermitteln;
- f) um den Kirchenbesuchern und Touristen zu helfen, den sakralen Charakter der Kirche besser zu verstehen: z. B. durch Orgelkonzerte, die zu bestimmten Zeiten gegeben werden.“<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Kongregation für den Gottesdienst, Erklärung über Konzerte in Kirchen (5.11.1987), Nr. 6, in: EDIL/DEL 3, 6007–6017, hier: 6012.

<sup>38</sup> Ebd., 6015 [Nr. 9].

In dieser Fülle von pastoralen, kulturellen, liturgischen wie theologischen Argumenten zugunsten eines Kirchenkonzerts ist für unser Thema bedeutsam, dass der „Schatz der Kirchenmusik“ dann nicht verloren geht, wenn man ihn ins geistliche Konzert transferiert, so er in der Liturgie keinen Platz mehr hat. Dies wird sicher für die vielen polyfonen Vespren gelten, deren Struktur mit der heutigen Vesperliturgie nicht mehr in Einklang zu bringen ist. Dies gilt etwa auch für Gregorianik-Konzerte, bei denen die Rekonstruktion einer mittelalterlichen Matutin erklingt, welche nichts mehr mit dem heutigen *Officium Lectionis* zu tun hat. Man kann die Frage auch bei überlangen Ordinariumskompositionen stellen, etwa bei den Messen von Jan Dismas Zelenka (1679–1745) oder bei der „Missa in D-Dur“ von Ludwig van Beethoven (1770–1827). Alle diese Werke sind für die Liturgie geschrieben worden, werden aber als Problemfall für heutige Verhältnisse gesehen bzw. empfunden.

Aber was ist heute „nicht mehr leicht“ in die Liturgie zu integrieren? Wie weit ist liturgische Ordnung auch „dehnbar“? Solche Fragen werden kaum gestellt, wenn in „kreativer“ Weise mit dem Messor-do bei Jugendevents umgegangen wird. Man darf aber fragen, ob eine situative und auf die kulturelle wie pastorale Situation einer Gemeinde angepasste Liturgiegestaltung nicht auch außerordentliche Lösungen erlaubt, wenn dies angebracht ist. So werden z. B. im Wiener Stephansdom zweimal im Jahr, nämlich zu Weihnachten und am Stephanitag (26. Dezember), dem Patrozinium, die Vespren von Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) und Johann Baptist Gänsbacher (1778–1844) in einer Pontifikalvesper in ihrer Vollgestalt gesungen, freilich nicht ohne Gemeindegesang, der in reduzierter Form (Hymnus, Gebet des Herrn, marianische Antiphon) ja trotzdem möglich ist und auch bewusst vorkommt. Der Veranstalter des Festivals für Alte Musik in Jaén (Andalusien) hatte sich von mir gewünscht, die Matutin am 8. Dezember 2019 nicht als Konzert „aufzuführen“, sondern als Gottesdienst zu feiern: für eine gar nicht kleine Gemeinde, die rund um Mitternacht bereit war, zwei Stunden lang anhand eines Textheftes die Mysterien dieses Tages zu meditieren. Das sind zweifellos Extreme und Ausnahmen, sie sollten aber ihren Platz haben dürfen und nicht von einem „Neorubrizismus“ bekämpft werden. Das Kirchenkonzert wird in den meisten dieser Fälle eine gute und sinnvolle Lösung darstellen.

In der Frage der Orchestermesse aber haben nicht die rubrikenstrengen Liturgiker, sondern die Kirchenmusiker(innen) die „Volksabstimmung“ gewonnen. Man könnte hier eine Vielzahl von Kirchen aufzählen, die (fast) jeden Sonntag voll sind, weil Hunderte Menschen sich von einem Gottesdienst mit qualitätsvoller Kirchenmusik angezogen fühlen (und dies auch mitfinanzieren), pars pro toto: St. Michael München, Augustinerkirche Wien, Matthiaskirche Budapest. Man kann nicht behaupten, dass dies ein Modell ist, das „für alle“ propagiert werden sollte. Man kann aber beobachten, dass die Menschen, die ganz bewusst hier die Sonntagsmesse besuchen, und das mitunter schon um 9:00 Uhr morgens, nicht einem „Konzert“ nachlaufen, sondern eines suchen: in Musik und Liturgie die Begegnung mit dem Heiligen.

## Das Berufsbild des Kirchenmusikers im Wandel

*Godehard Weithoff*

### 1 Historische Vergewisserung

„Singt Gott in eurem Herzen Psalmen, Hymnen und Lieder, wie sie der Geist eingibt, denn ihr seid in Gottes Gnade.“ (Kol 3,16) Diese Aufforderung des Apostels Paulus an die Kolosser ist der meist zitierte biblische Satz, wenn es um den Urgrund und Auftrag der Kirchenmusik geht.

Die Beteiligung von Instrumenten war im ersten christlichen Jahrtausend durch die Päpste verboten, weshalb wir davon ausgehen müssen, dass die Kirchenmusik zunächst ausschließlich aus Vokalmusik bestand – und diese einstimmig gesungen wurde. Die Choralmelodien (damit ist hier der Gregorianische Choral gemeint, nicht das Kirchenlied, das in der protestantischen Kirche seit der Reformation Choral genannt wird) wurden im Wesentlichen durch mündliche Überlieferung – also durch Auswendiglernen – verbreitet und das über den ganzen Kontinent. Dabei wurde zwar ab dem neunten Jahrhundert zunächst die Notierung des Textes als Gedächtnisstütze genutzt, ab dem zehnten Jahrhundert dieser Text noch mit Neumen versehen, um der Erinnerung an musikalische Einzelheiten auf die Sprünge zu helfen, aber ohne ein auswendiges Beherrschen der Gesänge war ein Singen nur mit Text- und Neumenvorlage unmöglich.

Die Erforschung des Gregorianischen Chorals durch die Mönche der Abtei Solesmes im 19. und 20. Jahrhundert lieferten in der vergleichenden Untersuchung der erhaltenen Handschriften aus den weit über Westeuropa verstreuten Klöstern das phänomenale Ergebnis, dass dabei eine unglaubliche Deckungsgleichheit der gesungenen Melodien bis in feine rhythmische Nuancen herrschte.<sup>1</sup> Dass dies nicht von jeder Ordensfrau und jedem Ordensmann geleistet werden konnte, liegt auf der Hand. Der Gesang, der Unterricht der jungen

---

<sup>1</sup> Vgl. C. Dostal, Der Gregorianische Choral, in: R. Mailänder, B. Martini (Hg.), Basiswissen Kirchenmusik, Bd. 1: Theologie – Liturgiegesang, Stuttgart 2009, 67–92, hier: 68f.

Scholaren, später die Notation von Text und Neumen bedurften Spezialisten, die wir heute Kirchenmusiker(innen) nennen würden. Auch wenn Geldzahlungen an Musiker aus dieser Zeit nicht nachweisbar sind, so zeigt doch allein dieses Beispiel bereits, dass die Pflege der Musik eine hohe Wertschätzung genoss und somit entweder das Kloster selbst oder den zuständigen Bischof oder den weltlichen Potentaten, in dessen Einzugsbereich das Kloster lag, Geld gekostet hat.

Auch das Spielen der Orgel, des ersten nachweisbaren Instrumentes im christlichen Gottesdienst, bedurfte eines Könners, der, wenn nicht Geld, so aber zumindest die Zeit zunächst zur Erlangung dieser komplexen Fähigkeit benötigte, später, um seinen Dienst in der Kirche vorbereiten zu können.

Die Etablierung der Orgel im christlichen Abendland wird auf das Jahr 757 datiert, als Kaiser Konstantin V. Pippin dem Kleinen eine Orgel zum Geschenk machte.<sup>2</sup> Und die Berichte über die Faszination der Hörer darüber, dass dieses machtvolle Instrument lauter spielen konnte als eine große Gruppe von menschlichen Bläsern und länger Töne aushalten konnte, als es mit einer menschlichen Lunge möglich ist, festigten den Stand der Orgel als Demonstration weltlicher Herrschermacht.

Der Zeitpunkt der Übernahme der Orgel in den christlichen Gottesdienst liegt im Dunkel, aber irgendwann kam der Gedanke auf, dass das, was einem weltlichen Herrscher recht ist, dem wahren Herrscher der Welt, Jesus Christus, nur billig ist. Historischen Berichten zufolge müssen wir davon ausgehen, dass ab dem zehnten Jahrhundert die Orgel in Kirchen verwendet wurde.<sup>3</sup> Es sollte allerdings noch bis zum Jahr 1287 dauern, bis auf dem Konzil von Würzburg die Orgel als das einzig zugelassene Instrument für den Gottesdienst offiziell bestätigt wurde. Sie übernahm dabei zunächst drei Aufgaben:

1. das freie Spiel in der Liturgie,
2. den Dialogpartner des Chores im alternierenden (also abwechselnden) Musizieren,

---

<sup>2</sup> Vgl. O. Ursprung, Die katholische Kirchenmusik (Handbuch der Musikwissenschaft 11), Potsdam 1931, 117.

<sup>3</sup> Vgl. H. Musch, Entwicklung und Entfaltung der christlichen Kultmusik des Abendlandes, in: ders. (Hg.), Musik im Gottesdienst, Bd. 1: Historische Grundlagen – Liturgik – Liturgiegesang, Regensburg <sup>4</sup>1993, hier: 77f.

### 3. die Begleitung von Sänger(inne)n, später auch Instrumentalist(inn)en.

Damit der Organist diesen Aufgaben gerecht werden konnte, bedurfte es, wie oben schon angedeutet, zum einen der rein praktischen Fähigkeiten, dieses *organon* (Werkzeug) zu beherrschen, zum anderen so viel musikalischen Sachverstandes, um

1. frei improvisieren,
2. die Psalm- und Canticumsverse im Wechsel mit dem Chor spielen und
3. den Vokalsatz des zu begleitenden Chores intavolieren (d. h. griffgerecht gestalten) und damit die Chorstimmen mit zwei Händen auf der Orgel wiedergeben zu können.

Mit Beginn der Notenschrift und der nahezu gleichzeitig einsetzenden Mehrstimmigkeit ab dem Jahr 1000 mussten die Kirchenmusiker in der Lage sein, auch kompositorisch wirken zu können. Es ist schwer vorstellbar, dass Komposition und praktische Wiedergabe der Musik von unterschiedlichen Personen wahrgenommen wurden. Ohne die rein praktische Erfahrung des Singens im Chor oder des Spielens auf der Orgel ist die praxistaugliche mehrstimmige Vertonung eines biblischen Textes und eines Teiles des *Ordinarium Missae* nicht denkbar. Noch schwerer vorstellbar ist es, dass auch Nicht-Kleriker nach und nach als Musiker für die Kirche tätig waren.

Der Komponist und Dichter Guillaume de Machaut (um 1300–1377), Schöpfer der „Messe de Nostre Dame“<sup>4</sup>, der ersten zusammenhängenden Vertonung des Messordinariums (1365), genoss seine Ausbildung an der Domschule zu Reims und stand in den Diensten mehrerer Fürstenhöfe, war aber weder Priester noch Ordensbruder. Er war durch seine Ausbildung sowohl in der praktischen Ausübung von Musik bewandert als auch in der Komposition. Er war zwar von seinem Dienstherrn Johann von Luxemburg (1296–1346) und später von dessen Tochter und Nachfolgerin Jutta von Luxemburg (1315–1349) als Sekretär und Dichter tätig, hätte aber seine Kirchenmusik nicht ohne diesen wirtschaftlichen Rückhalt schreiben können.

Heinrich Isaac (1450–1517) war als Musiker in Diensten von Kaiser Maximilian I. (1459–1519) mit der Hofmusik und der Kirchenmusik betraut – eine Kombination, die bis zur Französischen Revo-

---

<sup>4</sup> Vgl. dazu auch den Beitrag von F. K. Praßl in diesem Band.

lution 1789 üblich war, ebenso wie die Kombination von praktischer Ausübung und Komposition. Mit zunehmender Macht und wirtschaftlicher Potenz der Städte wurde auch die Anstellung von Kirchenmusikern bei der Stadt möglich.

Prominentestes Beispiel ist Johann Sebastian Bach (1685–1750), der von 1723 bis zu seinem Tode als *Director Musices* für die vier Hauptkirchen der Stadt Leipzig beim Rat der Stadt angestellt war. Zu seinen Aufgaben gehörte neben der Komposition von Musik für den sonntäglichen Gottesdienst und der Einstudierung und Aufführung dieser Musik noch der Unterricht an der Thomasschule. Die Schüler an dieser Ausbildungsstätte waren zum sonntäglichen Chordienst in der Kirche verpflichtet.<sup>5</sup>

Die Kirche selbst beschäftigte bis in die Zeit der Romantik Kirchenmusiker nur vereinzelt. Fürsterzbischof Hieronymus von Colloredo (1732–1812) war zwar Dienstherr von Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), der als Konzertmeister der Hofkapelle auch für die Kirchenmusik am Dom zu Salzburg verantwortlich war, aber die Hofkapelle war in der weltlichen Herrschaft des Fürsterzbischofs angesiedelt.

Im 19. Jahrhundert wurden die Aufgaben des Organisten dem Volksschullehrer übertragen und die Unterweisung im Orgelspiel in die Lehrerausbildung implementiert. Die so ausgebildeten Lehrer übernahmen neben ihrem Organistenamt teilweise auch die sich neu etablierenden Kirchenchöre, die durch Franz Xaver Witt (1834–1888) in der Zeit des Cäcilianismus zur Gründung angeregt wurden. Dieser Zustand hielt sich bis ins 20. Jahrhundert hinein.<sup>6</sup>

Zu dieser Zeit setzte in Deutschland eine Bewegung ein, die in allen anderen Ländern der Welt – damals wie heute – für Verwunderung sorgte: Der Kirchenmusiker im Hauptberuf als Angestellter der Kirche wurde etabliert. Die Evangelische Kirche in Deutschland (EKD) begann diesen Prozess schon vor dem Zweiten Weltkrieg (1939–1945), in der katholischen Kirche ebnete das Zweite Vatika-

---

<sup>5</sup> Dabei darf nicht übersehen werden, dass Johann Sebastian Bach vor seinem Dienstantritt in Leipzig auch in Diensten des Adels stand: von 1708 bis 1717 bei Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar (1662–1728) und von 1717 bis 1723 bei Fürst Leopold von Anhalt-Köthen (1694–1728).

<sup>6</sup> Vgl. K. Michaelis, Kirchenmusikalische Ausbildung – Kirchenmusik als Beruf, Pforzheim 2017, in: <https://themen.miz.org/kirchenmusik/kirchenmusikalische-ausbildung-beruf-michaelis> (Download: 20.6.2020).

nische Konzil (1962–1965) mit der Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* (SC) den Weg – sicher nicht, ohne den Blick dabei auch auf die evangelische Kirche zu richten. Eine derartige Umwälzung des Liturgieverständnisses und die Neupositionierung der Musik im Gottesdienst wäre ohne professionellen Kirchenmusikerbeistand auch nicht umzusetzen gewesen. Dabei waren aus vatikanischer Sicht die deutschsprachigen Diözesen kirchenmusikalisch schon immer ein Sonderfall gewesen.

Nirgendwo sonst gab – und gibt – es eine derartige Fülle an Kirchenliedern. Allein die Gesangbuchdicke zeigt schon deutlich die Überlegenheit gegenüber den Büchern anderer Länder. Und wenn die Gesangbücher – z. B. der skandinavischen Länder – auch ein ähnliches Maß aufweisen, dann kommt dies durch viele Dubletten (gleiche Melodie mit anderem Text) und durch häufigen Abdruck von Mehrstimmigkeit zustande. Dieser Schatz führte auch seit der Reformation zu einer Fülle und Vielfalt an Choralbearbeitungen für Orgel, die es ebenfalls so sonst nirgendwo gibt. Auch der Orgelbau erlebte im 20. Jahrhundert einen ungeahnten Aufschwung. Selbst der Erste Weltkrieg (1914–1918), in dem in großem Stil die Kirchen zur Ablieferung der Zinnprospektpfeifen gezwungen wurden, die Zeit der Weltwirtschaftskrise, in der für den Orgelbau nur minderwertige Materialien zur Verfügung standen, und der Zweite Weltkrieg, in dem viele Kirchen und noch mehr Orgeln den Luftangriffen zum Opfer fielen, konnten die Bereitschaft der Kirchen nicht zum Erliegen bringen, sich weiterhin um ihre Orgeln zu kümmern. Auch der Antrag bei der UNESCO auf Anerkennung von Orgelbau und Orgelmusik als „Immaterielles Kulturerbe der Menschheit“ ging von deutschem Boden aus und wurde Ende 2017 mit Erfolg gekrönt.<sup>7</sup>

Und schließlich verlangt eine Fülle von Kirchenmusik, angefangen vom Gregorianischen Choral über die Chormusik der Renaissance, die oratorischen Werke und Messen aus Barock, Klassik und Romantik – beide oftmals mit Soli, Chor und Orchester besetzt –

---

<sup>7</sup> Vgl. K. Römer, Orgelbau und -musik sind Immaterielles Kulturerbe der UNESCO, Pressemitteilung der Deutschen UNESCO-Kommission vom 7. Dezember 2017, in: <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-deutschland/orgelbau-und-musik-0> (Download: 20.6.2020).

und die großen A-cappella-Motetten der Romantik bis hin zum Pop-Oratorium, nach einer Live-Wiedergabe vor Publikum. Die Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils verlangt sogar:

„Der Schatz der Kirchenmusik möge mit größter Sorge bewahrt und gepflegt werden. Die Sängerkhöre sollen nachdrücklich gefördert werden, besonders an den Kathedralkirchen. Dabei mögen aber die Bischöfe und die übrigen Seelsorger eifrig dafür Sorge tragen, daß in jeder liturgischen Feier mit Gesang die gesamte Gemeinde der Gläubigen die ihr zukommende tätige Teilnahme auch zu leisten vermag, im Sinne von Art. 28 und 30.“ (SC 114)

Diese Gründe (und sicher noch einige mehr) führten zu einer Schaffung von hauptamtlichen Kirchenmusikerstellen, deren Gesamtzahl in den beiden großen christlichen Kirchen nach Angaben des Deutschen Musikinformationszentrums 2018 bei 3 341 lag.<sup>8</sup> Bei der Ermittlung dieser Zahl wird noch nicht zwischen Vollzeit- und Teilzeitbeschäftigung unterschieden. Wichtig zu wissen ist aber auch das sog. Vollzeitäquivalent, in dem die Prozentsätze aller Beschäftigungsumfänge addiert und anschließend durch 100 dividiert werden. Diese Zahl betrug zum gleichen Zeitpunkt 2 959,9. Interessant ist hierbei, dass entgegen vieler Behauptungen sowohl die Zahl der Stellen insgesamt als auch die der Vollzeitäquivalente sich auf einem stabilen Niveau halten.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Vgl. Deutscher Musikrat (Hg.), Haupt- und nebenamtliche Kirchenmusiker\*innen in der Katholischen Kirche, Bonn 2018, in: [http://miz.org/downloads/statistik/138/Stelleninhaber\\_haupt-\\_und\\_nebenamtliche\\_Kirchenmusiker\\_katholisch.pdf](http://miz.org/downloads/statistik/138/Stelleninhaber_haupt-_und_nebenamtliche_Kirchenmusiker_katholisch.pdf) (Download: 20.6.2020); Deutscher Musikrat (Hg.), Hauptamtliche Kirchenmusiker\*innen in der Evangelischen Kirche, Bonn 2018, in: [http://miz.org/downloads/statistik/140/Stelleninhaber\\_hauptamtliche\\_Kirchenmusiker\\_evangelisch.pdf](http://miz.org/downloads/statistik/140/Stelleninhaber_hauptamtliche_Kirchenmusiker_evangelisch.pdf) (Download: 20.6.2020).

<sup>9</sup> Vgl. Deutscher Musikrat (Hg.), Vollzeitäquivalente der durch hauptamtliche Kirchenmusiker\*innen besetzten Stellen in der Katholischen und Evangelischen Kirche, Bonn 2018, in: [http://miz.org/downloads/statistik/139/Vollzeitaequivalente\\_hauptamtliche\\_Kirchenmusiker\\_katholisch\\_und\\_evangelisch.pdf](http://miz.org/downloads/statistik/139/Vollzeitaequivalente_hauptamtliche_Kirchenmusiker_katholisch_und_evangelisch.pdf) (Download: 20.6.2020).

## 2 Gegenwärtige Analyse

Angesichts sinkender Mitgliederzahlen beider großen christlichen Kirchen, angesichts eines immer wieder prognostizierten Rückgangs der Kirchensteuer und angesichts einer – zumindest auf katholischer Ebene erkennbaren – geringer werdenden Zahl an Gottesdiensten erstaunen die Zahlen doch. Allerdings nur, wenn man die Tätigkeiten eines Kirchenmusikers auf das Orgelspiel in Gottesdiensten, das Leiten von drei Chören (Kinder-, Jugend- und Erwachsenenchor) und vielleicht noch die Betreuung einer Konzertreihe reduziert. Dies entspricht allerdings heutzutage nur noch selten den Tatsachen.

Es ist sicher richtig, dass sich mit den oben genannten Tätigkeiten bei bisheriger Bemessung der Arbeitszeit für die zu leistenden Dienste kaum eine Vollzeitstelle in einer Kirchengemeinde realisieren lässt. Aber bei wachsender Beobachtung des ihn umgebenden Umfelds wird ein Kirchenmusiker schnell seinen Bedarf in neuen Bereichen entdecken können.

Die nachstehenden Beispiele stellen eine Sammlung von Möglichkeiten dar. Kein(e) Kirchenmusiker(in) wird all das an einer Stelle leisten können, aber vieles von dem wird bereits heute kirchenmusikalisch geleistet.

### 2.1 Chorarbeit

Längst ist klar, dass eine altersgerechte Kinder- und Jugendchorarbeit sich nicht in nur *einer* Gruppe realisieren lässt. Hier gilt es mit einem gestuften Chorgruppensystem auf die geistige und körperliche Fortentwicklung von Kindern einzugehen. Sogar eine Diversifizierung nach Geschlechtern kann während einer bestimmten Altersspanne sinnvoll sein. Und nicht zuletzt müssen männliche Jugendliche während der Mutation (Stimmbruch) einerseits einen besonderen Schutz ihrer Singstimme genießen, andererseits aber durch schonendes und verantwortungsvoll begleitetes Singen auf ihre – idealerweise künftige – Aufgabe als Tenor und Bass vorbereitet werden. Erweitert man dieses schon üppige Angebot an den „Rändern“ der Altersgruppen um Musikalische Früherziehung für Kinder im Vorschulalter und um einen jungen Chor für 18- bis 24-Jährige, dann wird sich ein solches Gesamtangebot angesichts der knappen Freizeit der Sänger(innen) nicht mehr an nur einem Nachmittag

realisieren lassen. Man bedenke nur, dass der Schulunterricht in den Klassen 11 und 12 (im Gymnasium Kursstufe 1 und 2) unter Umständen durchaus bis 16:45 Uhr dauern kann.

Auch beim Erwachsenenchor kann bei vorhandenem sängerischen Potenzial in der Stadt und Umgebung unter Berücksichtigung des Sozialgefüges ein zweiter Chor für ambitionierte Aufgaben (neben einem für nicht so ambitionierte Aufgaben) sinnvoll sein. Und die neueste Entwicklung soll hier auch nicht übergangen werden: das Singen mit Senior(inn)en.

Es ist noch nicht lange her, da war die Einrichtung eines Seniorenchores ein Akt der Barmherzigkeit, um denjenigen ein Angebot zu machen, denen man nahelegen muss, aufgrund von Leistungsschwäche den Kirchenchor oder den Kammerchor zu verlassen. Aber: Diese Sänger(innen) haben eine langjährige Chorerfahrung. Viele von ihnen können heute von ihren Ruhestandseinkünften auskömmlich leben und würden unter geänderten Voraussetzungen gerne weiter singen!

In der Vielfalt der Kirchenmusik wird man Literatur finden, die auch Senior(inn)en gut und gerne singen können, und man wird diese Stücke in der Liturgie verorten können. Die ersten Editionen für das Singen mit Senior(inn)en sind bereits auf dem Markt.<sup>10</sup>

## 2.2 Orgel

Das Orgelspiel im sonntäglichen Gottesdienst ist sicher die erste Aufgabe, an die man denkt, wenn von einem Kirchenmusiker die Rede ist. Leider ist vielen Laien nicht klar, dass der Organist diese Kunst ständig praktizieren muss, will er seinen mal erreichten Standard auch nur halten. Und wenn er diesen noch steigern will, ist ein erhöhtes Übepensum notwendig. Die Frage „Müssen Sie noch üben? Sie haben doch Orgel studiert!“ wird leider heute zuweilen immer noch gestellt.

Zunächst einmal stellt sich ein(e) Organist(in) selbst gerne ambitionierte Aufgaben. Ob das die Einstudierung eines großen Orgelwerkes (Dauer: 20–40 Minuten) ist oder die Vorbereitung eines Orgelkonzertes oder die planvolle Anlage der Orgelwerke zu Kom-

---

<sup>10</sup> Vgl. dazu J. Michel-Becher (Hg.), Silberklang. Das Seniorenchorbuch für dreistimmigen Chor (SAB) mit Klavier, Mainz – Berlin 2018.

munion und Auszug während einer ganzen österlichen Bußzeit bis zur Vesper am Ostersonntag – immer generiert dieser Vorsatz auch einen entsprechenden Übeaufwand.

### 2.3 Musikvermittlung

Bei vielen Kirchenmusiker(inne)n setzt sich inzwischen die Erkenntnis durch, dass Besucher(innen) eines Konzertes nicht nur die Namen und Lebensdaten der Komponist(inn)en sowie die Titel der aufgeführten Werke erwarten, sondern dankbar für nähere Informationen sind. Dies können die Liedtexte der zu hörenden Choralbearbeitungen sein, das kann die Beziehung eines freien Orgelwerkes zur Kirchenjahreszeit sein, in der man sich gerade befindet, oder auch schlicht die Umstände, die den Komponisten zur Schaffung dieses Werkes veranlasst haben. Ganz gleich, ob diese nun im Programmheft schriftlich oder vor einem Konzert mündlich gegeben werden: Der Kirchenmusiker muss hier initiativ werden. Sei es, dass er die Texte selbst schreibt oder jemanden dafür gewinnen kann, der dies übernimmt.

Einen ganz eigenen Reiz haben mündliche Einführungen vor einem Konzert. Bietet sich doch in diesen die Möglichkeit, den Musiker auch einmal sprechen zu hören und dabei vielleicht sogar seine persönliche Beziehung zu dem gespielten Programm zu erfahren. Was in Konzertsälen durch jahrhundertealte Rituale und heutige Lichtregie möglich ist, lässt sich auf eine geistliche Abendmusik in der Kirche nur bedingt übertragen. Wer ist der Sprecher? Manche Organist(inn)en sind nicht in der Lage, vor einem Konzert noch eine Einführung zu halten. Wie gestaltet man den Auftritt des Sprechers in einer Kirche? Wenn dies der Organist selbst ist: Wie wird die Zeit überbrückt, bis er nach dem Vortrag die Empore erklommen und am Orgelspieltisch Platz genommen hat?

Niemand wird vom Kirchenmusiker erwarten können, dass er all das selbst übernimmt, aber wenn er den Wert dieser Musikvermittlung erkannt hat, wird er der Initiator sein müssen. Und das neben der Übezeit, die die Vorbereitung eines Konzertes auch noch mit sich bringt, und von dem üblichen Alltagsgeschäft ganz zu schweigen. Hinzu kommen die Anfragen, die von außen an den Kirchenmusiker herangetragen werden: Hier ist ein(e) Sänger(in) oder Instrumentalist(in) bei einer Trauung zu begleiten, dort soll eine

Zehnjährige bei der Taufe ihrer Cousine ein Stück auf der Querflöte spielen, bei dem selbstverständlich erwartet wird, dass der Organist sie begleitet, da braucht der Männerchor, in dem ein Verstorbener gesungen hat, beim Singen des Chores in der Trauerfeier eine Orgelbegleitung. Ein Schulmusiker möchte mit seiner Klasse eine Führung zur Erkundung der Orgel bekommen und ein Chor, der anlässlich eines Ausfluges im sonntäglichen Gottesdienst zu Gast ist und dort singt, möchte vor dem Gottesdienst proben.

## 2.4 Unterricht

Wer grundsätzlich bejaht, dass zu unserem Glaubensvollzug Musik untrennbar gehört, der muss auch für den Nachwuchs an Kirchenmusiker(inne)n sorgen – und zwar sowohl im Haupt- als auch im Nebenamt. Es ist selbstverständlich, dass nicht jede Kirchengemeinde für die Kirchenmusik ein sozialversicherungspflichtiges Beschäftigungsverhältnis für eine(n) hauptamtliche(n) Kirchenmusiker(in) schaffen kann. Dazu sind örtlich die finanziellen Mittel oft zu knapp und/oder die geringe Anzahl an Diensten rechtfertigt eine solche Stelle nicht. Aber die dann dort tätigen nebenamtlichen Kirchenmusiker(innen) müssen professionell aus- und fortgebildet werden. Und dazu sind hauptamtliche Stellen unerlässlich.

Nun fällt die Erteilung von Unterricht nicht in die Verantwortung der örtlichen Kirchengemeinde, aber erfreulicherweise bietet heute fast jede Diözese und jede evangelische Landeskirche ein Ausbildungsprogramm zum Kirchenmusiker für Jugendliche (und Erwachsene) an und übernimmt in aller Regel die Personalkosten der Lehrkräfte – fast ausschließlich Kirchenmusiker(innen), die auch noch im Gemeindedienst stehen –, die dann zumindest teilweise durch einen Eigenanteil der Schüler wieder zurückfließen. Diese Ausbildung kann schlicht aus 45 Minuten Orgelunterricht pro Woche bestehen, es kann aber auch die deutlich umfangreichere C-Ausbildung sein, die beim Absolvieren des kompletten Curriculums 13 Fächer umfasst. Letztere wird mit einer Prüfung abgeschlossen, für die die Deutsche Bischofskonferenz (DBK) in Abstimmung mit der Evangelischen Kirche in Deutschland eine Rahmenordnung vorgegeben hat.

Um möglichst viele für diese Ausbildung zu gewinnen, sind zwischen den oben genannten Minimal- und Maximalangeboten heute

auch Zwischenstufen möglich. Die Ausbildung zum C-Kirchenmusiker wird vielerorts modular angelegt und kann in den Teilbereichen „C-Prüfung Orgel“ und „C-Prüfung Chorleitung“ abgelegt werden. In der EKD sind außerdem noch die Teilbereiche „C-Prüfung Bläserchorleitung“ und „C-Prüfung Popularmusik“ möglich. Auch eine spezielle Ausbildung zum Kinderchorleiter wird inzwischen angeboten und nachgefragt. Gemeinsam ist allen Ausbildungen, dass der praktische Unterricht, insbesondere in den Fächern Orgel, Gesang und Chorleitung, als Einzel- oder Kleingruppenunterricht und in aller Regel wohnortnah erteilt wird. Weitere Fächer wie Musiktheorie, Gehörbildung, Liturgik, Gregorianik und Deutscher Liturgiesang bzw. Hymnologie, Theologische Information, Orgelbau etc. werden oft in kompakten Kurseinheiten zusammengefasst unterrichtet.

Für den Beginn dieser Ausbildung wird allgemein ein Mindestalter von 14 oder 15 Jahren vorausgesetzt; das ist gemeinhin das Alter, in dem ein Schüler mit seinen Füßen die Orgelpedaltasten erreichen kann. Wer in den darauffolgenden drei bis vier Jahren parallel zur Schule diese Ausbildung absolviert, kann sich zunächst einmal über das Erlangen einiger Schlüsselkompetenzen freuen: Übedisziplin, Umgang mit der eigenen Sing- und Sprechstimme, das Standing vor einer Gruppe und das Hören (im Chor) auf andere.

Wer darüber hinaus auch noch ein Musikstudium ins Auge fasst, hat hier die wichtigsten Grundlagen bereits gelernt. Dies darf jetzt nicht zu der Annahme verleiten, dass eine bestandene C-Prüfung bereits der Garant für die Aufnahme an einer Musikhochschule ist, aber wenn der Schüler hier vertrauensvoll seinen Lehrer in seinen Berufswunsch einweiht, wird ihm dieser sicher eine realistische Einschätzung geben können.

Wenn zusätzlich dieser Lehrer seinen Schülern seine Arbeit als Kirchenmusiker als einen attraktiven Beruf vorlebt, ist dies die beste Werbung für ein Kirchenmusikstudium. Denn: Kein Abgänger einer allgemeinbildenden Schule wird Kirchenmusik studieren, nur weil ein(e) Mitarbeiter(in) der Bundesagentur für Arbeit ihm dies bei einem Beratungstag im letzten Schuljahr empfohlen hat. Und: Auch der Sektor der Hauptamtlichen muss sich wieder erneuern, soll ein gesundes Verhältnis aus haupt- und nebenamtlichen Kirchenmusiker(inne)n weiterhin gewährleistet sein.

## 2.5 Beratung und Fortbildung

Schon die bisher erfolgte Aufzählung zeigt die Komplexität und Bandbreite der Kirchenmusik. Hier ist sowohl bei den nebenamtlichen Kirchenmusiker(inne)n als auch bei den Mitarbeiter(inne)n im pastoralen Dienst immer wieder ein Beratungsbedarf festzustellen, der von Kirchenmusiker(inne)n geleistet werden kann. Hierauf haben die Kirchenleitungen beider Konfessionen seit ca. 50 Jahren mit der Einrichtung von Kreis-, Bezirks- oder Regionalkantorenstellen reagiert. Wenn diese nicht ohnehin beim Bistum oder bei der Landeskirche angesiedelt sind, so gehen doch jedenfalls die Personal-, Sach- und Reisekosten für diesen Beschäftigungsanteil zulasten der Diözese oder Landeskirche. Der Auftrag an diese Kirchenmusiker(innen), ein Fortbildungsangebot für die in ihrem Zuständigkeitsbereich Tätigen aufzubauen und aufrecht zu erhalten, komplettiert dann das Aufgabenspektrum solcher Kirchenmusiker(innen).

Dieser Abschnitt begann mit dem Zweifel, ob denn die anfallende Arbeit überhaupt eine Anstellung in dem Maße rechtfertigt, mit dem ein(e) Kirchenmusiker(in) ein auskömmliches Leben auch mit einer Familie führen kann. Im Bemühen darum wurde in einigen katholischen Diözesen die Kombination von Mesner- bzw. Küsterdienst und Kirchenmusikertätigkeit erprobt. Dies liegt einerseits nahe, wenn die abnehmenden Gottesdienstzahlen Mesner(innen) und Kirchenmusiker(innen) gleichermaßen betreffen. Auch verfügt der hauptamtliche Kirchenmusiker durch seine vier Pflichtsemester Liturgik und seine oftmals lange Erfahrung mit Gottesdiensten auf den ersten Blick über wichtige Kenntnisse für den Mesnerberuf. Aber wenn sich auch kein Kirchenmusiker „zu fein“ für die Ausübung der Mesnertätigkeit ist, ist sein Einsatz in diesem Metier aus betriebswirtschaftlicher Sicht doch ineffizient. Seine in einem achtsemestrigen Bachelorstudium (und ggf. noch einem Masterstudium von noch einmal vier Semestern) erworbenen Fähigkeiten sind im Ausbildungs-, Fortbildungs- und Beratungsbereich jedenfalls deutlich effizienter eingesetzt, weshalb viele Diözesen inzwischen diesen Weg wählen und die Zahl der sog. KOCh-Stellen (KOCh = Küster, Organist, Chorleiter) geringer wird.

### 3 Visionäres Zukunftsbild

Die Beschreibung der einzelnen Tätigkeiten von Kirchenmusiker(in-ne)n im vorigen Abschnitt zeigt dreierlei:

1. Unter Berücksichtigung einer diversifizierten Chor- und Ensemblearbeit, gottesdienstlichen Orgelspiels, einer Reihe von geistlichen Konzerten, der Erteilung von Unterricht zur Nachwuchsförderung und der supervisorischen Fortbildungs- und Beratungstätigkeit lässt sich eine Kirchenmusikerstelle an ausgewählten Standorten auch nach einem zahlenmäßigen Rückgang von Gottesdiensten allemal rechtfertigen. Wünschenswert ist, dass diese Stelle Bestandteil einer Gesamtplanung ist und deren Besetzung von einer dafür eingerichteten Fachbehörde (Amt/Referat für Kirchenmusik, Landeskantorat) gesteuert wird.
2. Der Kirchenmusiker trifft in einer Arbeitswoche auf mehr als 100 Personen, dabei sind die Mitfeiernden im Gottesdienst noch nicht eingerechnet. Sein Tun beim Orgelspiel im Gottesdienst – damit sind immer unterschiedliche Formen wie Eucharistiefeier, Andachten, Stundengebet und Kasualien gemeint – ist auf jeden Fall geistlich, ebenso beim Leiten von Chören, die ja geistliche Texte singen. Die Aus- und Weiterbildung von nebenamtlichen Kirchenmusiker(inne)n hat die Mitwirkung im Gottesdienst als oberstes Ziel und selbst eine Orgelführung für Schulklassen kann einen kurzen geistlichen Abschnitt enthalten.
3. Die kirchenmusikalische Arbeit in der örtlichen Kirchengemeinde geht im Moment noch von pastoralen Strukturen aus, die sich in den nächsten zehn Jahren fundamental verändern werden. Durch die Zusammenfassung von immer mehr Gemeinden zu großen pastoralen Verbänden, die leicht eine Fläche einnehmen können, die heute noch ein Dekanat/Kirchenbezirk besetzt, werden Ansprüche von Kirchenmusiker(inne)n wie „meine Gemeinde“, „meine Kirche“, „mein Pfarrer“ bald obsolet sein.

Wenn auch niemand im Moment sagen kann, wie die kirchenmusikalische Arbeit in diesen großen Einheiten aussehen wird, soll trotzdem an dieser Stelle mal ein Szenario entworfen werden.

Bisher wird von einem hauptamtlichen Kirchenmusiker Beständigkeit erwartet. Das, was in der Chorarbeit selbstverständlich ist, nämlich dass der Chorleiter neben der rein musikalischen Tätigkeit auch die Identifikationsfigur seiner Sänger(innen) ist – und das gilt

im Kinderchor in besonderem Maße –, wird bisher auch von ihm als Organisten erwartet. In einer oder mehreren Gemeinden ist es heute nicht ungewöhnlich, dass ein Pool von mehreren Nebenamtlichen die Dienste untereinander aufteilen, je nach persönlichem Gusto, nach den anfallenden Wegstrecken und Fahrzeiten und nach den terminlichen Möglichkeiten des Einzelnen. Den Profi-Kirchenmusiker in einen solchen Verbund mit hineinzunehmen, wird nach Möglichkeit vermieden, damit er seine professionelle Strahlkraft auch längerfristig an *einer* Gemeinde entfalten kann. Es ist fraglich, ob das innerhalb einer Seelsorgeeinheit von der eben beschriebenen Größe noch gewährleistet werden kann, ja, ob es überhaupt noch erwünscht ist.

Das Team der pastoralen Mitarbeiter(innen) wird auch eine andere Gestalt annehmen müssen als bisher. Dass das gleiche Team, das bisher die Pastoral an einer Kirchengemeinde sichergestellt hat, jetzt nur einen größeren Zuständigkeitsbereich erhält, wird in der Praxis scheitern müssen. Man stelle sich nur vor, ein Pfarrer würde nach seiner Wahl zum Dekan oder Dechant das Dekanat so leiten wie eine große Pfarrei. Jetzt wäre die gute Gelegenheit, eine(n) hauptamtliche(n) Kirchenmusiker(in) als pastorale(n) Mitarbeiter(in) in das neue Pastoralteam zu implementieren. Die Frage, ob ein(e) Kirchenmusiker(in) überhaupt ein(e) pastorale(r) Mitarbeiter(in) ist, wird seit jeher diskutiert – auch unter Kirchenmusiker(inne)n selbst. „Ich bin Künstler, kein Pastoralreferent“ wird genauso ins Feld geführt wie „ich sehe jede Woche über 100 Gemeindemitglieder und tue mit diesen etwas Geistliches, ich bin mindestens so wichtig wie ein pastoraler Mitarbeiter“. Die gelungene Formulierung „künstlerische Mitarbeiter in pastoralen Kontexten“<sup>11</sup> trifft zwar den Sachverhalt genau, ist aber für Entscheidungsträger, die für die Planung und Umsetzung neuer Konzepte und den künftigen Einsatz kirchlicher Mitarbeiter(innen) in den großen Gebieten Verantwortung tragen, zu unscharf. Deshalb kann ich hier nur für die Anerkennung des Kirchenmusikers als pastoraler Mitarbeiter plä-

---

<sup>11</sup> M. Walter, Vielstimmig in Liturgie und Konzert. Zum kulturellen Beitrag der Kirchenmusik im Erzbistum Freiburg, in: P. Wehrle, K. Kreutzer (Hg.), Glaube sucht Ästhetik. Zum Kulturengagement in der Erzdiözese Freiburg (Freiburger Texte 56), Freiburg i. Br. 2007, 111–116, hier: 112. – Vgl. dazu M. Walter, Daß das neue Lied nicht alt erklingt. Klärungsbedarf zur Rolle der Kirchenmusik und ihrer Akteure, in: HerKorr 53 (1999) 520–523.

dieren. Für die neuen gemeindlichen Verbünde zeichne ich folgendes visionäres Zukunftsbild:

1. In jeder Großpfarrei wird ein(e) hauptamtliche(r) Kirchenmusiker(in) als pastorale(r) Mitarbeiter(in) installiert.
2. Der hauptamtliche Kirchenmusiker vernetzt sich mit seinen nebenamtlichen Kolleg(inn)en.
3. Die Vernetzung und die Anbindung an diese *eine* Pfarrei stärken das Zusammengehörigkeitsgefühl untereinander.
4. In Gottesdiensten, die in unterschiedlichen Formen mit einer Ausrichtung auf unterschiedliche Zielgruppen gefeiert werden, kann mit der Einteilung von Kirchenmusiker(inne)n flexibel reagiert werden.
5. Es können unterschiedliche Chor- und Ensembleangebote gemacht werden.
6. Alle Kirchenmusiker(innen) beobachten die Bedürfnisse in den unterschiedlichen Kirchen und Gottesdiensten und passen in gegenseitiger Absprache ihr Angebot an.
7. Ein(e) hauptamtliche(r) Kirchenmusiker(in) steuert diese Prozesse und hat für die notwendige Verwaltungsarbeit ein Quantum an Sekretariatsstunden zur Verfügung.
8. Diese Tätigkeit ist so ausbalanciert, dass künstlerische Tätigkeit in Gottesdienst und Konzert, Networking und Austausch mit den anderen Kirchenmusiker(inne)n sowie Aus- und Fortbildung/Beratung in einem gesunden Verhältnis zueinander stehen.
9. Diese Stelle ist bei der Diözese/Landeskirche verortet, so wie die Stellen pastoraler Mitarbeiter(innen) auch.

In einigen Diözesen wurde beim Start des Prozesses zur Neustrukturierung betont, dass es sich dabei nicht um einen Verwaltungsakt handelt, sondern die Strukturen „so zu gestalten [sind], dass sie dem Leben und dem Wachstum der Kirche dienen.“<sup>12</sup> Diesen geistlichen Prozess werden Kirchmusiker(innen) gerne begleiten – mit ihrem Spielen, ihrem Singen, ihrem liturgischen Sachverstand, ihrem Kontakt zu den Menschen und mit ihrem Glauben. Und sie werden wie immer dabei den Verantwortlichen dienen, gleichzeitig aber auch zeigen, dass die Kirchenmusik selbst mehr als nur eine Dienerin ist.

---

<sup>12</sup> S. Burger, Vorwort des Erzbischofs, in: Erzbischöfliches Ordinariat Freiburg (Hg.), Arbeitsinstrument zum „Projekt 2030“, Freiburg i. Br. 2019, 2f., hier: 3.

# Kirchenmusiker als pastorale Mitarbeiter

*Gerhard Schneider*

## 1 Keine leichte Ehe

„Die Ehe zwischen Kirchenmusik und Pastoral hat es noch nie leicht gehabt. Obwohl beide Partner zuinnerst aufeinander bezogen und angewiesen sind, war dieses Verhältnis zwischen ihnen stets ein gespanntes und belastetes, ein von Vorurteilen und Verdächtigungen, Mißtrauen und Verhärtung gezeichnetes.“<sup>1</sup>

Mit diesen ernüchternden Worten beginnt Wolfgang Bretschneider (\* 1941) einen Beitrag zum Thema „Kirchenmusik und Pastoral“ 1987. Mit Recht beklagt er ein jahrhundertealtes Spannungsverhältnis, das sich auch in den gut 30 Jahren, die seither vergangen sind, wohl nicht grundsätzlich verändert hat. Bemerkenswert an diesem eher kurzen Beitrag in der Zeitschrift „Musica Sacra“ ist, dass er Stellenwert und Bedeutung der Kirchenmusik nicht nur in der Beziehung zur Liturgie darstellt, sondern auch zur Diakonie und zur Verkündigung. Mit dieser umfassenden Integration der Kirchenmusik in die ekklesiologischen Grundvollzüge, die zur Entstehungszeit des Artikels noch nicht selbstverständlich war, legte Bretschneider eine wichtige Spur.

Das Verhältnis von Kirchenmusik und Pastoral und die damit verbundenen praktisch-theologischen Wechselbeziehungen werden seitdem immer wieder diskutiert. Längst hat dabei die Kirchenmusik das Etikett des schmückenden Beiwerks abgelegt.<sup>2</sup> Niemand wird mehr ihre grundlegende Bedeutung in der Feier der Liturgie, ihr missionarisches und diakonisches Potenzial und ihre pastorale Bedeutung leugnen. Angespannt bleibt die Beziehung dennoch. In besonderer Weise zeigt sich dies in der Verortung des Berufs des Kir-

<sup>1</sup> W. Bretschneider, Kirchenmusik und Pastoral, in: MS(D) 107 (1987) 5–9, hier: 5.

<sup>2</sup> Vgl. P. W. Scheele, Lob der Musik und Musiker. Beiträge zu einer Theologie der Musik, Würzburg 2005, 44–56.

chenmusikers im Gesamtkontext aller Personen und Berufsgruppen, die in der Pastoral tätig sind. Denn so selbstverständlich von Priestern, Diakonen sowie Pastoral- und Gemeindereferent(inn)en als pastoralem Personal gesprochen wird, so ungewöhnlich ist es nach wie vor für viele, auch die Kirchenmusiker(innen) in diesen Kontext zu integrieren. Dabei spricht aus theologischer Sicht viel für eine neue pastorale Verortung des Berufs – bei aller Eigenart, die ihn auch weiterhin von eben genannten Diensten unterscheidet. Die Gründe, warum dies bis heute nicht umfassend geschieht, sind vielfältig. Einige davon sollen hier aufgezeigt werden, gefolgt von einem Vorschlag einer neuen praktisch-theologischen Beurteilung und Verortung des Berufs des Kirchenmusikers.

## 2 Kirchenmusik und Pastoral im Zweiten Vatikanischen Konzil

Das Zweite Vatikanische Konzil (1962–1965) behandelt die Kirchenmusik in der Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* (SC) und findet regelrecht rühmende Worte.

„Die überlieferte Musik der Gesamtkirche stellt einen Reichtum von unschätzbarem Wert dar, ausgezeichnet unter allen übrigen künstlerischen Ausdrucksformen vor allem deshalb, weil sie als der mit dem Wort verbundene gottesdienstliche Gesang einen notwendigen und integrierenden Bestandteil der feierlichen Liturgie ausmacht.“ (SC 112)

Diese geradezu hymnische Würdigung hat sicherlich eine größere Wertschätzung der Kirchenmusik bewirkt. Nach wie vor verortete das Konzil die Kirchenmusik allerdings wesentlich im Grundvollzug der Liturgie. Dies geschah gewiss nicht in der Absicht, ihren Stellenwert für die gesamte Pastoral einzuschränken. Vielmehr deutet die Liturgiekonstitution selbst an, dass die Bedeutung der Kirchenmusik weit über die Feier der Liturgie hinausgehen kann, wenn etwa darauf verwiesen wird, dass die Musik bei der Inkulturation des Christentums eine wesentliche Rolle spielen könne (vgl. SC 119).

Wenige Jahre später formulierte die Pastoralkonstitution *Gaudium et spes* (GS) über die Kirche in der Welt von heute eine grundlegende Neubewertung des pastoralen Handelns der Kirche. Die Erfahrung des Menschen, seine konkrete Lebenswirklichkeit und seine individu-

elle, je einzigartige Weise, diese zu erfassen und im Glauben zu deuten, spielt eine zentrale Rolle im pastoralen Geschehen der Kirche. Der Pastoralbegriff erfuhr damit zum einen eine theologische Aufwertung, zum anderen eine substanzielle Ausweitung. Pastorales Handeln war fortan weit mehr als das Handeln des Pastors in Liturgie und Katechese, pastorale Orte weit mehr als die Binnenräume kirchlichen Handelns. Man kann durchaus kritisch fragen, ob der so umfassend geweitete Pastoralbegriff infolgedessen weniger fassbar und damit für konkretes kirchliches Handeln zu einer eher theoretischen Größe wurde. Fest steht jedoch, dass der Pastoralbegriff des Konzils göttliche Offenbarung und menschliche Erfahrung in einen unmittelbaren, positiven und generativen Bezug bringt:

„In den menschlichen Erfahrungen ist nicht der sperrig-deformierende Gegenpol zur Offenbarung Gottes (die es ohnehin nicht außerhalb von Erfahrung gibt) und zur Vermittlung christlicher Glaubensinhalte gegeben. In den menschlichen Erfahrungen findet die Theologie erst gleichsam den Resonanzraum, vor dem ihr Reden von Gott und ihre Artikulation von Glaubensinhalten Plausibilität, Stimmigkeit und Überzeugungskraft erreicht.“<sup>3</sup>

### 3 Die zunehmende Bedeutung der Kirchenmusik in der Pastoral

Die Frage, welche Berufe in der Kirche als pastorale Berufe bezeichnet werden können oder sollten, zeigt sich auf diesem Hintergrund als eine interessante Variante der Entwicklung und Diskussion des Pastoralbegriffs. Während häufig der oben genannte Regelkanon der pastoralen Berufe nach wie vor unverändert gilt, zählen inzwischen manche Bistümer bewusst auch die Kirchenmusiker(innen) zu den pastoralen Mitarbeiter(inne)n. Das Bistum Magdeburg etwa formuliert präzise:

---

<sup>3</sup> H. Haslinger u. a., Zu Selbstverständnis und Konzept dieser Praktischen Theologie, in: H. Haslinger u. a. (Hg.), Handbuch Praktische Theologie, Bd. 1: Grundlegungen, Mainz 1999, 19–36, hier: 29.

„Die Kirchenmusik bildet den Klangraum für die Begegnung mit Gott und den Menschen und ist deshalb Lob Gottes und Ausdruck des Glaubens. [...] Dabei obliegt es ihm [dem Kirchenmusiker], Menschen jeden Alters mit Musik in Berührung zu bringen und diese Begegnungen und Begabungen zu fördern. Die Kirchenmusik strahlt in die Gesellschaft hinein und erreicht viele Menschen, z. B. durch Kinderchorarbeit, Musikprojekte und Kirchenkonzerte. So ist der Kirchenmusiker in unserem Bistum pastoraler Mitarbeiter.“<sup>4</sup>

Bezeichnenderweise geschieht diese Einordnung der Kirchenmusik in einer Diözese mit einer ausgeprägten Diasporasituation mit geringem Katholikenanteil. Der Satz „Die Kirchenmusik strahlt in die Gesellschaft hinein und erreicht viele Menschen“ bringt eine missionarische Dimension kirchenmusikalischen Wirkens zum Ausdruck, deren Bedeutung erst allmählich in ihrer ganzen Tragweite erkannt wird. Noch Jahrzehnte nach dem Konzil sahen sich die Kirchenmusik und mit ihr ihre Berufsträger(innen) ganz überwiegend selbst als Teil der Liturgie. Andere Wirkweisen des Berufs waren nur anfänglich im Blick, aber durchaus im Bewusstsein. So schließt Stefan Klöckner (\* 1958) im Lexikon für Theologie und Kirche (LThK) seine ausführliche liturgische Verortung des Kirchenmusikerberufs mit dem Satz: „Der Beruf des Kirchenmusiklers hat auch eine pastorale Bedeutung“<sup>5</sup>, der ebenso unbestimmt wie weitblickend auf die künftige Entwicklung des Berufs verweist.

In den letzten 20 Jahren entwickelte sich das Bewusstsein für das Potenzial der Kirchenmusik tatsächlich rasch weiter. Mit dem Verschwinden traditioneller volksgemeinschaftlicher Strukturen und dem beständigen Anwachsen einer Gruppe von Christ(inn)en und Nichtchrist(inn)en, die der Kirche zwar distanziert, aber oft auch nicht grundsätzlich ablehnend gegenüberstand, wurden die Möglichkeiten der Kirchenmusik neu erkannt. Ihr wuchs neben ihrer ursprünglichen und nach wie vor zentralen Funktion als wesentliche Mitträgerin des liturgischen Geschehens eine neue Rolle zu, indem sie eine

<sup>4</sup> Bistum Magdeburg, Selbstverständnis AG, Magdeburg 2020, in: <https://www.bistum-magdeburg.de/spiritualitaet-seelsorge/berufen-sein/berufungsprofile/berufungsprofile29611.html> (Download: 2.1.2020).

<sup>5</sup> S. Klöckner, Kirchenmusiker, Kirchenmusikerin, in: LThK<sup>3</sup> 6 (2000) 32f.

eigenständige pastorale Akteurin wurde. Neue Formate des Singens wie Projektchöre oder offenes Singen, weiterentwickelte Konzepte der Kinder- und Jugendchöre mit entsprechenden Angeboten für die Ausbildungen der Leiter(innen), konzertante und innovative Formate geistlicher Musik öffneten neue Zugänge zu Kirche und Grundfragen des Glaubens, die sich nicht mehr oder nicht mehr nur im Kontext der Liturgie abspielten. Die Musik öffnete niederschwellige Zugänge zu kirchlichen Vollzügen, die auf Wegen der klassischen Pastoral kaum mehr möglich waren. Sie bildete damit das Medium für ein pastorales Geschehen, das weit über die Liturgie hinaus für das missionarische und diakonische Wirken der Kirche relevant war. Die Kirchenmusik trug in diesem Zusammenhang auch maßgeblich dazu bei, die missionarische Dimension der Liturgie neu zu entdecken, wertzuschätzen und weiterzuentwickeln.

Die Folgen für die Kirchenmusiker(innen) waren und sind weitreichend: Für viele Kinder und Jugendliche in kirchlichen Chören sind die Chorleiter(innen) neben den Religionslehrer(inne)n die einzigen vertrauten Ansprechpartner(innen) in Fragen der Kirche und des Glaubens. Für nicht wenige Gottesdienstbesucher(innen) ist es vor allem das Erleben der Musik des Kirchenmusikers oder der Gesang der Kantorin, die sie in Berührung mit Gott kommen lassen. Ein Kirchenkonzert mit geistlicher Musik, das ein(e) Kirchenmusiker(in) gestaltet, ist für manche Konzertbesucher(innen) vielleicht der einzige Kontaktpunkt mit der Kirche.

Die geschilderte Zunahme der Bedeutung der Kirchenmusik im pastoralen Geschehen der Kirche entwickelte sich parallel zu einer grundsätzlichen Zunahme der Bedeutung des Ästhetischen in der Realisation der Grundvollzüge der Kirche.

„Es dämmert die Erkenntnis, dass nicht-diskursive, dass ästhetische Weisen der Glaubenserschließung und -erfahrung (mindestens) genauso wichtig sind wie die klassisch theologisch-katechetischen Glaubenszugänge.“<sup>6</sup>

Was Jakob Johannes Koch (\* 1969) allgemein mit Blick auf die Kunst formuliert, gilt in besonderer Weise auch für die Kirchenmusik und den Gesang. Wo die Wortfülle unserer Katechese und

---

<sup>6</sup> J. J. Koch, Liturgie als Prozess – musisch-ästhetisch verlebendigt, in: Mün. 72 (2019), Sonderheft: Aus unserem Schaffen, 251–256, hier: 252.

Verkündigung immer schneller an ihre Grenzen stößt, kann die Musik neue Erkenntnis- und Erfahrungsräume des Glaubens öffnen.

#### 4 Der Kirchenmusiker in multiprofessionellen Pastoralteams

Diese Entwicklung kann für das Berufsbild des Kirchenmusikers, für sein Selbstverständnis und seine theologische Verortung im kirchlichen Leben ebenso wenig folgenlos bleiben wie für die Ausbildungen zu kirchenmusikalischen Berufen. Längst hat eine grundlegende Transformation des Berufsbilds des Kirchenmusikers eingesetzt. Viele Musiker(innen) sind sich dessen bewusst und gestalten diese Veränderung aktiv mit. Sie sind pastoral Handelnde in ihrer Gemeinde oder ihrem Wirkungsbereich und werden von vielen Menschen nur deshalb anders wahrgenommen als andere pastorale Mitarbeiter(innen), weil ihr pastorales Handeln in Musik und Gesang geschieht und nicht vorrangig im Wort. Als Kirchenmusiker(innen) wird von ihnen aber dennoch erwartet, dass sie nicht nur kompetent und auskunftsfähig im Blick auf ihre erlernte Profession sind, sondern auch in Fragen des Glaubens und der Kirche. Dabei wird ihnen oft ein hohes Maß an Vertrauen entgegengebracht, da sie in ihrem pastoralen Handeln – der geistlichen Musik oder dem geistlichen Singen – authentisch erfahrbar sind und diese Glaubwürdigkeit auf ihr Reden über Glaube und Kirche übertragen wird. Für nicht wenige Menschen sind Musiker(innen) und generell Künstler(innen) gesuchte Ansprechpartner(innen), weil deren Medium, die Musik oder die Kunst, auch für sie vorrangige Zugangswege zu einer Gottesbeziehung sind. Gleichzeitig sprechen Kirchenmusiker(innen) über Evangelium und Glaube in einer völlig anderen, oft einfacheren, verständlicheren, emotionalen und bildhaften Sprache, die nicht selten besser erfasst werden kann als gängiger „Pastoral-Sprech“. Aus der Perspektive vieler Gemeindemitglieder und vor allem kirchenferner Menschen sind Kirchenmusiker(innen) ganz selbstverständlich pastorales Personal.

Diese Entwicklung geht einher mit der Etablierung von multiprofessionellen Teams in der Pastoral, die in vielen Diözesen in den letzten Jahren in Angriff genommen wurde. Anlass dazu war nicht nur – vielleicht sogar nicht einmal vorrangig – der bereits eingetretene oder absehbare Mangel an Mitarbeiter(inne)n in den „klassischen“ Berufsbildern. Vielmehr liegt dieser Entwicklung die Erkenntnis zu-

grunde, dass eine vielfach ausdifferenzierte und plurale Sozialstruktur einer lebensraumorientierten Gemeinde, einer Seelsorgeeinheit oder eines Pastoralen Raums auch eine Vielfalt an Professionen benötigt, um pastoral angemessen wirken zu können. In der bisherigen Diskussion wurden die Kirchenmusiker(innen) nicht in angemessener Weise als relevante Berufsgruppe für multiprofessionelle Pastoralteams berücksichtigt. Ein Grund dafür mag sein, dass die Kirchenmusiker(innen) anders als etwa Sozialarbeiter(innen) gar nicht grundsätzlich neu in diese Struktur hineingedacht werden müssen, da sie ohnehin schon im Umfeld des Teams tätig sind – oft genug aber, ohne dass das pastorale Potenzial ihres Wirkens in vollem Umfang erkannt wurde und wird.

Für die Kirchenmusiker(innen) entsteht damit die Herausforderung, diese Weiterentwicklung ihres Berufsbildes zu reflektieren, sich auf Veränderungen einzulassen und entsprechende Prozesse aktiv mitzugestalten. Ein neuer Aspekt in diesem Geschehen ist, dass es nicht mehr um altbekannte Diskussionsfelder geht wie etwa die Zusammenarbeit zwischen Musiker(inne)n und dem pastoralen Personal in der Liturgie oder unterschiedliche fachliche Auffassungen innerhalb der Kirchenmusik. Es geht grundsätzlich um die pastorale Relevanz der Kirchenmusik und die Art und Weise, wie sich diese durch die Verortung der Kirchenmusiker(innen) im pastoralen Geschehen zeigt.<sup>7</sup>

## 5 Weiterentwicklung des Berufsbilds des Kirchenmusikers

Bei einigen Kirchenmusiker(inne)n stößt die Perspektive, dass sie auch über ihre in der Liturgie verortete Kernprofession hinaus pastorale Akteur(inn)e(n) in multiprofessionellen Teams einer Gemeinde sein können, auf Skepsis. Immer wieder werden vor allem bei älteren, nebenamtlich tätigen Musiker(inne)n Befürchtungen wach, bei zurückgehenden Ressourcen (wieder) als „musikalische Handwerker“ betrachtet zu werden, die andere technische Aufgaben mit erledigen müssen. Diese Befürchtungen haben in Deutschland unterschiedlich

---

<sup>7</sup> Die Kirchenmusik kann hier Bezüge zu den Erfahrungen aus den Veränderungsprozessen bei den klassischen pastoralen Berufen herstellen. – Vgl. etwa D. Steinebach, „Der Beruf hat sich doch völlig verändert!“ Gemeindereferentinnen als Spiegel kirchlicher Change-Prozesse, in: LS 70 (2019) 344–347.

nach Region und Tradition ihren Grund in einer soziologischen Verortung des Kirchenmusikers, wie sie noch bis in die Mitte des letzten Jahrhunderts vielerorts üblich war: Der Mesner oder Lehrer ist der Organist – Lehrer Lämpel in Wilhelm Buschs (1832–1908) „Max und Moritz“ lässt grüßen. Man mag all dies nun für längst vergangene Berufsgeschichte halten. Tatsache ist aber, dass sich die Bewertung des Orgelspiels und der Chorleitung als wohl versierte, aber doch eher einfache und technische, der Liturgie zuliefernde Tätigkeiten hier und da durchaus noch hält – und nicht selten bei der Bezahlung und Tätigkeitstruktur dieses Dienstes bis heute auswirkt.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum sich im Laufe der Jahrzehnte bei Kirchenmusiker(inne)n ein besonderes, starkes Berufsethos entwickelt hat. Es wird mit Recht als Errungenschaft gesehen, dass sich der Kirchenmusiker als eigenständiger, angesehener Beruf entwickelt hat, der anspruchsvolle, im hauptamtlichen Bereich akademisch verortete Ausbildungen voraussetzt. Freilich führten diese Professionalisierungen mitunter zu einer oft stillschweigend, aber sehr wirkmächtig getroffenen Vereinbarung, dass sich der Kirchenmusiker allein um die Musik und den Chor kümmert und sich aus allem im klassischen Sinne „Pastoralen“ heraushält, weil dies in die Zuständigkeit des pastoralen Personals (wieder im traditionellen Verständnis) fiele.

Im Zuge der oben beschriebenen Veränderung der pastoralen Wirklichkeit im deutschen Sprachraum und der damit verbundenen neuen, wichtigen Rolle der Kirchenmusik wurde diese scheinbar professionelle Trennung wieder infrage gestellt. Sehr anschaulich wird dies z. B. in der Veröffentlichung „Kinder singen ihren Glauben“ der Liturgiekommission der Deutschen Bischofskonferenz (DBK), die nicht nur Musik und Katechese in eine enge Verbindung bringt, sondern auch konkret fordert, „Kirchenmusiker in katechetische Prozesse einzubinden“<sup>8</sup>. Nun kann mit Recht eingewandt werden, dass gerade in Kinderchören die Chorleiter(innen) schon immer auch Katechet(inn)en waren. Teil eines Berufsbildes oder gar eines praktisch-theologisch fundierten Konzeptes des Zusammenwirkens von verschiedenen Berufungen und Berufen in der Pastoral war dieser Umstand in aller Regel jedoch nicht.

---

<sup>8</sup> Sekretariat der DBK (Hg.), Kinder singen ihren Glauben (Die deutschen Bischöfe – Liturgiekommission 31), Bonn 2010, in: [https://www.dbk-shop.de/media/files\\_public/stvkxvsrk/DBK\\_1231.pdf](https://www.dbk-shop.de/media/files_public/stvkxvsrk/DBK_1231.pdf) (Download: 2.1.2020), 20.

Faktisch wird das Berufsbild des Kirchenmusikers schon seit geraumer Zeit dahingehend erweitert, dass es mehr als früher pastorales Handeln in seiner mystagogischen, missionarischen und diakonischen Dimension integriert. Eine ganz praktische Konsequenz ist, dass Kirchenmusiker(innen) nicht selten regelmäßige Mitglieder des Pastoralteams ihrer Gemeinde, ihres Pfarrverbandes oder ihrer Seelsorgeeinheit sind. Dort bringen sie eine eigenständige Dimension pastoralen Handelns ein, die andere dort vertretene Professionen nicht zu leisten vermögen. Sie tun dies ganz ausdrücklich aufgrund ihres Charismas als Getaufte und ihrer Profession *als Kirchenmusiker und Künstler*, nicht etwa als in irgendeiner Weise anzulernendes pastorales Hilfspersonal. Mit anderen Worten: Dem Musiker „fehlt nichts“, damit er wirklich pastoral handeln kann. Für so manches gängige Pastoralkonzept, das sich stark an der Wortverkündigung ausrichtet, mag das eine Herausforderung sein. Gleichwohl sollten die Kirchenmusiker(innen) das Selbstbewusstsein entwickeln, dass ihre tief in den Archiven der Glaubensverkündigung der Kirche verwurzelte Kunst Möglichkeiten der musisch-ästhetischen Glaubenskommunikation bietet, die – weit über die Feier der Liturgie hinaus – stetig an Bedeutung gewinnen. Umgekehrt ist diese Entwicklung in der Gemeindetheologie und Personalentwicklung der Diözesen so einzuholen, dass Kirchenmusiker(innen) stärker als bisher im Kontext des pastoralen Geschehens zu verorten sind. Ein Beispiel für die praktische Umsetzung ist die Möglichkeit der Kirchengemeinden in der Diözese Rottenburg-Stuttgart, bestimmte Stellenanteile, die früher ausschließlich den klassischen pastoralen Berufen zugeordnet waren, mit Kirchenmusiker(inne)n zu besetzen, die einem pastoralen Schwerpunkt (z. B. Kinder- und Jugendchorarbeit, musikalische Angebote für Senioren) zugeordnet sind.

Eine Frage bleibt: Bedeutet die Qualifikation als pastorale Mitarbeiter(in) nicht zwangsläufig eine Überforderung? Fehlen dafür nicht grundlegende Ausbildungselemente? Kann jemand nur dann Kirchenmusiker werden, wenn er gleichzeitig Seelsorger werden kann und möchte? Hier wird eine wichtige Unterscheidung relevant: Kirchenmusiker(innen) sind pastorale Mitarbeiter(innen). Gleichzeitig würde es der künstlerisch-ästhetisch geprägten Eigenständigkeit des Berufs nicht gerecht, würde ihr Aufgabeprofil mit dem der klassischen pastoralen Berufe einfach parallel gesetzt. Vielmehr ergänzen sich die Charismen und das missionarische Potenzial der

Kirchenmusiker(innen) und der pastoralen Berufe. In einer guten Kooperation können Schnittstellen sondiert werden, an denen Vertreter beider Professionen mit ihren jeweiligen Kompetenzen das Wirken der anderen aufnehmen und weiter begleiten. Die Qualität des pastoralen Handelns in multiprofessionellen Teams hängt zu einem nicht geringen Teil davon ab, dass diese Schnittstellen erkannt, vereinbart und beachtet werden.

## 6 Konsequenzen für die Ausbildung von Kirchenmusikern

Vor dem Hintergrund einer so verstandenen Weiterentwicklung des Berufsprofils der Kirchenmusiker wird deutlich, dass die pastorale Dimension ihres Wirkens auf ihrer *kirchenmusikalischen Ausbildung* aufbaut und nicht etwa auf einer von dieser losgelösten Zusatzausbildung, die Elemente der Ausbildungen zu den klassischen pastoralen Berufen einfach wiederholt. Ein derartiges Vorgehen würde die Einsicht in die zunehmende Bedeutung originär musisch-ästhetisch basierter Glaubenszugänge nicht ernst nehmen. Andererseits können die Profile der unterschiedlichen kirchenmusikalischen Ausbildungen die Weiterentwicklung der Berufsbilder nicht einfach ignorieren. Die bereits vorhandenen theologischen und liturgischen Ausbildungselemente sind meist sehr begrenzt und nehmen allenfalls in kirchlichen Musik(hoch)schulen einen etwas breiteren Raum ein. Die Weitung der verschiedenen kirchenmusikalischen Fächer auf die Plausibilisierung ihres Potenzials in der Glaubenskommunikation steht dagegen noch weithin aus. Hier kann ein Schwerpunkt der kirchlichen Musikhochschulen in der Weiterentwicklung ihrer Studien- und Ausbildungsprogramme liegen, durch die beispielsweise pastoraltheologische oder katechetische Dimensionen einzelner kirchenmusikalischer Studieninhalte erschlossen werden. In noch größerem Maße wird die Fort- und Weiterbildung von Kirchenmusiker(inne)n künftig gefordert sein, diese Entwicklungen im Berufsbild von Kirchenmusikern aufzugreifen und zu begleiten.

## 7 Fazit: Kirchenmusiker als pastorale Mitarbeiter inmitten der pastoralen Berufe

Angesichts dieser Entwicklungen erscheint ein Streit darüber, ob der Beruf des Kirchenmusikers ein pastoraler Beruf ist, überholt. Ausgehend vom Zweiten Vatikanischen Konzil und dem infolge geweiteten Pastoralbegriff und angesichts eines neuen Bewusstseins für die missionarische und diakonische Dimension des kirchenmusikalischen Wirkens kommt dem Beruf des Kirchenmusikers eine grundsätzliche pastorale Verortung zu. Kirchenmusiker(innen) sind pastorale Mitarbeiter(innen). Sie stehen gerade durch ihre eigene künstlerisch-ästhetisch geprägte Profession nicht in Konkurrenz zu den pastoralen Berufen, denen durch ihre theologische und religionspädagogische Ausbildung eine eigene Funktion und Verantwortung in multiprofessionellen Teams zukommt. Vielmehr bringen sie ein eigenes und jedem Team unverzichtbares Charisma in das kirchliche Wirken ein. Sie sollten deswegen Teil der multiprofessionellen Teams sein und in deren regelmäßigen Austausch eingebunden werden.

Für die Diözesen hat diese Neubewertung der pastoralen Dimension kirchenmusikalischen Wirkens eine erhöhte Sorge um gut ausgebildete und im pastoralen Geschehen der Diözesen verortete Kirchenmusiker(innen) zur Folge. Bei aller berechtigten Sorge um genügend Nachwuchs in den klassischen pastoralen Berufen wird oft vergessen, dass auch der Mangel an haupt- wie nebenamtlichen Kirchenmusiker(inne)n in den nächsten Jahren deutlich zunehmen wird. Dies wird sich stärker als zunächst erwartet auf die Pastoral vor Ort auswirken.

Für die Kirchenmusiker(innen) bedeutet diese Entwicklung zum einen eine Aufwertung ihres Wirkens als zentraler Bestandteil auch des pastoralen Geschehens einer Gemeinde oder eines Pastoralverbunds. Zugleich stehen sie vor der Herausforderung, sich selbst bewusst als pastoral handelnde Akteur(inn)e(n) inmitten eines multiprofessionellen Teams zu begreifen und mitunter recht bequeme Abgrenzungen aufzugeben.

## „Dem Gottesvolk helfen, das Geheimnis Gottes mit allen Sinnen wahrzunehmen und daran teilzuhaben“

Der Dienst des Chores in der Liturgie<sup>1</sup>

Marius Linnenborn

Das Zweite Vatikanische Konzil (1962–1965) erklärt in seiner Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* (SC), dass die Mitglieder der Kirchenchöre „einen wahrhaft liturgischen Dienst“ (SC 29) vollziehen. Unter den verschiedenen Diensten in der Liturgie nehmen die in der Regel einstimmig singende Schola (*schola cantorum*) und der mehrstimmig singende Chor (*cappella musica*) eine besondere Stellung ein: In diesen Gruppen erfüllen nämlich nicht nur einzelne Personen eine liturgische Aufgabe wie beim Lektoren- und Kantorendienst, sondern die Singenden bilden immer schon eine Gemeinschaft, die gemeinsam mit der und für die gesamte Gemeinde einen Dienst ausübt und somit als ein Bild für die anwesende Versammlung wie für die ganze Kirche verstanden werden kann.

### 1 Der Chor als Bild für die Kirche

Mit dem Begriff *chorus*, der dem deutschen „Chor“ zugrunde liegt, wurde im Sprachgebrauch der ersten christlichen Jahrhunderte nicht eine singende Teilgruppe der Gemeinde bezeichnet, sondern die christliche Gemeinde insgesamt. *Chorus* wurde in diesem Sinne oft synonym mit *ecclesia* verstanden und verweist auf die Harmonie und Einmütigkeit der an Christus Glaubenden. Schon Paulus spricht in seinem Brief an die Gemeinde in Rom vom Geschenk der Einmütigkeit im Lob Gottes:

---

<sup>1</sup> Überarbeitete und erweiterte Fassung des Artikels: M. Linnenborn, Das erneuerte Rollenverständnis der Chöre in der Liturgie, in: MS(D) 139 (2019) 6–8.70f. – Die kirchlichen Dokumente werden zit. nach: H. B. Meyer, R. Pacik (Hg.), Dokumente zur Kirchenmusik. Unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes, Regensburg 1981.

„Der Gott der Geduld und des Trostes aber schenke euch, eines Sinnes untereinander zu sein, Christus Jesus gemäß, damit ihr Gott, den Vater unseres Herrn Jesus Christus, einmütig und mit einem Munde preist.“ (Röm 15,5f.)

Von Ignatius von Antiochien bis zu Augustinus (354–430) sind der Chor und die Einheit im Gesang ein von den Kirchenvätern gern gebrauchtes Bild für die christliche Gemeinde und die Kirche insgesamt:

„Ein Chor besteht in der Übereinstimmung der Singenden. Wenn wir in einem Chor singen, wollen wir einträchtig singen. Wer in einem Chor mit der Stimme abweicht, stört das Gehör und zerstört den Chor. [...] Der Chor Christi ist nunmehr der ganze Erdkreis. Der Chor Christi klingt vom Osten bis zum Westen zusammen.“<sup>2</sup>

Ambrosius von Mailand (339–397) betont, dass die christliche Gemeinde im gemeinsamen Singen über alle Unterschiede und Altersstufen hinweg verbunden ist: „Fest ist das Band der Einheit, die Schar des ganzen Volkes zu einem Chor zusammenzufassen.“<sup>3</sup>

Ähnlich wie die Theologen der Alten Kirche den Chor als Bild für die Kirche verstehen, beschreibt der Liturgiewissenschaftler Albert Gerhards (\* 1951) das liturgische Singen als „eine Weise der Selbstverwirklichung der Kirche“, dem eine ekklesiologische Dimension zukommt:

„Durch Singen wird Kirche aufgebaut. Die singende Gemeinde ist auf eine ganz besondere Weise Kirche. [...] Im Singen als Wesensbestandteil liturgischen Feierns sind die kommunikativen Dimensionen des Gottesdienstes in verdichteter Weise präsent. Der einzelne Mensch artikuliert sich und erfährt sich zugleich als Teil einer Gemeinschaft. Dadurch konstituiert sich die liturgische Versammlung als Subjekt – nicht im Sinne einer Überperson, sondern als dialogische Gemeinschaft von Individuen. Dazu ist die Befähigung zum Aufeinander-Hören und Miteinander-Handeln vonnöten.“<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Augustinus, *Enarratio in psalmum* 149,7.

<sup>3</sup> Ambrosius, *Explanatio psalmi* 1,9.

<sup>4</sup> A. Gerhards, „Mehr als Worte sagt ein Lied“. Theologische Dimensionen des liturgischen Singens (Universa Laus 1993), in: MS(D) 113 (1994) 509–513, hier: 512.

Was das gemeinsame Singen in einem Chor elementar ausmacht, bildet auch die Grundlage des Kirche-Seins. Wie der Chor ein zuvor komponiertes Werk durch die Stimmen der Singenden lebendig werden lässt, so wird das Evangelium Jesu Christi durch das konkrete Leben der Getauften in der Welt bezeugt und damit neu lebendig.

In der liturgischen Erneuerung des 20. Jahrhunderts ist die enge Beziehung zwischen Chor und Gemeinde bei der Feier der Liturgie wieder neu ins Bewusstsein getreten. Dennoch waren die ersten Jahre nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil eine Zeit, in der wie selten zuvor im Lauf der Kirchengeschichte um kirchenmusikalisch-liturgische Fragen gerungen wurde – vergleichbar vielleicht nur mit den Auseinandersetzungen um die Anliegen des Cäcilianismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.<sup>5</sup> In beiden Fällen stand die Erneuerung der Musik und des Gesangs in der Liturgie im Mittelpunkt des Interesses. Bei den Auseinandersetzungen ging es vorrangig um die Stellung des Chores in der Liturgie sowie um die Frage, was er vornehmlich singen soll und in welchem Verhältnis er zur Gemeinde steht. Lange Zeit wurde auch um die Frage gerungen, aus welchen Mitgliedern sich ein Chor, der in der Liturgie singt, zusammensetzen kann – konkret um die Frage, ob Frauen im Kirchenchor singen dürfen. Ein Blick in die Geschichte zeigt, welche Bedeutung gerade diese Frage für das Verständnis der Rolle des Chores in der Liturgie hatte und welche Wandlungen dieses Rollenverständnis seit dem 19. Jahrhundert erlebt hat.

## 2 Von der Vertretung des Klerus zum Dienst der Gemeinde

Eine wichtige Errungenschaft des Cäcilianismus als liturgischer und kirchenmusikalischer Reformbewegung bestand in der Einsicht, dass der Gesang selbst Bestandteil der Liturgie ist und nicht nur eine musikalische Umrahmung liturgischer Vollzüge.<sup>6</sup> Die „ganz hohe Würde des Chores“ ergebe sich, so Franz Xaver Witt (1834–1888),

---

<sup>5</sup> Zum Cäcilianismus vgl. H. Unverricht (Hg.), *Der Caecilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen. Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts* (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 5), Tutzing 1988.

<sup>6</sup> Vgl. P. Harnoncourt, *Der Liturgiebegriff bei den Frühcaecilianern und seine*

Hauptvertreter des Cäcilianismus und erster Generalpräses des 1868 in Bamberg begründeten „Allgemeinen Cäcilienvereins für alle Länder deutscher Zunge“, aus der Einheit mit dem zelebrierenden Priester im Wechselgesang, durch den der Chor auch das Volk vertrete; um seinen Dienst würdig zu erfüllen, müsse sich der Chor als „Mitorgan zur Vollbringung der feierlichen Messe“ ganz der Liturgie unterordnen, „sonst verliert er seine wesentliche Bedeutung.“<sup>7</sup> Gemeindegang in der Volkssprache konnte nach Witts Ansicht niemals liturgischer Gesang sein. Der priesterliche Charakter, der dem Chor zugeschrieben wurde, erforderte deshalb im Verständnis der Cäcilianer, dass dieser nur aus Knaben und Männern besteht. In Beschlüssen von Provinzialkonzilien (Köln 1860) und Diözesansynoden sowie Verlautbarungen einzelner Bischöfe wurde immer wieder die alleinige Zulassung männlicher Sänger zum liturgischen Chor gefordert. An vielen Orten – an Kathedralen wie in Pfarreien – wurden in der Folgezeit die Chöre dementsprechend umgewandelt oder neue Chöre gegründet, die sich aus Knaben- und Männerstimmen zusammensetzen und teilweise heute noch bestehen.

Papst Pius X. (1903–1914) erklärt 1903 in seinem Motuproprio *Tra le sollecitudini* im gleichen Sinne, dass der liturgische Gesang allein der Klerikerschola zukomme, und folgert daraus für den Chor nur eine stellvertretende Funktion: „Die Kirchensänger vertreten also, auch wenn sie Laien sind, im eigentlichen Sinne die kirchliche Schola.“<sup>8</sup> Dennoch legt der Papst großen Wert darauf, „dass die Sänger in der Kirche ein echtes liturgisches Amt ausüben“<sup>9</sup>. Daraus ergab sich zugleich die noch lange vorherrschende Regel, dass ausschließlich männliche Sänger in der Schola oder im Chor singen dürfen: „Will man Sopran- oder Altstimmen verwenden, so haben nach uraltem Brauch der Kirche Knaben diese Aufgabe zu erfüllen.“<sup>10</sup>

---

Anwendung auf die Kirchenmusik, in: Unverricht (Hg.), *Der Caecilianismus* (s. Anm. 5), 75–108.

<sup>7</sup> Wörtliche Zitate aus: F. X. Witt, *Musik und Liturgie*, in: FBKKM 2 (1867) 25–28.33–35, hier: 26f.

<sup>8</sup> Papst Pius X., *Motu proprio über die Erneuerung der Kirchenmusik „Tra le sollecitudini“* (22.11.1903), Nr. 12, in: Meyer, Pacik (Hg.), *Dokumente zur Kirchenmusik* (s. Anm. 1), 23–34, hier: 30.

<sup>9</sup> Ebd., 31 [Nr. 13].

<sup>10</sup> Ebd.

Während die Apostolische Konstitution *Divini cultus sanctitatem* von Papst Pius XI. (1922–1939) im Jahr 1928 beim liturgischen Gesang noch von männlichen Sängern spricht und ausdrücklich die Gründung von Knabenchören wünscht,<sup>11</sup> bahnt sich in den 1950er-Jahren auch in päpstlichen Dokumenten ein Wandel im Verständnis des liturgischen Dienstes der Schola und des Chores an. Papst Pius XII. (1939–1958) geht 1955 in seiner Enzyklika über die Kirchenmusik *Musicae sacrae disciplina* bei der Besetzung der Sängerschola, die an den Kathedralkirchen und möglichst an allen größeren Kirchen als Vorbild und Ansporn zur Pflege des liturgischen Gesangs bestehen solle, für die Oberstimmen in der Regel zwar weiterhin von Sängerknaben aus. Doch wird hier mit Verweis auf entsprechende Dekrete der Ritenkongregation zugestanden, – wenn eine solche Schola nicht eingerichtet werden kann oder die Zahl der Sängerknaben zu gering ist – einen „Chor von Männern und Frauen oder Mädchen“ zuzulassen, „vorausgesetzt, dass die Männer von den Frauen und Mädchen ganz getrennt sind, unter Vermeidung alles Unpassenden“; allerdings dürfe dieser Chor seinen Dienst nicht im Altarraum ausüben.<sup>12</sup>

Die Instruktion der Ritenkongregation über die Kirchenmusik und die heilige Liturgie aus dem Jahr 1958 präzisiert noch einmal das Verständnis des Sängerkhors. Zwar nehmen die Laien aufgrund des Taufcharakters in tätiger Weise an der Liturgie teil, einen „unmittelbaren, jedoch übertragenen amtlichen Dienst“ könnten aber nur Laien männlichen Geschlechts, „seien es Knaben, Jungmänner oder Männer“, ausüben; ausdrücklich wird als Voraussetzung für diesen amtlichen Dienst die Bildung eines Chores oder einer Sängerschola genannt.<sup>13</sup> Wenn ein aus Knaben und Männern bestehender

---

<sup>11</sup> Vgl. Papst Pius XI., Apostolische Konstitution über die Liturgie, den gregorianischen Gesang und die Kirchenmusik, die täglich immer mehr zu fördern sind „*Divini cultus sanctitatem*“ (20.12.1928), VI. Kapitel, in: Meyer, Pacik (Hg.), Dokumente zur Kirchenmusik (s. Anm. 1), 35–45, hier: 41.

<sup>12</sup> Wörtliche Zitate aus: Papst Pius XII., Enzyklika über die Kirchenmusik „*Musicae sacrae disciplina*“ (25.12.1955), IV. Kapitel, in: Meyer, Pacik (Hg.), Dokumente zur Kirchenmusik (s. Anm. 1), 57–79, hier: 76f.

<sup>13</sup> Wörtliche Zitate aus: Ritenkongregation, Instruktion über die Kirchenmusik und die heilige Liturgie im Geiste der Enzykliken Papst Pius' XII. „*Musicae sacrae disciplina*“ und „*Mediator Dei*“ (3.9.1958), Nr. 93c, in: Meyer, Pacik (Hg.), Dokumente zur Kirchenmusik (s. Anm. 1), 80–124, hier: 114.

Chor, der einen „wirklichen amtlichen Dienst“<sup>14</sup> ausübe, nicht gebildet werden kann, dürfe ein „Chor von Gläubigen“ dessen Aufgaben übernehmen. Ein solcher Chor könne sich aus Frauen- und Männerstimmen oder auch nur aus Frauen oder Mädchen zusammensetzen; der Platz dieses Chores sei jedoch nicht im Altarraum.<sup>15</sup> Nachdem zuvor schon den Kathedralen sowie den Pfarrkirchen und anderen bedeutenderen Kirchen die Gründung eines ständigen Chores empfohlen wurde, werden im Abschnitt über die Einrichtungen zur Förderung der Kirchenmusik noch einmal eigens die Sängerknaben und ihre angemessene liturgische und musikalische Unterweisung erwähnt, damit sie ihren Dienst „gut und fromm“ erfüllen können.<sup>16</sup>

Das Zweite Vatikanische Konzil, das als Trägerin der Liturgie nun die gesamte feiernde Gemeinde versteht, wünscht in seiner Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* vom 4. Dezember 1963 im Kapitel über die Kirchenmusik einerseits die Förderung der Sängerschöre („besonders an den Kathedralkirchen“), andererseits trägt es den Bischöfen und den übrigen Seelsorgern ausdrücklich auf, „eifrig dafür Sorge zu tragen, daß in jeder liturgischen Feier mit Gesang die gesamte Gemeinde der Gläubigen die ihr zukommende tätige Teilnahme auch zu leisten vermag“ (SC 114). Chor und Gemeinde stehen hier also noch eher unverbunden nebeneinander. Die Chormitglieder (*cantores, imprimis pueri*) werden noch einmal erwähnt im Zusammenhang mit der notwendigen liturgischen Ausbildung für die Erfüllung ihres Dienstes (vgl. SC 115).

Die 1967 veröffentlichte Instruktion *Musicae sacram* der Ritenkongregation über die Musik in der heiligen Liturgie erlebte einen langen und schwierigen Weg bis zu ihrer endgültigen Fassung; Annibale Bugnini (1912–1982), Sekretär des nachkonziliaren *Consilium* zur Ausführung der Liturgiekonstitution, spricht gar von einer *via dolorosa*<sup>17</sup> der Instruktion. Die Aufgabe des Sängerkhors, dessen

<sup>14</sup> Ebd., 117 [Nr. 99].

<sup>15</sup> Vgl. ebd. [Nr. 100].

<sup>16</sup> Vgl. ebd., 121f. [Nr. 114].

<sup>17</sup> A. Bugnini, *La Riforma Liturgica* (1948–1975). Nuova edizione riveduta e arricchita di note e di supplementi per una lettura analitica (BEL 30), Rom <sup>2</sup>1997, 866. – Vgl. auch E. Jaschinski, *Musica sacra oder Musik im Gottesdienst. Die Entstehung der Aussagen über die Kirchenmusik in der Liturgiekonstitution* „Sa-

Bedeutung und Gewicht sogar noch zugenommen habe, besteht laut der Instruktion in der „rechte[n] Ausführung seiner Teile gemäß den unterschiedlichen Arten der Gesänge“ und in der „Förderung der tätigen Teilnahme der Gläubigen im Gesang“<sup>18</sup>. Viele Kirchenmusiker(innen) bewegte damals die Sorge, dass durch das Leitprinzip der „vollen, bewußten und tätigen Teilnahme“ (SC 14) der Gläubigen an den liturgischen Feiern<sup>19</sup> und durch die zunehmende Einführung der Volkssprache im Gottesdienst die Chöre und mit ihnen der größte Teil ihres Repertoires und des musikalischen Erbes in lateinischer Sprache die Daseinsberechtigung verlore. Dabei stellt die Instruktion klar:

„Wenn die Gesänge des sogenannten ‚Ordinarum Missae‘ mehrstimmig gesungen werden, können sie vom Sängerkhor in der gewohnten Weise mit oder ohne Instrumentalbegleitung vorgelesen werden unter der Voraussetzung, dass das Volk nicht gänzlich von der Teilnahme an Gesang ausgeschlossen wird.“<sup>20</sup>

Wie schon in den früheren Dokumenten werden in der Instruktion die Kathedralen und bedeutenderen Kirchen besonders erwähnt, doch sollen auch an kleineren Kirchen Sängerkhöre gebildet werden. Der Fortbestand der *cappellae musicae* an Basiliken, Kathedralen, Klöstern und an anderen bedeutenderen Kirchen, „die sich im Laufe der Jahrhunderte hohes Lob ob der Bewahrung und Förderung des unvergleichlich wertvollen Reichtums der Kirchenmusik erworben haben“, wird „für die in glanzvolleren Formen zu feiernden heiligen Handlungen“ nachdrücklich empfohlen; zugleich solle aber auch für die Beteiligung der Gemeinde am Gesang Sorge getragen werden.<sup>21</sup> In Artikel 22 werden bei der Zusammensetzung zwar die Knaben- und Männerstimmen wieder an erster Stelle genannt, aber es besteht

---

crosanctum Concilium“ (1963) und bis zur Instruktion „Musicam sacram“ (1967) (StPaLi 8), Regensburg 1990.

<sup>18</sup> Wörtliche Zitate aus: Ritenkongregation, Instruktion über die Musik in der heiligen Liturgie „Musicam sacram“ (5.3.1967), Nr. 19, in: Meyer, Pacik (Hg.), Dokumente zur Kirchenmusik (s. Anm. 1), 154–177, hier: 161.

<sup>19</sup> Vgl. dazu jüngst L. Girardi, Tätige Teilnahme. Der Bedeutungswandel eines Konzils-Themas, in: Singende Kirche 66 (2019) 104–107.

<sup>20</sup> Ritenkongregation, Instruktion über die Musik in der heiligen Liturgie „Musicam sacram“ (s. Anm. 18), 164f. [Nr. 34].

<sup>21</sup> Wörtliche Zitate aus: ebd., 161 [Nr. 20].

nun kein qualitativer Unterschied mehr in der Art des liturgischen Dienstes gegenüber der Besetzung eines Chores mit Frauen- und Männerstimmen oder allein mit Frauen. Damit hat die historische Entwicklung der Klerikalisierung des Sängerchors endgültig ein Ende gefunden.<sup>22</sup>

Für den Platz des Chores im Kirchenraum wird gefordert, dass der Chor als mit einer besonderen Aufgabe beauftragter Teil der Gemeinde erscheine, ihm die Ausübung seines Dienstes erleichtert und seinen Mitgliedern die volle sakramentale Teilnahme an der Messe ermöglicht werde.<sup>23</sup> Wiederum wird auf die angemessene liturgische und geistliche Unterweisung der Sänger(innen) besonderer Wert gelegt,

„damit aus der rechten Ausübung ihrer liturgischen Aufgabe nicht nur ein Schmuck der heiligen Handlung und ein Beispiel für die Gläubigen, sondern auch ihr eigenes geistliches Wohl erwachse.“<sup>24</sup>

Festzuhalten ist in unserem Zusammenhang noch einmal, dass die Instruktion in Artikel 19 sowohl die „rechte Ausführung seiner Teile gemäß den unterschiedlichen Arten der Gesänge“ als auch die „Förderung der tätigen Teilnahme der Gläubigen im Gesang“ als wesentliche Aufgaben des Chores nennt. Diese Formulierungen fanden schließlich auch Eingang in die „Allgemeine Einführung in das Römische Messbuch“ (AEM).<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Vgl. F. Rainoldi, *Per cantare la nostra fede. L'istruzione „Musicam Sacram“ memoria e verifica nel XXV di promulgazione (Celebrare-proposte 12)*, Leumann 1993, 59: *Questo articolo è importante. Dona rilievo al dato della declericalizzazione della Schola, e conferma pertanto il suo statuto assembleare, valorizzando il compito sacerdotale di tutto il Popolo di Dio.* [Hervorhebung im Original]

<sup>23</sup> Vgl. Ritenkongregation, Instruktion über die Musik in der heiligen Liturgie „Musicam sacram“ (s. Anm. 18), 162 [Nr. 23]. Für Frauen wird hier ein Platz im Altarraum (Presbyterium) noch ausgeschlossen. – Die Angaben zum Platz des Sängerchors fanden auch Aufnahme in die „Allgemeine Einführung in das Römische Messbuch“ (AEM); vgl. AEM 274. Der die Frauen betreffende Passus wurde dabei jedoch nicht mehr übernommen.

<sup>24</sup> Ritenkongregation, Instruktion über die Musik in der heiligen Liturgie „Musicam sacram“ (s. Anm. 18), 162 [Nr. 24].

<sup>25</sup> Während der entsprechende Absatz in der ursprünglichen Fassung der AEM unter der Überschrift „Aufgabe und Würde des Volkes Gottes“ Aufnahme fand, steht er in der erneuerten „Grundordnung des Römischen Messbuchs“ (GORM 2002) unter der Überschrift „Die übrigen Aufgaben“.

### 3 Kinderchöre als Wegbereiter für das erneuerte Rollenverständnis

Zur Entwicklung eines erneuerten Rollenverständnisses der Chöre in der Liturgie trugen maßgeblich die Scholen und Chöre von Kindern bei, die schon von der Liturgischen Bewegung besonders gefördert wurden.<sup>26</sup> Während die Cäcilianische Bewegung die Erneuerung der Knabenstimmen in den Chören als Weg zur Heranführung der Chöre an die Liturgie sah, betrachtete die Liturgische Bewegung den Gesang von Kindern in der Schola oder im Chor in erster Linie unter dem Aspekt einer „Pionierfunktion für den Volksgesang“. Ein wichtiger Förderer des Gesangs der Kinder in diesem Sinne war der Klosterneuburger Augustiner-Chorherr Pius Parsch (1884–1954), der Begründer der Volksliturgischen Bewegung.<sup>27</sup> Er dachte bei der Zusammensetzung einer liturgischen Schola zuerst an Kinder: „Das Idealste wäre freilich eine Knaben- und Mädchenschola, die in liturgischer Gewandung vor dem Altar stünde. Diese müsste alle Wochen die Lieder [...] einüben und bei der Feier die Gemeinde anführen und fortreißen.“ Eine solche Schola, die sich in den Dienst der singenden Gemeinde stellt, bezeichnet er als „Kern des neugegründeten Kirchengesanges“<sup>28</sup>.

Parsch hatte die Erfahrung gemacht, dass Kinder leichter bereit sind, neue Gesänge zu erlernen und im Gottesdienst zu singen und damit auch die ganze Gemeinde zum Singen zu animieren. Vom klassischen Kirchenchor, wie er ihn erlebte, erwartet er keinen großen Beitrag für dieses Anliegen. Stattdessen misst er der Schola eine hohe Bedeutung zu:

„Es muß eine Sängerschola gebildet werden, die den liturgischen Gesang versieht; der heutige Kirchenchor ist für diese Aufgabe meist nicht zu gebrauchen. Dann werden aber auch gewisse Um-

<sup>26</sup> Vgl. M. Linnenborn, *Der Gesang der Kinder in der Liturgie. Eine liturgiewissenschaftliche Untersuchung zur Geschichte des Chorgesangs* (StPaLi 26), Regensburg 2010, 246–268.

<sup>27</sup> Vgl. M. Linnenborn, „... die Gemeinde anführen und fortreißen“. Der Beitrag des Gesangs der Kinder zur Erneuerung der Liturgie in der Volksliturgischen Bewegung, in: G. Augustin, M. Schulze (Hg.), *Glauben feiern. Liturgie im Leben der Christen* [FS Andreas Redtenbacher], Ostfildern 2018, 332–341.

<sup>28</sup> Wörtliche Zitate aus: P. Parsch, *Volksliturgie. Ihr Sinn und Umfang* (PPSt 1), Würzburg 2004, 382 [Erstausgabe: 1952].

stellungen nötig sein. Die Sänger werden von ihrer Empore herabsteigen und vor den Altar treten müssen; sie sind in diesem heiligen Spiel die ausgezeichneten Mitspieler. Sie haben die Aufgabe, das Volk im Gesang anzuführen. Der bisherige Sängerkhor will nur hohe Kunst pflegen, er will das Volk nicht mitsingen lassen. Die neue Schola, Knaben und Mädchen, in liturgische Gewänder gehüllt, wird dieses Ehrenamt vor dem Altar mit Würde ausüben.“<sup>29</sup>

Vielerorts gehörten neu ins Leben gerufene Scholen und Chöre von Kindern zu den Hauptakteuren einer gesanglichen Erziehung der Gemeinde. Durch ihre Rolle als Vorsänger(innen) übernahmen sie eine wichtige Brückenfunktion und führten die Gemeinde durch das Singen zur tätigen Teilnahme an der Liturgie. Einen starken Impuls erhielt der Chorgesang von Kindern und Jugendlichen zusätzlich durch die seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs (1939–1945) von Frankreich ausgehende Vereinigung der *Pueri Cantores*, die liturgische Chöre in zahlreichen Ländern miteinander verbindet. Ihr Aufbau und ihre weltweite Verbreitung in den 1950er- und 1960er-Jahren fiel mit der Hoch-Phase der liturgischen Erneuerung vor und nach dem Konzil zusammen.<sup>30</sup> Von Papst Paul VI. (1963–1978) stammt ein schönes Wort, mit dem er im Jahr 1966 vor Chören der *Pueri Cantores* die Aufgabe der singenden Kinder in der Liturgie beschrieb:

„Wir haben das Vertrauen, dass ihr [...] wirklich die Mitwirkenden und vielleicht sogar die Pioniere der konkreten und praktischen liturgischen Erneuerung unserer gottesdienstlichen Versammlung werdet. Wo Kinder singen, betet das Volk, und wenn das Kind schweigt, öffnet das Volk heute [...] schwerlich seine Lippen.“<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Ebd. 301f.

<sup>30</sup> Vgl. Linnenborn, Der Gesang der Kinder in der Liturgie (s. Anm. 26), 339–350; ders., Wo Kinder singen. Der Gesang der Kinder als Chance für die Liturgie, in: HlD 71 (2017) 252–258.

<sup>31</sup> Papst Paul VI., Ansprache an *Pueri Cantores* bei einer Audienz in Rom, 18. April 1966, in: Piccoli Cantori. Notiziario della Foederatio Internationalis *Pueri Cantores* 13 (1967) 1f.

Was junge Menschen singend vom Glauben lernen, kann sich ihnen für ihr ganzes Leben nachhaltig einprägen; denn gesungene Worte prägen sich tiefer ein als bloß gesprochene Worte. Dies gilt natürlich nicht nur für junge Menschen, sondern für alle, die singend am Gottesdienst teilhaben: „Im liturgischen Singen geschieht Einübung in die gottesdienstlichen Grundvollzüge des Hörens, Meditierens und Antwortens durch das Tun selbst.“<sup>32</sup> Das Singen in einem Chor bildet aber gerade für junge Menschen eine besondere Chance zum Vertraut-Werden mit der Liturgie und zum Hineinwachsen in die Gottesdienstgemeinde.

Die Liturgiekommission der Deutschen Bischofskonferenz (DBK) bezeichnet in ihrer Schrift „Kinder singen ihren Glauben“ aus dem Jahr 2010 das Singen als

„eine kaum zu überschätzende Möglichkeit für Kinder, den Glauben aktiv zu leben, sich im Gemeindeleben selbstbestimmt gestaltend einzubringen und die Grundlagen einer tragfähigen Gottesbeziehung zu legen.“<sup>33</sup>

Das Singen-Lernen und Glauben-Lernen werden dabei als „kirchenmusikalisch-katechetisches Zwillingsspaar“<sup>34</sup> verstanden. Das Chorsingen von Kindern und Jugendlichen lässt sich in diesem Sinne als eine Schule des Lebens und des Glaubens beschreiben.<sup>35</sup>

#### 4 Die dienende Funktion des Chores für die Gemeinde

Mit der Zeit breitete sich das erneuerte Verständnis der Rolle des Sängerkhore in der Liturgie vielerorts von den Scholen der Kinder auf die bestehenden Kirchenchöre aus; die Chöre konnten so zu einer neuen Identität als Teil der Gemeinde finden. Erhard Quack

<sup>32</sup> J.-A. Willa, Singen als liturgisches Geschehen. Dargestellt am Beispiel des ‚Antwortpsalms‘ in der Messfeier (StPaLi 18), Regensburg 2005, 56.

<sup>33</sup> Sekretariat der DBK (Hg.), Kinder singen ihren Glauben (Die deutschen Bischöfe – Liturgiekommission 31), Bonn 2010, 11.

<sup>34</sup> Ebd., 12.

<sup>35</sup> Vgl. M. Linnenborn, Chorarbeit als liturgische Bildung, in: H.-G. Ziebertz, T. Stangl, J. Windmeißer (Hg.), Dommusik [FS Siegfried Koesler], Würzburg 2002, 70–75.

(1904–1983), Domkapellmeister in Speyer, Komponist zahlreicher Lieder und Kehrverse und Mitbegründer des Internationalen Studienkreises *Universa Laus* für Gesang und Musik beschreibt die Funktion des Chores 1965 sehr treffend:

„Der Chor im Gottesdienst ist nicht einem Konzertchor vergleichbar, der dem Publikum bei seinen Darbietungen gegenübersteht; er ist vielmehr als Glied der Gemeinde eng mit ihr verbunden, mit ihr singend und handelnd.“<sup>36</sup>

So wie in kirchlichen Dokumenten die dienende Aufgabe der Kirchenmusik insgesamt für die Liturgie betont wird (*munus Musicae sacrae ministeriale*) (vgl. SC 112), so hat auch die mit dem kirchenmusikalischen Dienst beauftragte Gruppe eine dienende Funktion gegenüber der Gemeinde, der als Trägerin der Liturgie die Aufgabe des liturgischen Gesangs zukommt. Der Liturgiewissenschaftler Philipp Harnoncourt (1931–2020) folgert daraus:

„Die erste und unabdingbare Funktion des Chores beziehungsweise der Kantoren ist also der Dienst am liturgischen Volksgesang und nicht die Supplierung [Vertretung, Verf.] des Volksgesanges. Erst als sekundäre Funktion kommt dem Chor die Aufgabe zu, in bestimmten Gesängen, die für die ganze Gemeinde nicht vollziehbar sind, eine eigenständige Aufgabe in künstlerisch anspruchsvoller Weise zu vollziehen.“<sup>37</sup>

Harnoncourt spricht hier auch von „legitimer Stellvertretung“<sup>38</sup>. In jedem Fall bleibt aber der Auftrag bestehen, zwischen dem Gesang des Chores und dem Gesang der Gemeinde stets einen angemessenen Ausgleich zu finden.

---

<sup>36</sup> E. Quack, Die Aufgaben des Sängerkhore und die Verwendung der Mehrstimmigkeit, in: H. Hücke (Hg.), Kirchenmusik nach dem Konzil. Die Vorträge der Internationalen Studienwoche Freiburg in der Schweiz 1965, Freiburg i. Br. 1967, 101–108, hier: 103.

<sup>37</sup> P. Harnoncourt, Neue Aufgaben der katholischen Kirchenmusik, in: Hücke (Hg.), Kirchenmusik nach dem Konzil (s. Anm. 36), 51–75, hier: 60.

<sup>38</sup> P. Harnoncourt, Gesang und Musik im Gottesdienst, in: H. Schützichel (Hg.), Die Messe. Ein kirchenmusikalisches Handbuch, Düsseldorf 1991, 9–25, hier: 17. – Zur Frage des Einsatzes gesungener Messordinarien in der heutigen Liturgie vgl. J. J. Koch, Traditionelle mehrstimmige Messen in erneuerter Liturgie – ein Widerspruch?, Regensburg 2002.

Für Joseph Ratzinger (\* 1927) ist der Gedanke der Stellvertretung ein ganz wichtiger Gesichtspunkt im Verhältnis zwischen dem Sängchor und der Gemeinde als ganzer:

„Die Einsicht, dass es sich um Stellvertretung handelt, löst in der Tat die Konkurrenz des Gegenüber auf. Der Chor handelt für die anderen und schließt sie im Für in sein eigenes Handeln ein.“<sup>39</sup>

Wenn auch die erste Funktion des Chores im Dienst am Gesang der Gemeinde besteht, so ist daraus jedoch nicht zu schließen, dass die tätige Teilnahme an jeder Stelle der Liturgie ein aktives Mittun der ganzen versammelten Gemeinde beim Gesang erfordert. Denn die *participatio actiosa* der Gemeinde an der Liturgie, die ein Schlüsselwort und Leitbild der liturgischen Erneuerung bildet, wird sich niemals nur in äußerlich feststellbarer Aktivität von gemeinsamem Singen und Beten erschöpfen.

Der spätere Papst Benedikt XVI. (2005–2013) wendet sich daher entschieden gegen jede Ausschließlichkeit des Volksgesangs und der Gebrauchsmusik in der Liturgie und spricht dem Gesang des Chores einen gleichrangigen Wert zu:

„Es gibt nun einmal nicht wenige Menschen, die besser ‚mit dem Herzen‘ als ‚mit dem Munde‘ zu singen vermögen, aber denen das Singen derer, denen es auch mit dem Mund gegeben ist, wahrhaft das Herz singen machen kann, so dass sie in jenen auch gleichsam selber singen und das dankbare Hören wie das Singen der Sänger zusammen ein einziges Gotteslob werden.“<sup>40</sup>

Dabei bekräftigt Joseph Ratzinger noch einmal das gegenseitige Sich-Ergänzen von Gemeinde- und Chorgesang in der Liturgie:

„Das sagt nichts gegen den Gesang des ganzen gläubigen Volkes, der seine unumstößliche Funktion in der Kirche hat, aber es sagt

---

<sup>39</sup> J. Ratzinger, „Im Angesicht der Engel will ich dir singen“. Regensburger Tradition und Liturgiereform, in: J. Ratzinger, Ein neues Lied für den Herrn. Christuskirche und Liturgie in der Gegenwart, Freiburg i. Br. 1995, 165–186, hier: 178.

<sup>40</sup> J. Ratzinger, Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik, in: F. Fleckenstein (Hg.), Gloria Deo, pax hominibus [FS zum 100-jährigen Bestehen der Kirchenmusikschule Regensburg] (Schriftenreihe des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes für die Länder der Deutschen Sprache 9), Regensburg 1974, 39–62, hier: 60.

alles gegen eine Ausschließlichkeit, die sich weder von der Überlieferung noch von der Sache her rechtfertigen lässt.“<sup>41</sup>

Das Singen der ganzen Gemeinde schließe anspruchsvolle Formen des Gotteslobes, wie sie ein ausgebildeter Chor leisten kann, nicht aus, betont Ratzinger, sondern fordere sie geradezu:

„Wo der Wille abgewiesen wird, für Gott auch das Höchste einzusetzen und nach den höchsten Maßstäben Ausschau zu halten, da vertrocknet auch das Singen der Gemeinde, wird es glanzlos und müde.“<sup>42</sup>

Dem organischen Zusammenwirken von Chor und Gemeinde misst Erhard Quack sogar eine theologische Bedeutung als Teilhabe am Lebensstrom zwischen Christus und der Kirche zu:

„So gesehen ist der Dienst des Chores ein Teilhaben an dem Lebensstrom, der Haupt und Glieder der versammelten Gemeinde miteinander verbindet. Durch kein anderes Mittel kommt die lebendige Beziehung der Teile dieses Organismus so sinnenfällig zum Ausdruck als beim Singen. Darum ist jeder Chor, gleichwie er sich zusammensetzt oder wie er sich nennt, ob gelegentlich gebildete Schola oder ausgebildete Sängerschaft, in erster Linie diesem Dienst verpflichtet.“<sup>43</sup>

In seinem „Chirograph“ zum 100. Jahrestag der Veröffentlichung des *Motuproprios Pius' X.* beschreibt Papst Johannes Paul II. (1978–2005) unmissverständlich die doppelte Aufgabe des Sängerkhors:

„Die Aufgabe der Schola ist nicht geringer geworden: Sie übt in der Versammlung die Rolle eines Führers und Unterstützers (beim Gesang) aus und übernimmt in bestimmten Momenten der Liturgie eine eigene Rolle.“<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Ebd.

<sup>42</sup> J. Ratzinger, Mein Bruder, der Domkapellmeister, in: P. Winterer (Hg.), *Der Domkapellmeister. Georg Ratzinger – ein Leben für die Regensburger Domspatzen*, Regensburg 1994, 11–23, hier: 18.

<sup>43</sup> Quack, *Die Aufgaben des Sängerkhors* (s. Anm. 36), 103f.

<sup>44</sup> Papst Johannes Paul II., *Chirograph zum 100. Jahrestag der Veröffentlichung des Motu proprio Tra le sollecitudini* über die Kirchenmusik (22. November 2003), Nr. 8, in: *Kongregation für den Gottesdienst und die Sakramente* (Hg.),

Papst Franziskus (seit 2013) versteht die Kirchenmusik als „Instrument der Einheit“. Vor Chören aus verschiedenen Ländern sagte er:

„Euer Gesang und eure Musik verdeutlichen, vor allem in der Eucharistiefeier, dass wir *ein* Leib sind und dass wir mit *einer* Stimme unseren *einen* Glauben singen. Auch wenn wir verschiedene Sprachen sprechen, können alle die Musik verstehen, in der wir den Glauben, den wir bekennen, und die Hoffnung, die uns erwartet, singen.“<sup>45</sup>

Zum Verhältnis zwischen Chor und Gemeinde führte der Papst weiter aus:

„Ihr sollt den Gesang der ganzen Versammlung anregen und ihn nicht ersetzen, indem ihr dem Volk Gottes die Möglichkeit nehmt, mit euch zusammen zu singen und Zeugnis von einem gemeinsamen kirchlichen Gebet zu geben.“<sup>46</sup>

Die bleibende Herausforderung besteht freilich stets im rechten Maß und im angemessenen Zueinander und Miteinander von Chor- und Gemeindegesang. Für Komponisten bleibt es zweifellos eine anregende und anspruchsvolle Aufgabe, liturgische Gesänge – besonders auch Messordinarien – zu komponieren, die Chor- und Gemeindegesang in einer für beide zufriedenstellenden Weise verbinden, indem sie einerseits den musikalischen Ansprüchen des Chores genügen als auch andererseits für die singende Gemeinde gut mitvollziehbar sind.

Die Aufgaben für den Chor sind also nicht – wie von manchen Kirchenmusiker(inne)n nach dem Konzil befürchtet – eingeschränkt oder beschnitten, sondern eher noch anspruchsvoller geworden: Der Chor hat nicht mehr nur die Aufgabe, allein und stellvertretend für die Gemeinde zu singen, sondern mit ihr und als Teil der feiernden Gemeinde – und dies unter funktionalem wie inhaltlichem Aspekt in das liturgische Geschehen der Feier integriert. Durch seine Freude

---

Spiritus et Sponsa. Atti della Giornata commemorativa del XL della Sacrosanctum Concilium, Vatikanstadt 2004, 153–168, hier: 161.

<sup>45</sup> Papst Franziskus, Ansprache in der Audienz für die Teilnehmer des 3. Internationalen Chortreffens im Vatikan, 24. November 2018, in: L'Osservatore Romano vom 30. November 2018, 12 [Hervorhebungen im Original].

<sup>46</sup> Ebd.

am gesungenen Lob Gottes kann der Chor wertvolle Impulse zur Verlebendigung des Gemeindegesangs in seinen verschiedenen Formen und damit des gesamten Gottesdienstes geben.<sup>47</sup>

Die Auswahl der Gesänge und die Frage des gesanglichen Miteinanders zwischen Chor und Gemeinde haben für die konkrete liturgische Feier eine zentrale Bedeutung. Ob die musikalische Gestaltung gelingt und das Zusammenwirken von Chor und singender Gemeinde im Kirchenraum als ein Gesamtkunstwerk erlebt werden kann, hängt von verschiedenen Faktoren ab; neben intensiver Vorbereitung und Planung gehört dazu auch die Fähigkeit zu angemessener Improvisation und die nötige Inspiration. Die gesamte Bandbreite der musikalischen Ausdrucksformen und Stile von der Gregorianik bis zur Gegenwart muss Berücksichtigung finden entsprechend dem Auftrag des Konzils, den Schatz der Kirchenmusik zu bewahren und weiterzuentwickeln (vgl. SC 121). Gerade die kreative Verbindung von stilistisch unterschiedlichen Gesängen (z. B. eines Gregorianischer Chorals mit einem Taizé-Gesang) kann neue klangliche Erfahrungsräume eröffnen und Begeisterung wecken. Unbedingt ernst zu nehmen sind dabei die Lebens- und Glaubenserfahrungen der heutigen Menschen. Wolfgang Bretschneider (\* 1941), langjähriger Präsident des Allgemeinen Cäcilien-Verbands (ACV) für Deutschland, drückt im Blick auf die Zukunft der Liturgie die Sorge aus:

„Andernfalls droht dem gemeindlichen Gesang, dem sensibelsten Instrument der Liturgie, das Aus. Der Gottesdienst nimmt dadurch erheblichen Schaden. Denn sein Herz schlägt in der Musik.“<sup>48</sup>

Unerlässlich ist aber auch das Bewusstsein der Verbundenheit der Singenden mit Christus und der Zugehörigkeit zum lebendigen Leib Christi, der zum priesterlichen Dienst der Anbetung und des Lobes Gottes berufen ist:

„Je mehr sich die Angehörigen des Chores selbst als Mitfeiernde, Mithörende, Mitbetende, Mitopfernde, (Mit-)Kommunizierende

---

<sup>47</sup> Zu denken ist hier z. B. an Liedkantaten, Wechselgesänge, Überchor etc.

<sup>48</sup> W. Bretschneider, Es bleibt eine spannende Herausforderung. Zehn Aspekte für die Auswahl von Gesängen, in: HlD 72 (2018) 122–131, hier: 128.

betrachten und nicht nur als Sängerinnen und Sänger, die kirchenmusikalische Werke aufführen, desto besser und fruchtbarer werden sie ihre Aufgabe erfüllen.“<sup>49</sup>

Wie für alle liturgischen Dienste bildet daher auch für die Sänger(innen) eine Hinführung zum inneren Verständnis ihres Dienstes eine wesentliche Grundlage für ihr Tun in der Liturgie.<sup>50</sup> Die Chormitglieder sollten niemals den Eindruck erwecken, nur an besonderen Tagen zur Gemeinde hinzuzukommen, sondern sich als selbstverständlicher Teil der Gottesdienstgemeinde verstehen, stets den Gesang unterstützen und auch am übrigen Gemeindeleben teilnehmen. Die Frage, was der Chor selbst dazu beitragen kann, dass die Gemeinde ihn wirklich als Teil ihrer selbst erlebt, darf nie aus dem Blick geraten. Freilich bieten Chöre aber auch Menschen, die sich nicht zur Kerngemeinde zugehörig fühlen, über das musikalische Mitwirken wertvolle Anschlussstellen zu religiöser und liturgischer Erfahrung. Bei einer Tagung zum 50. Jahrestag der Instruktion *Musicam sacram* ermutigte Papst Franziskus die Teilnehmer(innen),

„dieses wichtige Ziel nicht aus den Augen zu verlieren: der liturgischen Versammlung und dem Gottesvolk zu helfen, das Geheimnis Gottes mit allen physischen und geistlichen Sinnen wahrzunehmen und daran teilzuhaben.“<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> H. Niklaus, Der liturgische Dienst des Kirchenchors, in: A. Kuhne (Hg.), Die liturgischen Dienste. Liturgie als Handlung des ganzen Gottesvolkes, Paderborn 1982, 149–163, hier: 151f.

<sup>50</sup> Vgl. Ritenkongregation, Instruktion über die Musik in der heiligen Liturgie „*Musicam sacram*“ (s. Anm. 18), 162 [Nr. 24]: „Außer der musikalischen soll den Sängern auch eine angemessene liturgische und geistliche Unterweisung zuteil werden, damit aus der rechten Ausübung ihrer liturgischen Aufgabe nicht nur ein Schmuck der heiligen Handlung und ein Beispiel für die Gläubigen, sondern auch ihr eigenes geistliches Wohl erwachse.“

<sup>51</sup> Papst Franziskus, Ansprache in der Audienz für die Teilnehmer der Internationalen Tagung für Kirchenmusik zum 50. Jahrestag der Instruktion *Musicam sacram*, 4. März 2017, in: L'Osservatore Romano vom 24. März 2017, 10.

## 5 Chöre vor neuen Herausforderungen und Chancen

Nach mehr als fünf Jahrzehnten ist der damalige Pulverdampf, den die nachkonziliare Instruktion *Musicam sacram* hervorgerufen hatte, längst verzogen. Die Liturgie und die Chöre – wie natürlich die Kirche insgesamt – stehen vor neuen großen Herausforderungen. Die Sorge um das Fortbestehen angesichts einer zunehmenden Überalterung und fehlender jüngerer Mitglieder ist in vielen klassischen Kirchenchören schon seit längerer Zeit virulent. Wo die musikalische Arbeit mit Kindern früh beginnt, entstehen neue Perspektiven. Kooperationen zwischen Chören können bei aller Wertschätzung für die eigene Identität eines jeden Ensembles neue Möglichkeiten eröffnen. Dies gilt nicht nur für Kooperationen zwischen Pfarreien, sondern genauso für das generationenübergreifende Singen zwischen Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen. Für das gemeinsame Singen bieten sich besonders größere Projekte an: Die einzelnen Chöre werden dabei durch das Erlebnis der großen Gemeinschaft in ihrem Engagement gestärkt und ganz neue musikalische Möglichkeiten entdecken. Auch Chorbegegnungen und Chortreffen leisten hier ihren unschätzbaren Beitrag.

Eine wachsende Herausforderung besteht in der immer geringer werdenden Zahl von Sonntags- und Festtagsgottesdiensten. In vielen Kirchen kann nicht mehr regelmäßig die Eucharistie gefeiert werden, und zunehmend kommt es auch zur Schließung und Profanierung von Kirchen. Mitunter kommt es vor, dass eine Chorgruppe an einem Festtag gerne singen möchte, jedoch kein Gottesdienst vorgesehen ist. Der Chor kann dann noch stärker Mitverantwortung für die Feier der Liturgie in der eigenen Kirche übernehmen und zum Promotor des musikalischen Betens werden. Während sie früher fast nur in der Messe gesungen haben, werden die Chöre verstärkt neue liturgische Formen entdecken (Wort-Gottes-Feier, *Evensong* als musikalisch besonders gestaltetes Abendgebet). Die Gemeinde kann nach der Chorprobe zum gemeinsamen Abendlob eingeladen werden.

Die Mitglieder des Chores – seien es Kinder, Jugendliche oder Erwachsene – werden so noch tiefer erleben, dass sie nicht nur einen Dienst für den Gottesdienst und die Gemeinde leisten, sondern selbst als starker Teil der Gemeinde Verantwortung dafür tragen, dass die *ecclesia orans*, die betende und Gott lobende Kirche, auch in Zukunft im nahen Lebensraum lebendig bleibt.

Kann es eine größere und aktuellere Aufgabe für die liturgischen Chöre geben? Sie geben damit Zeugnis von dem großen Geschenk des Singens und der Musik, das Papst Franziskus eindrücklich beschreibt:

„Singen, spielen, komponieren, Musik machen in der Kirche gehört zu den schönsten Dingen zur Ehre Gottes. Es ist ein Privileg, ein Geschenk Gottes, die musikalische Kunst zum Ausdruck zu bringen und die Teilnahme an den göttlichen Geheimnissen zu unterstützen.“<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Papst Franziskus, Heilige Musik zur Ehre Gottes. Ansprache am 28. September 2019 in der Audienz für die „Scholae Cantorum“ der italienischen Vereinigung „Santa Cecilia“, in: L'Osservatore Romano vom 15. Dezember 2019, 8f., hier: 9.

## Projektchöre in der Gesellschaft der Singularitäten

Chancen und Herausforderungen für die Kirche und ihre Musik

*Joachim Werz*

Die Statistik des Deutschen Musikrates und des Deutschen Musikinformationszentrums Bonn hält für die Jahre 2017/18 fest: Die Zahl aktiver Mitglieder in Chören der katholischen Kirche ging im Vergleich zum Vorjahr um 29 000 Sänger(innen) zurück, was unter anderem zur Folge hatte, dass beinahe 1 000 Chöre und Vokalensembles aufgelöst werden mussten.<sup>1</sup> Gerade auch im Hinblick auf die Altersstruktur in den Kirchenchören der deutschen Bistümer kann mit hoher Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, dass die Mitgliederzahlen in den nächsten Jahren weiterhin und in gewisser Kontinuität fallen werden. Ungeachtet dieser Entwicklung ist jedoch mit Blick auf die Chor- und Musiklandschaft sowie den Katholizismus in der Bundesrepublik Deutschland eine bemerkenswerte Tendenz zu konstatieren: Das Interesse und das Engagement am Singen in Chören oder Vokalensembles ist seit einigen Jahren in der Gesellschaft en vogue; besonders auffallend ist dabei, dass sich die sakrale Musik – im Unterschied zu den religiösen Angeboten der Kirche – großer Beliebtheit erfreuen kann.<sup>2</sup> Eine gewisse Grauziffer in der anfangs angeführten Statistik bilden die sog. Projektchöre, die immer häufiger von Kirchenmusiker(inne)n angeboten werden und die das einstudierte Programm entweder zu bestimmten herausragenden Gottesdiensten des liturgischen Jahres – z. B.

---

<sup>1</sup> Vgl. Deutscher Musikrat, Deutsches Musikinformationszentrum, Chöre und Mitglieder in den Chorverbänden des Amateursingens, in: <https://www.acv-deutschland.de/media/pdf/a9/b0/dd/01.pdf> (Download: 17.4.2020); vgl. auch R. Schuhenn, Der Kirchenchor – ein Ensemble ohne Zukunft?, in: W. König (Hg.), Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven. Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik, Stuttgart – Ostfildern 2007, 492–500. – Es wäre eine notwendige und vielversprechende Untersuchung, die Erfahrungen und Rückmeldungen von Sänger(inne)n aus Projektchören zu evaluieren und sowohl unter kirchenmusikalischen als auch praktisch-theologischen Aspekten zu analysieren.

<sup>2</sup> Vgl. dazu auch den Beitrag von R. Schuhenn in diesem Band.

Ostern, Weihnachten und bestimmten Jubiläen – oder in einem eigens organisierten Konzert aufführen.<sup>3</sup> Solche Chöre konstituieren sich nicht selten für einen gewissen Zeitraum komplett neu. Eine andere Möglichkeit der Durchführung eines solchen Projektchores ist es, den bereits bestehenden Chor für eine bestimmte Zeit für Sänger(innen) zu öffnen, die nur von der Zeit des Einstudierens bis zur Aufführung des Werkes mitsingen. Bei der zweitgenannten Variante wird nicht nur auf einem bereits singfähigen personellen Fundament quali- und quantitativ auf- bzw. ausgebaut, sondern auch die Hoffnung gehegt, dass der eine und die andere nach der Projektlaufzeit als festes Mitglied dem Chor erhalten bleiben. Neben Chancen und positiven Effekten für die kirchenmusikalische Praxis eröffnen solche Projektchöre aber auch neue und bis dato zu wenig genutzte Optionen für die Kirche und ihre Verkündigung. Diese sollen im folgenden Beitrag – eingedenk der damit verbundenen Herausforderungen für die Chorleitung, den bestehenden Chor sowie für die pastoralen Mitarbeiter(innen) – skizziert werden, um so das vielfältige und bei weitem nicht mehr ausschließlich künstlerische Aufgabenfeld der Kirchenmusik in der Gegenwart aufzuzeigen.

Die folgenden Überlegungen sind als Diskussionsbeitrag zur Aufgabe der Kirchenmusik, zu den Handlungsfeldern des Kirchenmusikers und zur Zukunftsgestalt kirchlicher Pastoral im 21. Jahrhundert zu verstehen. Sie sind nicht am Schreibtisch theoretisch konzipiert worden, sondern resultieren aus der eigenen kirchenmusikalischen Praxis und deren anschließender Reflexion. Aus diesem Grund werden die theologischen Gedanken auch anhand konkreter Praxiserfahrungen veranschaulicht, die in einer städtischen Pfarrei mit ca. 5 300 Katholik(inn)en im evangelisch geprägten Großraum Stuttgart gesammelt wurden. Wenngleich der städtische Raum gegenüber dem ländlichen gewisse Vorteile hinsichtlich der Mobilität und der reinen Quantität potenzieller Sänger(innen) bietet, so sind doch auch Nachteile nicht von der Hand zu weisen, die beispielsweise mit den Stichworten wie Anonymität, konkurrierende Kulturszene, Multireligiosität und fortgeschrittene Säkularisierung angedeutet werden können.

---

<sup>3</sup> Bereits eine stichprobenartige Suche in Google zum Begriff „Projektchor“ ergibt bei den News, also der Durchsuchung digitaler Ausgaben von Zeitungen und Zeitschriften, für die letzten drei Jahre insgesamt 24 600 Ergebnisse.

Aus diesem konkreten Praxisbezug resultiert zudem auch, dass im Folgenden nur solche Projektchöre auf ihre Chancen und Herausforderungen beschrieben werden, die auf bestehenden Chören aufbauen. Hingegen stellt die Gründung und Zusammenstellung eines neuen Projektchores einen eigenen Prozess dar, bei dem es andere Faktoren zu berücksichtigen gilt, die auf den folgenden Seiten nicht auch noch in der ihnen notwendigen Ausführlichkeit geschildert werden können. Auch die Idee, parallel zum Kirchenchor einen Projektchor zu gründen, dessen Repertoire identisch ist und die sich dann gemeinsam zu einem bestimmten Event zusammenschließen, ist eine zu bedenkende Option, die jedoch ebenfalls einer eigenen Reflexion bedarf und sich außerdem der konkreten praktischen Erfahrung entzieht. Zudem sei an dieser Stelle darauf verwiesen, dass es sich bei den folgenden Ausführungen weder um einen abgeschlossenen noch um einen durchweg erfolgreich durchgeführten Prozess handelt.

Die folgenden Seiten sollen vielmehr Einblicke in ein kirchenmusikalisches und theologisch reflektiertes Laboratorium geben, in dem nach neuen Wegen gesucht wird, kirchenmusikalische Praxis und bisherige Pastoral zu beleben, um so der christlichen Botschaft und ihren verschiedenen Klängen eine bzw. mehrere Stimmen zu geben.

## 1 Projektchöre in der Gesellschaft der Singularitäten

Nicht selten werden Projektchöre unter dem ironischen und pejorativen Terminus „Chor-Tourismus“ abgestempelt. Im Bewusstsein der darin gesehenen Problematiken für eine kontinuierliche Chorarbeit und der Sicherstellung musikalischer Qualität soll nun jedoch gefragt werden, ob sich dieser Chortypus nicht gerade als ein den gesellschaftlichen Strukturen der Gegenwart angepasstes Format erweist, womit sich nicht nur die zeitgenössische Attraktivität und der medial attestierte Erfolg erklären, sondern auch ein vermehrter Einsatz solcher Initiativen befürworten ließe.<sup>4</sup>

Eine mehrfach ausgezeichnete und preisgekrönte Analyse der Gegenwartsgesellschaft sowie Theorie der Moderne, die den Struktur-

---

<sup>4</sup> Vgl. dazu das Plädoyer von R. Schuhenn, Tipps für den chorleiterischen Alltag (17). Offene Formen der Chorarbeit, in: MS(D) 139 (2019) 282f.

wandel von der industriellen Moderne hin zu einer Gesellschaft der Singularitäten beschreibt, ist die Arbeit des Kultursoziologen Andreas Reckwitz (\* 1970). In seiner gesellschafts- und kulturhistorisch fundierten Studie „Die Gesellschaft der Singularitäten“<sup>5</sup> beschreibt er, wie und weshalb die spätmoderne Gesellschaft, also ab dem Ende des 20. Jahrhunderts, das Besondere und das Einzigartige – kurzum: das Singuläre – gegenüber dem Standardisierten und Allgemeinen bevorzugt. Nach Reckwitz werden in einer solchen sozialen Logik des Besonderen „Objekte, Subjekte, Räumlichkeiten, Zeitlichkeiten und Kollektive in Praktiken der Beobachtung, der Bewertung, der Hervorbringung und der Aneignung zu Singularitäten gemacht, es findet ein *doing singularity* statt“<sup>6</sup>, das sich gegenüber einem *doing generality* abgrenzt. Im Zentrum einer solchen Gesellschaft stehe nicht, wie in der klassischen oder industriellen Moderne, die Routine einer Weberischen „praktisch-rationalen Lebensführung“, sondern die singularisierte Lebensführung, die nach Reckwitz ein Streben nach Einzigartigkeit, nach außerordentlichen Leistungen beinhalte. Aber nicht nur Individuen, sondern ganze soziale Klassen und Milieus, Communitys und Städte, Kollektive, Religionsgemeinschaften (!) und Nationen stünden unter dem Zwang, sich als etwas Besonderes und Einzigartiges, als etwas Singuläres zu präsentieren.<sup>7</sup>

Die „Transformation der Kultursphäre“<sup>8</sup>, die bereits im 18. Jahrhundert begonnen habe, mündet nach Reckwitz gegenwärtig in dem von ihm in den Diskurs eingebrachten Terminus „Singularisierung“, mit dem er Praktiken verbindet, in denen soziale Akteur(inn)e(n) kategorisieren und vor allem auch bewerten, was ihnen einzigartig erscheint und was nicht. Die Erfahrung von Singularität sei zwangsläufig mit einem Mechanismus der kulturellen Valorisierung – einer Aufwertung – sowie einer Entvalorisierung – einer Abwertung – verbunden, also einem kontinuierlichen Prozess der Singularisierungen und Entsingularisierungen. Während sich in der Gesellschaft der Vormoderne Singularisierung und Wiederholung abwechselten, habe sich in der bürgerlichen Moderne um 1800 ein Dualismus zwi-

<sup>5</sup> A. Reckwitz, Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin <sup>3</sup>2017.

<sup>6</sup> Ebd., 51 [Hervorhebung im Original].

<sup>7</sup> Vgl. ebd., 48–57.

<sup>8</sup> Ebd., 92.

schen bürgerlicher und künstlerischer Lebensführung entwickelt.<sup>9</sup> In der organisierten Moderne und ihrer Massenkultur, die von Reckwitz „von etwa 1920 bis Mitte/Ende der 1970er Jahre“<sup>10</sup> angesetzt wird, habe sich ein weiterer Kulturalisierungsschub in den Feldern des Konsums und der Medien ereignet. Erst in der Spätmoderne – also in den vergangenen 20 Jahren – sei diese romantische Singularitätsorientierung der bürgerlichen Epoche und der organisierten Moderne auf ein neues Niveau gehoben worden. Zudem seien die kompetitiven Singularitäten das dominierende Bewegungsprinzip der Moderne geworden.<sup>11</sup>

Gegenüber dem Begriff Individualismus, wie er von Georg Simmel (1858–1918) in die Soziologie eingeführt wurde, grenzt Reckwitz seinen Begriff der Singularität ab, da dieser in seinen Augen den Vorteil biete, nicht subjektfixiert zu sein und sich nicht ausschließlich auf menschliche Subjekte zu beziehen, sondern auch auf „alle anderen sozialen Einheiten: Objekte, Räumlichkeiten, Zeitlichkeiten und Kollektive“<sup>12, 13</sup> Auch der von Ulrich Beck (1944–2015) verwendete Begriff der Individualisierung ist für Reckwitz zu unscharf, weil sich das Individuum der Spätmoderne „nicht in der Luft [...], sondern in einer sozial-kulturellen Klasse“<sup>14</sup> bewege.<sup>15</sup> Diese sei eine neue Mittelklasse, in der das Webersche „praktisch-rationale Leistungsethos“ eine Antiquität darstelle, während das spätmoderne Leitbild romantischer Selbstverwirklichung aus seiner Randstellung als Künstlerideal ins Zentrum der neuen Wertorientierungen rücke. Der Habitus der neuen Mittelschicht, mit dem sie zugleich auch immer Distinktion erzeugen wolle, müsse im Gefolge der „Selbstkulturalisierung des Lebensstils“<sup>16</sup> verstanden werden: Die Orientierung am Singulären betrifft die Einzigartigkeit des Or-

<sup>9</sup> Vgl. ebd., 96–110.

<sup>10</sup> Ebd., 100.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., 102.

<sup>12</sup> Ebd., 57.

<sup>13</sup> Vgl. G. Simmel, Gesamtausgabe, Bd. 11: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, hg. von O. Rammstedt, Frankfurt a. M. 1992, bes. 791–863 [Erstausgabe: 1908].

<sup>14</sup> Reckwitz, Die Gesellschaft der Singularitäten (s. Anm. 5), 274.

<sup>15</sup> Vgl. U. Beck, Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne, Frankfurt a. M. 1986.

<sup>16</sup> Reckwitz, Die Gesellschaft der Singularitäten (s. Anm. 5), 283.

tes, die Exzellenz der Bildungsstätten, die Exotik des Reisens, Essens und Wohnens, Güter, Orte, Personen – sie alle sollen das Besondere ausstrahlen, durch eine authentische Atmosphäre verzaubern, etwas Exzeptionelles vermitteln. Die Folge ist nach Reckwitz der selbstgeschaffene Zwang eines kuratierten Lebens, in dem sich die singularisierte Person ständig in neuer Weise präsentieren muss. Wie ein erfolgreicher Kurator eines Museums, der seine Besucher(innen) idealerweise durch ständig wechselnde Ausstellungen zu überraschen vermag, so muss auch der spätmoderne Lebenskünstler seiner eigenen Biografie stets neue und überraschende Wendungen geben.<sup>17</sup> Aus diesem Grund spricht Reckwitz auch von der Eventisierung der Gesellschaft und ihrem Bestreben, besondere und einzigartige Höhepunkte zu erleben oder auch einmalige Artefakte zu besitzen.

Als das Resultat eines solch gearteten Prozesses der Singularisierung kann auch die Popularität von Projektchören gesehen und jenseits einer verallgemeinernden Wertung gesellschafts- und kulturhistorisch kontextualisiert werden: Projektchöre sind Events, die mit ihrer begrenzten Laufzeit den Sänger(inne)n angesichts des pluralen und vermehrt differenzierter werdenden kulturellen Angebotes ermöglichen, für einen gewissen und vor allem überschau- sowie planbaren Zeitraum – um im Bild von Reckwitz zu bleiben – ein neues, besonderes und einmaliges Gemälde in der Ausstellung des eigenen Lebensmuseums zu kuratieren.

---

<sup>17</sup> Andreas Reckwitz lässt nicht außer Acht, dass diese neue Gesellschaft und vor allem die neue Mittelklasse an diesem ständigen Prozess der Selbstinszenierung auch erkranken, denn der Preis ist ein Lebensgefühl, das zwischen Dauerreflexion und Depression schwanke. Die Kultur der Spätmoderne erweise sich daher als ein „systematischer Enttäuschungsgenerator“, was das „emblematische Krankheitsbild“ der spätmodernen Mittelklasse hervorbringe: die Depression (wörtliche Zitate aus: ebd., 434). Diese negativen Folgen wurden bisweilen in der Rezeption dieser Studie nur sehr wenig beachtet. Gerade an dieser Stelle eröffnen sich auch verschiedene Anknüpfungspunkte für (sozial-)ethische und moraltheologische Fragen.

## 2 Projektchöre als pastorale Kontaktzone

Historiker Thomas Großbölting (\* 1969) beschreibt in seiner 2013 erschienenen zeithistorischen Studie „Der verlorene Himmel“<sup>18</sup>, wie in der Bundesrepublik Deutschland in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Rolle, der Einfluss und die Bedeutung der christlichen Kirchen mehr und mehr zurückgingen und an die Stelle einer selbstverständlichen Kirchentreue religiöser Pluralismus trat. Gerade der katholischen Kirche als der ehemals inszenierten „Siegerin in Trümmern“ wurde spätestens seit den 1970er-Jahren trotz des *Aggiornamento* des Zweiten Vatikanischen Konzils (1962–1965) mit Statistiken, einem deutlich wahrnehmbaren Rückgang an Gottesdienstbesucher(inne)n und einer immensen Zunahme an Kircheng Austritten deutlich vor Augen geführt, dass – wie bereits Anfang der 1960er-Jahre der Religionssoziologe Thomas Luckmann (1927–2016) prognostizierte – kirchliche Vorstellungen, ihre religiös-praktischen Normsysteme sowie ihre transzendente Sinnstiftung angesichts einer sich ausdifferenzierenden Gesellschaft nur noch bei einem Bruchteil der Bevölkerung vermittelbar sind und eine gewisse Akzeptanz finden können.<sup>19</sup>

Milieustudien und Statistiken attestieren ebenfalls den anhaltenden Rückgang der Bedeutung und Einflussmöglichkeiten der ehemaligen großen Konfessionskirchen. Angesichts dieser Entwicklungen und im Bewusstsein, als Kirche und als einzelne(r) Christ(in) in nuce einem missionarischen Auftrag verpflichtet zu sein, der auf das jesuanische Wort aus Mk 16,15 zurückgeht, müssen Orte gesucht, geschaffen und belebt werden, an denen Menschen ohne Zwang und Verpflichtung mit dem Wort Gottes und mit der kirchlichen Gemeinschaft in Kontakt treten können. Gerade die kulturellen Güter im Bereich der bildenden Kunst oder der Musik, die die Kirche im Laufe der Jahrhunderte hervorbrachte und förderte, eröffnen Räume der Pastoral und der religiösen Erfahrung, die die klassischen kirchlichen Heils- und Frömmigkeitsangebote nicht mehr zu öffnen vermögen oder gar aufgrund bestimmter Vorannahmen sowie -erfahrungen verschließen würden. Ein solcher Raum bzw. eine solche Kontaktzone sind bei-

---

<sup>18</sup> Vgl. T. Großbölting, *Der verlorene Himmel. Glaube in Deutschland seit 1945*, Göttingen 2013.

<sup>19</sup> Vgl. T. Luckmann, *Die unsichtbare Religion*, Frankfurt a. M. 2005, bes. 141 [Erstausgabe: 1967].

spielsweise Projektchöre, die sich in kirchlicher Trägerschaft neu konstituieren oder auf einem bestehenden Kirchenchor aufbauen. Menschen unterschiedlicher Herkunft und Konfession sowie anderer Religionen, die ansonsten weder mit der Kirche noch mit ihrer musikalischen Praxis Berührungspunkte haben, können auf diese Weise für einen gewissen Zeitraum zum Mitsingen gewonnen werden.

Für die öffentliche Wahrnehmung der Kirche und ihrer Chöre als Gemeinschaft erweist es sich zuletzt nicht auch aus ekklesiologischen Gründen als sinnvoll, Projektchöre in ihrer Singularität auf der Kontinuität bestehender Chöre aufzubauen, weshalb im Folgenden vor allem dieses Modell der Projektchorarbeit vorgestellt wird. Zweifelsohne ist es immer eine Herausforderung für Projektsänger(innen), sich in eine bereits bestehende Gruppe einzufinden, jedoch kann dies durch eine Haltung der Offenheit und der Gastfreundschaft vonseiten des Chores erleichtert werden. Hierbei müssen der Chorleiter und – wenn vorhanden – auch die Vorsitzenden des Chores gegenüber ihren Chormitgliedern die Chancen und Herausforderungen eines solchen Projektchores transparent machen, dabei Bereitschaft sowie Integrationswille einfordern und dafür sensibilisieren, dass auch die Kirchenmusik in Zeiten der Veränderung gewissen Transformationsprozessen unterworfen ist.

Mit wenig Aufwand kann in bestehenden Chören eine Willkommenskultur generiert werden: Projektsänger(innen) werden zu Beginn der Chorarbeit namentlich vom Chorleiter begrüßt und willkommen geheißen; idealerweise werden sie zwischen Chormitgliedern gesetzt, was nicht nur eine Einbindung in die etablierte Chorgemeinschaft symbolisiert, sondern auch die Hemmschwelle für ein erstes Kennenlernen und ein Gespräch vor oder nach der Probenarbeit niedrig hält; als produktiv erwies sich in der eigenen Chorarbeit die Einführung eines zwanglosen Beisammenseins nach der Probe bei Getränken und Häppchen, die von den Chormitgliedern als Willkommensgruß für die Projektsänger(innen) mitgebracht wurden. Diese und weitere ähnliche Initiativen müssen jedoch einer Maxime folgen: Niemand muss, aber jeder kann! Solche Initiativen sind Angebote, die angenommen werden können, aber niemandem zwanghaft aufgedrängt werden dürfen. Es braucht hierbei eine Sensibilität und Toleranz, die auch demjenigen seinen Freiraum lässt, der niemand neu kennenlernen, sondern einfach nur das musikalische Programm einstudieren möchte.

Anders als bei Projektchören, die sich ausschließlich für das geplante Vorhaben konstituieren, müssen Chorleitung und Vorstand bei Projektchören, die auf bestehenden Chören aufbauen, besonders darauf bedacht sein, dass durch solche Projekte gegenüber den langjährigen und sich verdient gemachten Chorsänger(inne)n nicht der Eindruck vermittelt wird, dass deren Leistung und Einsatzbereitschaft allein nicht genüge.

Wie sieht aber ein Programm aus, das in einer Gesellschaft der Singularität als attraktiv wahrgenommen wird und zum Mitsingen motivieren kann? Schenkt man der Reckwitzschen Beobachtung des *doing singularity* Glauben, so ist die Auswahl des musikalischen Programms weder für die potenziellen Projektsänger(innen) noch für die Konzertbesucher(innen) allzu entscheidend, wenngleich größtmögliche Pluralität und Abwechslung der verschiedenen Projekte auch unterschiedliche Personen in ihrem Musikgeschmack ansprechen werden. Vielmehr aber müssen das Programm und seine öffentliche Präsentation sowie seine mediale Bewerbung den Charakter eines einzigartigen und herausragenden Events vermitteln: So zeigt auch die eigene Praxiserfahrung, dass beispielsweise ein *Evensong* bei Kerzenschein noch besser angenommen wird als das Weihnachtsoratorium, oder dass ein Musical mit religiösem Inhalt noch mehr Resonanz findet als ein Konzert mit Werken von Joseph Haydn (1732–1809). Es geht hierbei nicht um eine Wertung der musikalischen Genialität und Qualität, sondern lediglich um eine Analyse gesellschaftlichen Verhaltens im Bereich der Kirchenmusik. Aus diesem Grund ist es auch ganz entscheidend, dass die Kirchenchöre ihre Öffentlichkeitsarbeit professionalisieren, indem sie beispielsweise Flyer und Plakate für den Projektchor von einem Grafiker gestalten lassen, um so zeitgenössische und moderne Werbung für sich und das Projekt machen zu können.

Auch die Präsenz in den sozialen Netzwerken wird für die Zukunft von kirchlichen Chören sowie für die Durchführung von Projektchören angesichts des gesellschaftlichen Strukturwandels unabdingbar sein. Hierfür ist vor allem ein hohes Maß an Flexibilität vonnöten, aktuelle Trends in den sozialen Medien aufzunehmen, um beispielsweise über Instagram oder Facebook durch kontinuierliche Webpräsenz verschiedene Personengruppen zu erreichen, wie es vor allem Chören im Vereinigten Königreich und in den Vereinigten Staaten mehr und mehr mit großem Erfolg gelingt.

Am Ende stellt sich nun die zentrale Frage, welche Aufgaben und Rollen der Chorleiter in einem solchen Setting innehat, der bis dato für die Auswahl des musikalischen Programms und die qualitative Umsetzung desselben verantwortlich war. Zweifelsohne: Das Aufgabenfeld des Kirchenmusikers wird pluraler und differenzierter. Der Kirchenmusiker ist nun nicht mehr ausschließlich Künstler, sondern auch Katechet und pastoraler Mitarbeiter. Die Erschließung, musikalische Interpretation und inhaltliche Auslegung der sakralen Werke eröffnet in dieser Kontaktzone verschiedene Möglichkeiten, um die christliche Botschaft durch die Musik zu verkünden und sich als pastoraler Ansprechpartner anzubieten. Unter dem Leitgedanken „Mit Klängen Katechese formen“ postuliert daher der Pastoraltheologe und Delegat für die Katechese im Päpstlichen Rat zur Förderung der Neuevangelisierung in Rom, Franz-Peter Tebartz-van Elst (\* 1959):

„Katechese, die in Schwingung versetzt, gibt dem Wort des Kirchenvaters Ignatius von Antiochien Resonanz: *„Nehmt Gottes Melodie in euch auf!“* [...] Je öfter gesungen wird, desto vertrauter, selbstverständlicher und sicherer werden die Töne, bis man es wagt, selbst den Ton anzugeben. Das Lied des Glaubens macht vernehmbar, was zugleich für das Gebet von Christen gilt: Glaubenssprache ist Herzenssprache, und Herztöne werden zu Glaubensmelodien, wo in unserer Mitte das Lied von Ostern nicht verstummt. Dieses im Einzelnen zu intonieren und die sich darauf aufbauenden Melodien in die größere Sinfonie des Glaubens der Kirche einzubringen ist eine Katechese, die Noten braucht, aus denen das Libretto des Glaubensbekenntnisses so geformt ist, wie die Kirche in ihrem Credo die Inhalte des Glaubens bezeugt. Musik bekommt dort ihren bewegenden Klang, wo sie gut eingeübt ist und von Herzen zum Ausdruck gebracht wird. Dieser innere Zusammenhang markiert, worin sich nachhallende und nachhaltige Katechese artikuliert. Dass gerade in säkularisierter Welt gute Kirchenmusik einen Weg der Evangelisierung aufzeigt, der nach vertiefender und weiterführender Glaubenseinführung und -begleitung verlangt, macht bis in die Haltung und Persönlichkeitsbildung von Menschen bewusst, dass Musik die beste Pädagogik ist.“<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> F.-P. Tebartz-van Elst, *Der Ton macht die Musik. Katechese als Stimme der Kirche*, Kevelaer 2019, 254f. [Hervorhebung im Original].

Eine Maxime dabei muss sein, dass diese Form der Verkündigung sowie die Eröffnung eines pastoralen Raumes nicht zwanghaft, sondern in jener Freiheit erfolgen, die der christlichen Botschaft im innersten Kern zu eigen ist. Theologisches Grundlagenwissen erhalten die Kirchenmusiker(innen) bereits während des Studiums; dennoch erscheint es im Falle einer solchen pastoralen Erweiterung der kirchenmusikalischen Arbeit als unabdingbar, dass sie religionsdidaktische Fortbildungen besuchen, bei denen ein niedrigschwelliger Zugang zu den Glaubensinhalten erlernt wird, der gerade im Kontext von Projektchören – egal ob für Erwachsene oder Kinder – entscheidend ist.

Angesichts dieser Pluralisierung und Ausdifferenzierung sei auf zwei Dinge verwiesen, die für die Zufriedenheit und Leistungsbereitschaft der Kirchenmusiker(innen) wichtig sind: Zum einen braucht ein(e) Kirchenmusiker(in) – egal ob mit Festanstellung oder auf Honorarbasis – für solche Projekte und das erweiterte Aufgabenfeld ein harmonisierendes und produktives kirchenmusikalisches Team. Projektchöre, die zugleich einen neuen pastoralen Raum darstellen, sind planungsintensiv. Pfarreien und Kirchengemeinden sollten jedoch nicht zögern, hierin Zeit und Geld zu investieren, denn kirchenferne Menschen sind über die Chorarbeit besser zu erreichen als über die sonntäglichen Gottesdienste. Zum anderen tritt der Kirchenmusiker als Verkünder des Glaubens und dezidierter pastoraler Mitarbeiter nicht in Konkurrenz zum bestehenden Pastoralteam, sondern ergänzt es durch seinen, ihm ganz eigenen kulturell geprägten Zugang zum Glauben. Es muss sowohl den Kirchenmusiker(inne)n als auch in besonderer Weise den Pfarrern, Diakonen, Pastoral- und Gemeindereferent(inn)en bewusst sein, dass hier keine Konkurrenz, sondern eine Chance geschaffen wird, auf verschiedene Weisen den Glauben zu verkünden und als Kirche in der Gesellschaft des 21. Jahrhunderts präsent zu sein.

Das Berufsbild und Aufgabenfeld des Kirchenmusikers wird sich in den nächsten Jahren verändern (müssen), denn die Kirche wird neue Konzeptionen von Pastoral und Glaubensverkündigung in einer sich grundlegend veränderten und sich weiterhin verändernden Gesellschaft entwerfen und umsetzen müssen.<sup>21</sup> Projektchöre werden

---

<sup>21</sup> Zu den verschiedenen Erwartungshaltungen an die Aufgabenbereiche der Kir-

dabei mehr und mehr eine Rolle spielen und zu standardisierten Formaten werden, wenn die Kirche den reichen Schatz der Kirchenmusik in Zukunft dies- und jenseits der Liturgie pflegen und zu Gehör bringen möchte. Dass daraus auch neue Räume der Pastoral resultieren, ist eine Chance, die es aufzugreifen gilt.

### 3 Das „Projekt“ als Chor wagen – Den Chor als „Projekt“ wagen

Der Kultur- und Gesellschaftssoziologe Andreas Reckwitz attestiert den „neuen“ Religionen – worunter er vor allem fundamentalistische religiöse Strömungen fasst –, dass diese sich nicht in privatem Glauben und standardisierter religiöser Praxis erschöpfen, sondern sich gerade in „kollektiven, außeralltäglichen und singulär erlebten Performanzen und Ereignissen von der gemeinsamen Meditation bis zum charismatischen Gottesdienst“<sup>22</sup> konstituieren. Die Kirche, ihre Liturgie, ihre Musik sowie alle ihre Bereiche müssen Wege suchen und Möglichkeiten schaffen, die postmodernen Entwicklungen einer Gesellschaft der Singularität zu rezipieren, und hierfür ein Angebot generieren, das die Menschen dieser Gesellschaft anspricht und vor allem auch ihrer Lebensweise entspricht.<sup>23</sup>

Projektchöre haben die Möglichkeit, bei entsprechender Vermarktung und Gestaltung solche singulären Ereignisse zu sein, durch die sich unterschiedliche Menschen in ihrer Lebensgestaltung angesprochen fühlen können. Daraus resultieren Chancen im Bereich der Glaubensverkündigung sowie der Pastoral und zugleich auch Herausforderungen für die Kirche und ihre Musik, die in den vorausgehenden Ausführungen dargelegt wurden.

---

chenmusiker vgl. die Beiträge von R. Schuhenn, G. Schneider, M. Schwemmer und G. Weithoff in diesem Band.

<sup>22</sup> Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten* (s. Anm. 5), 410.

<sup>23</sup> Bei einer Tagung im März 2021, die von der Professur für Kirchengeschichte der Goethe-Universität und der Professur für Pastoraltheologie und Homiletik der Philosophisch-Theologischen Hochschule Sankt Georgen organisiert und an der Hochschule Sankt Georgen durchgeführt wird, werden Theolog(inn)en zusammen mit Soziolog(inn)en die gesellschaftskritischen Beobachtungen und Beschreibungen von Andreas Reckwitz für Theologie und vor allem die kirchliche Praxis reflektieren und kontrovers diskutieren.

Der eine oder die andere wird am Ende dieser Ausführungen den Verdacht schöpfen, dass es sich bei diesem Vorschlag um eine Instrumentalisierung der Kirchenmusik zugunsten der Glaubensverkündigung oder der Ausdehnung von „Pastoralmacht“<sup>24</sup> in den kirchenmusikalischen Bereich handeln könnte. Von solchen Intentionen distanzieren sich die vorausgehenden Überlegungen in aller Deutlichkeit. Vielmehr geht es darum, die angestaute Pastoralmacht dadurch zu entmächtigen, indem Glaubensverkündigung innerhalb der kirchlichen Gemeinschaft nicht mehr als exklusive Aufgabe der Kleriker, sondern – gemäß dem Zweiten Vatikanischen Konzil – als Aufgabe jedes Getauften und „alle[r], die zum Dienst in der Kirche bestellt sind“<sup>25</sup>, verstanden und vor allem auch praktiziert wird. Daraus resultiert zugleich eine Schwächung der pastoralen Macht durch ihre Umverteilung, die der Kirche in keiner Weise schadet. Die Rolle des Kirchenmusiklers als Künstler und zugleich pastoralen Mitarbeiter muss dabei eigens und an anderem Ort reflektiert und auf seine Umsetzbarkeit befragt werden.<sup>26</sup>

Wenn dieser Band die pluralen Aufgaben der Kirchenmusik in der Gegenwart aufzeigt, dann kommt den Chören und den in ihnen generierten und durchgeführten Projektchören eine zentrale Auf-

---

<sup>24</sup> „Pastoralmacht“ ist ein zentraler Begriff in der Theologie von Hans-Joachim Sander (\* 1959). Zur Theologie von Sander vgl. M. Fornet Ponse, Gott – Macht – Ohnmacht. Die Gottesrede unter den Bedingungen von Macht und Ohnmacht bei Hans-Joachim Sander, Elizabeth A. Johnson und Jon Sobrino (Co.M 69), Aachen 2016. – Vgl. dazu M. Foucault, Hermeneutik des Subjekts. Vorlesung am Collège de France (1982), in: ders., Freiheit und Selbstsorge. Interview 1984 und Vorlesung 1982, hg. von H. Becker, Frankfurt a. M. 1985, 7–28.

<sup>25</sup> Eucharistisches Hochgebet III, in: Die Feier der Heiligen Messe. Messbuch. Für die Bistümer des deutschen Sprachgebietes. Authentische Ausgabe für den liturgischen Gebrauch. Teil I: Die Sonn- und Festtage deutsch und lateinisch. Die Karwoche deutsch, hg. im Auftrag der Bischofskonferenzen Deutschlands, Österreichs und der Schweiz sowie der Bischöfe von Luxemburg, Bozen-Brixen und Lüttich, Einsiedeln u. a. 1975, 497.

<sup>26</sup> Vgl. dazu den Beitrag von G. Schneider in diesem Band. – Als Chance liturgischer Bildung für Kinder und Jugendliche postulierte Marius Linnenborn (\* 1958) in seiner Dissertationsschrift das Singen im Chor. Er konzentriert sich jedoch ausschließlich auf die Vermittlung von liturgischem Wissen in Theorie und Praxis, lässt den Aspekt der Vermittlung biblischen oder konfessionellen Wissens außen vor; vgl. M. Linnenborn, Der Gesang der Kinder in der Liturgie. Eine liturgiewissenschaftliche Untersuchung zur Geschichte des Chorgesangs (StPaLi 26), Regensburg 2010, bes. 379–386.

gabe zu: Kirchenmusik ist dann nicht nur mehr Dienerin der Liturgie, sondern – in den Worten und theologischen Leitideen der dogmatischen Konstitution *Lumen gentium* (LG) des Zweiten Vatikanischen Konzils gesprochen – Dienerin des Volkes Gottes und offen für alle Menschen guten Willens. Wollen die Kirche und ihre Musik zudem Zeitgenossenschaft leben, wie es ihnen vom Konzil auf dem Weg ins 21. Jahrhundert ins Stammbuch geschrieben wurde, dann sollten die gesellschaftlichen Entwicklungen als Grundlage des theologischen Denkens und kirchlichen Handelns herangezogen werden. Dies bedeutet jedoch nicht, dass diese Entwicklungen stillschweigend nur noch als positiv gesehen werden müssen. Kirche hat die Aufgabe, gesellschaftliche Wandlungsprozesse bleibend kritisch zu reflektieren und zu kommentieren.

Am Ende dieser Ausführungen werden sich die Kirchenmusiker(innen) unter der Leserschaft fragen: Was haben die Projektchöre in der Folge gebracht? Ist der Chor gewachsen und hat sich idealerweise auch noch verjüngt? Diese Fragen lassen sich schnell prozentual beantworten: Maximal 20 Prozent der Projektchorsänger(innen) bleiben nach dem Ende des Projektes. Wenngleich diese Zahlen ernüchternd scheinen – es gab sogar Projektchöre, nach deren Ende kein(e) Einzige(r) blieb –, so dürfen hierbei nicht die Zahlen im Fokus stehen, sondern vielmehr der Erfolg, der neben dem Musikalischen auch im Bereich des Pastoralen zu verorten ist: Menschen kommen mit Menschen zusammen; Menschen hören und singen das Wort Gottes; Menschen werden somit selbst zu Kündern dieser Botschaft.

Es wäre jedoch eine Utopie, zu glauben, dass durch die Schaffung kultureller Angebote in Form von solchen Kontaktzonen, wie es beispielsweise Projektchöre sind, das Erodieren der sog. Volkskirche sowie das Scheitern der „Anstaltskirche“ – wie Max Weber (1864–1920) es bereits früh für den Katholizismus konstatierte<sup>27</sup> – beendet wäre. Keineswegs! Jedoch kann die Kirche, wenn sie solche Projekte auf Bistums- und Pfarrebene fordert, zumindest einen durch den kulturellen, näherhin kirchenmusikalischen Reichtum, über den sie seit Jahrhunderten verfügt, gegebenen Raum eröffnen, an dem Menschen mit dem Wort Gottes und der kirchlichen Gemeinschaft in Kontakt treten.

---

<sup>27</sup> Vgl. M. Weber, Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen, Tübingen 1915, 260.

Solche Räume und Kontaktzonen, die frei von jeglichem zwangsneurotischen Missionseifer sind, sondern von dem Vertrauen belebt werden, dass das gehörte, gesprochene und – im Sinne des Kirchenvaters Augustin (354–430) – vor allem gesungene Wort Gottes im Menschen etwas bewirken kann, können zu pastoralen Orten werden, an denen Kirche in der spätmodernen und multireligiösen Gesellschaft der Singularitäten sicht- und wahrnehmbar wird. Dabei ist das entscheidende Wort die Kulturdiakonie. Sie ist eine zentrale Dimension, die für den Katholizismus im Deutschland des 21. Jahrhunderts Chance und Prüfstein zugleich darstellt.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Zur erstmaligen terminologischen und inhaltlichen Bestimmung von „Kulturdiakonie“ sowie zu deren Chancen, Herausforderungen und Grenzen für Theologie und Kirche vgl. M. Schwemmer, J. Werz (Hg.), Kulturdiakonie. Kultur als Ort von Theologie und Kirche, Münster 2021 [in Vorbereitung].

## Kirche im Fall – Kirchenmusik im Aufwind?

Künstlerisch-methodische Anforderungen an angehende Kirchenmusiker angesichts veränderter Gesellschaftsstrukturen

*Reiner Schuhenn*

Die Kirchen in Deutschland befinden sich in einem großen Veränderungsprozess, insbesondere die katholische Kirche. Die Anzahl der Priester nimmt dramatisch ab, infolgedessen finden flächendeckend Pfarrei-Fusionierungen statt, die Kirchaustrittszahlen steigen deutlich an, die Gemeinden werden immer kleiner, die Gottesdienstbesucherkzahlen nehmen ab, vor allem aber sinkt das Vertrauen in die Kirchen immer mehr. „Nur zehn Prozent der Deutschen nehmen die katholische Kirche als eine vertrauenswürdige, ebenfalls zehn Prozent als eine glaubwürdige und nur knapp acht Prozent als eine ehrliche Institution wahr.“<sup>1</sup> Diese nüchternen und ernüchternden Zahlen widerspiegeln die Wahrnehmung der katholischen Kirche in der Gesellschaft.

Inmitten dieser Situation arbeiten in der katholischen Kirche in Deutschland derzeit ca. 14 100 Kirchenmusiker(innen), davon sind ungefähr 1 500 Personen hauptamtlich tätig, welche ca. 16 300 Ensembles leiten.<sup>2</sup>

### 1 Stand der Studienordnungen

Die meisten Ausbildungsinstitute für hauptberufliche Kirchenmusiker(innen) an den staatlichen Musikhochschulen Deutschlands verwenden für die künstlerische, liturgische und wissenschaftliche Ver-

---

<sup>1</sup> Katholische Kirche im freien Fall (26. März 2010), in: <https://www.horizont.net/planung-analyse/nachrichten/Katholische-Kirche-im-freien-Fall-153041> (Download: 31.3.2020).

<sup>2</sup> Deutsches Musikinformationszentrum (MIZ), Haupt- und nebenamtliche Kirchenmusiker\*innen in der Katholischen Kirche, Bonn 2018, in: [http://www.miz.org/downloads/statistik/138/Stelleninhaber\\_haupt-\\_und\\_nebenamtliche\\_Kirchenmusiker\\_katholisch.pdf](http://www.miz.org/downloads/statistik/138/Stelleninhaber_haupt-_und_nebenamtliche_Kirchenmusiker_katholisch.pdf) (Download: 31.3.2020).

mittlung ihrer Studieninhalte Konzepte, die sie dereinst mit Einführung der Bologna-Studiengänge in Studienordnungen gegossen haben – und zielen damit genau genommen inhaltlich immer noch ab auf ein Bild von Kirche und eine damit verknüpfte gesellschaftlichen Akzeptanz aus den Jahren 2005 bis 2009. Es handelt sich an den meisten Musikhochschulen also im Kern um mehr als zehn Jahre alte Studienordnungen. Die kirchlichen Hochschulen nehme ich von dieser Darstellung aus, da sie zumeist aufgrund ihrer Größe und der Verfasstheit ihre Studiensysteme schneller anpassend agieren konnten und können.

Die Musikhochschulen des deutschsprachigen Raums bilden ihre Kirchenmusik-Studierenden für einen „Monopol-Abnehmer“ aus, der heißt Kirche. Infolgedessen sind die staatlichen Studienordnungen mit den Kirchen abgestimmt, über die Direktorenkonferenz seitens der evangelischen Kirche und über die Konferenz der Leiter katholischer Ausbildungsstätten für Kirchenmusik in Deutschland (KDL) für die katholische Kirche. Diese enge Bindung an den (künftigen) Arbeitgeber unterscheidet die Kirchenmusik-Studiengänge von all den anderen vielen Studiengängen einer Musikhochschule (eventuell mit Ausnahme der Lehramtsstudiengänge, hier gibt es auch eine starke Rückkoppelung an schulverantwortliche Einrichtungen). Die Freiheit der Hochschulen bei der Ausgestaltung dieser Studiengänge ist also sehr eingeschränkt, weil sie anstellungsorientiert ist. Eine stärkere Spezialisierung in der Ausgestaltung der Kirchenmusik-Masterstudiengänge an einigen deutschen Musikhochschulen bei Einführung der Bologna-Studiengänge wurde beispielsweise von mehreren Landeskirchen- bzw. Dözesanmusikdirektoren abgelehnt mit der Begründung, man würde bei Stellenbesetzungen eher „Allrounder“ bevorzugen – die Folge: Die Masterstudiengänge lehnten sich in der Ausgestaltung an das alte A-Examen an, zumal die Kirchen explizit bei ihren in A-, B- und C-Stellen gegliederten Stellenplänen geblieben sind, zumindest intern.

Auf welches Berufsbild aber sind diese inzwischen mehr als zehn Jahre alten Studienordnungen katholischerseits ausgerichtet? Auf ein Berufsbild, das ausschließlich auf einen subsidiären Dienst abzielt, konkret auf ein Berufsbild, das im Kern auf den liturgischen Dienst ausgerichtet ist. Die Kirchenmusik wird bis in die Gegenwart hinein überwiegend als rein liturgische Tätigkeit definiert. Und so sind infolgedessen die Kirchenmusiker(innen) seitens der Diözesen als

liturgische Mitarbeiter(innen) und nicht als pastorale Mitarbeiter(innen) angesehen, angestellt und eingestuft. Die Kirchenmusik wird somit nur als Dienstleistung verstanden. Damit geriet und gerät vielerorts bis heute die Kirchenmusik zu einer überwiegenden Service-Einrichtung.

Kirchenmusiker(innen) überwiegend als liturgische Mitarbeiter(innen) einzustufen, lässt die pastorale Dimension von Kirchenmusik völlig außer Acht. Dahinter steckt aber in vielen Diözesen Deutschlands, selbst wenn die Wirklichkeit völlig anders aussieht, weniger eine inhaltliche Grundüberzeugung als vielmehr die Befürchtung, Kirchenmusiker(innen) als pastorale Mitarbeiter(innen) einzustufen und somit auch vergüten zu müssen: Kaum eine andere Einrichtung in einer Pfarrei oder einem Gemeindeverband bindet so viele Menschen jeden Alters (vom Kindersingkreis über den Kirchenchor bis zum Seniorenchor) an die katholische Kirche wie die Kirchenmusik. Insgesamt sind dies in Deutschland derzeit ca. 360 000 Menschen.<sup>3</sup>

Diese Diskrepanz zwischen vermeintlichem Anstellungsideal und gemeindepraktischer Wirklichkeit vor Ort wird mit der rapiden Veränderung der kirchlichen Strukturen immer größer und offensichtlicher. Die angehenden Kirchenmusiker(innen) werden immer mehr auf eine Fiktion der Vergangenheit ausgebildet und nicht auf die konkrete Realität, was zweierlei zur Folge hat: Das enorme Potenzial der Kirchenmusik, auch kirchenfernstehende Menschen mit dem Evangelium in Kontakt zu bringen, wird nicht genutzt und die in der Regel exzellent ausgebildeten Kirchenmusiker(innen) erfahren nach ihrem Studium vor Ort zunehmend Frust.

Was also wäre zu tun? Der Arbeitgeber Kirche müsste in Anbetracht der Signale dieser Zeit dringend das Tätigkeitsfeld eines Kirchenmusikers erweitern und in Teilen neu beschreiben. Daraufhin wäre es Aufgabe der Hochschulen und Ausbildungsinstitute, ihre Studienordnungen dahingehend anzupassen.

---

<sup>3</sup> MIZ, Chor- und Instrumentalgruppen in der Katholischen Kirche, Bonn 2019, in: <https://www.acv-deutschland.de/media/pdf/d5/20/f5/02.pdf> (Download: 31.3.2020).

## 2 Mit Musik Menschen entflammen

Kaum eine andere Kunst wirkt so unmittelbar auf den Menschen wie die Musik, denn Musik spielt sich in ihrer Wirkmächtigkeit außerhalb des Denkens ab. Musik ist eine Kunst, die nicht nur Worte überhöht und in eine andere Dimension erhebt (wie beim Lied- oder Chorgesang), sondern die auch ohne Text ganz unmittelbar auf den Menschen einwirkt, denn Musik in sich ist eine (nonverbale) Sprache und vermag die Zuhörer in Stimmungen und Emotionen zu versetzen.

Natürlich ist und bleibt diese Eigenschaft auch eine, die so auch liturgisches Geschehen um eine weitere, zutiefst menschliche (ganzheitliche) Dimension erweitert. Das soll und muss auch so im Stellenwert des kirchenmusikalischen Agierens bleiben, sind doch die vielen regulierten Formen liturgischen Feierns ein Kernbestand des Christseins und der Vergegenwärtigung des Glaubens. Ein *Gloria*, das nicht gesungen wird, erstarrt zur Farce. Ein *Halleluja*-Ruf, der nicht gesungen wird, ist schlichtweg kein *Halleluja*. Ein *Sanctus*, das nicht gesungen wird, entspricht nicht dem Lobgesang der Engel. Erst durch die innere Haltung des Singens nähert sich der (an-)betende Mensch seinem Gott. Dass diese innere Haltung ihren Ausdruck in den frühesten Formen des Christentums gefunden hat, lässt sich bereits in den paulinischen Briefen ablesen, wahrscheinlich war es sogar ein untrügliches „Erkennungszeichen“ der frühen Christ(inn)en:

„Ermuntert einander mit Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern, singt und spielt dem Herrn in eurem Herzen und sagt Dank Gott, dem Vater, allezeit für alles, im Namen unseres Herrn Jesus Christus.“ (Eph 5,19f.)

Diese Kerndimension kirchenmusikalischen Agierens allein, das liturgiebezogene Musizieren, wird allerdings angesichts des sich verändernden Bildes von Kirche und ihrer gesellschaftlichen Relevanz auf Dauer weitaus zu kurz greifen, da sie letztlich nur diejenigen Menschen erreicht, die ehemals den Schritt über die Kirchenschwelle getätigt haben. Aber was ist mit den anderen Menschen, die nicht mehr kommen, die die Kirche schon längst verloren hat, diejenigen, die sich von der Botschaft des Evangeliums abgewandt haben? Sind diese Menschen abgeschrieben für Gottes Wort?

An dieser Stelle müsste man nun über etwas sprechen, das allein in der Formulierung schwierig darzustellen ist, da bereits die Wortwahl zu Missverständnissen, ja Ablehnungen führen kann. Die Rede ist von der missionarischen Kraft der Kirche.

Anfang des Jahres 2020 wurde in der katholischen Kirche in Deutschland erstmals der Synodale Weg eingeschlagen, also der Versuch, sich kirchlicherseits kritisch zu hinterfragen, sich aktuellen Problemfeldern zu stellen und Perspektiven für die Zukunft aufzuzeigen. In diesem Zusammenhang wurde ein eigenes Forum mit dem Titel „Neuevangelisierung“ angedacht. Genau dazu äußerte sich auch Gregor Maria Hanke (\* 1954), der Bischof von Eichstätt, mit großer Deutlichkeit, indem er explizit von der Notwendigkeit einer „Selbstevangelisierung“ sprach.<sup>4</sup> Beide Begriffe aber, Missionierung und Neuevangelisierung, sind dazu angetan, missverstanden zu werden, da sie meist von evangelikalen oder hyperkonservativen Teilen der Kirchen besetzt sind. Am besten drückt die Formulierung „Kommunikation des Evangeliums“<sup>5</sup> aus, was wirklich gemeint ist: Menschen in Kontakt zu bringen mit dem Evangelium, mit Gottes Wort und mit seiner frohmachenden und heilenden Kraft.

### 3 Die Kirchenmusik der Zukunft wird vielfältig sein, oder sie wird nicht mehr sein

Die Kirchenmusik der Zukunft wird auf mehreren Ebenen gleichzeitig präsent sein müssen, und zwar in gleichberechtigter Bedeutung.

#### 3.1 Die liturgische Funktion

Über die bereits definierte Aufgabe liturgischen Musizierens hinaus wird sich die Kirchenmusik damit auseinandersetzen müssen, dass trotz Fusionierung von Pfarreien die Gemeinden vor Ort immer

---

<sup>4</sup> Vgl. Eichstätter Bischof Hanke fordert „Selbstevangelisierung“. Selbst viele Christen rechneten nicht mehr mit Gott in ihrem Leben (25. Februar 2020), in: <https://www.katholisch.de/artikel/24642-eichstaetter-bischof-hanke-fordert-selbstevangelisierung> (Download: 31.3.2020).

<sup>5</sup> E. Lange, Aus der „Bilanz 65“, in: ders., Kirche für die Welt, München – Gelnhausen 1981, 63–160, hier: 101.

kleiner werden, was bedeutet, dass auch der etablierte Schatz an bekannten Liedern und Gesängen abnimmt. Dies wiederum hat zur Folge, dass die Tradierung von gewohnten und bekannten Gesängen beeinträchtigt wird, abnimmt oder gar in Gänze aufhört. Auf diese Veränderungen muss die Kirchenmusik reagieren.

Für die kirchenmusikalischen Ausbildungsstätten bedeutet dies, den Studierenden fächerübergreifend Methoden vorzustellen, wie sie später in vielfältigen Formen überlieferte Gesänge im Leben der (Altar-)Gemeinde lebendig halten können (chorische Aktionen, Chorsolisten in der Gemeinde, Liedpredigten, musikalische Einführungen etc.).

### 3.2 Die seelsorgliche, pastorale Dimension

Kaum eine andere Einrichtung innerhalb einer Gemeinde vereinigt, wie oben bereits mit Zahlen belegt, regelmäßig und strukturell so viele Menschen jeden Alters wie die Gruppierungen der Kirchenmusik. Diese regelmäßige Kontaktnahme aber geschieht mit Menschen, die die Brücken zur Institution Kirche noch nicht abgebrochen haben.

Eine Möglichkeit der Kontaktaufnahme mit eher Kirchenfernstehenden wäre die musikalisch weitaus intensivere Gestaltung von Kasualien, die bislang seitens der kirchenmusikalischen Dienste eher schlicht und „serviceorientiert“ war (beispielsweise Begleitung von Liedern oder Solo-Beiträgen). In der musikalischen Gestaltung von Kasualien aber liegt ein Riesenpotenzial, denn genau hier hat man als Kirchenmusiker(in) meist kirchenfernstehende Menschen vor sich, und gerade hier könnte man erfahrbar machen, dass Musik und Singen Menschen verbindet. Bei einem Trauergottesdienst sind Singen und Musik im Allgemeinen Riten, die vor allem ein geordnetes Weiterleben der Hinterbliebenen ermöglichen oder zumindest erleichtern, denn Gesang und Musik schaffen in einer solchen Trauersituation Ordnung und Stabilität. Dieselbe herausragende Funktion von Musik gilt auch bei anderen Kasualien wie Taufe oder Firmung. Warum nicht eine musikalisch aufwändigere Gestaltung von Taufgottesdiensten, z. B. mit Mitgliedern des Kinderchores oder mit sog. „Instrumental-Familien“ (Spielkreisen)?

Aufgabe der Ausbildungsstätten wird es sein, schon während Studium und Ausbildung betreute Formate mit Studierenden vor Ort

in den Gemeinden zu entwickeln, anzuwenden und zu erproben („duales System“), die vor allem Kirchenfernstehende in den Blick nehmen. Hier gilt es auf künstlerisch und liturgisch höchstem Niveau ein musikalisches Setting zu schaffen, das Brücken baut, Menschen erreicht und auf die jeweilige liturgische Situation ideal zu trifft.

### 3.3 Missionarische Formate ohne liturgische (Über-)Regulierung

Ziel dieser Form von Kirchenmusik ist eine niederschwellige Kommunikation des Evangeliums. Hier gilt es, die Menschen nicht nur als Zuhörer anzusprechen, sondern in das Erlebnis mit hineinzunehmen. Dazu sind verschiedene Formen möglich, angefangen von offenen Taizé-Feiern über Gospelmusik bis hin zu völlig freien Formen, die am Ende aber, ohne dass dies explizit angekündigt worden wäre, eine quasi liturgische Form nachzeichnen. In diesem Feld dürfen der künstlerischen Freiheit keine Grenzen gesetzt sein.

Die Aufgabe der Ausbildungsstätten liegt darin, Anleitung zur Entfaltung freier Formen zu geben. Statt z. B. auf die Taizé-Gesänge despektierlich als scheinbar musikalisch simple Formen herunterzuschauen, wäre es sinnvoll, Hilfestellungen zu geben, wie ein Taizé-Gebet musikalisch richtig angeleitet werden muss. Es muss darüber hinaus auch vermittelt werden, wie z. B. ein Offenes Singen funktioniert, wie man Arrangements schreibt (auch für ungewöhnliche Besetzungen) und wie innerhalb offener Formen das Verhältnis von Musik zum Zuhören und zum Mitsingen gestaltet wird.

### 3.4 Die kulturübergreifende Dimension von Musik

Musik kann Sprachen und Kulturen vereinigen und wäre auch dazu angetan, vor Ort Fremde zu integrieren. Hier könnte in den Gemeinden, in den Seelsorgebereichen, in denen auch Flüchtlinge leben, ein wertvoller Beitrag zur Integration geleistet werden.

Für die Ausbildungsstätten bedeutet dies, in den etablierten Studiengängen – auch in den Kirchenmusik-Studiengängen – das Verständnis für Weltmusik zu fördern (Erweiterung der Studieninhalte) bzw. deren Kenntnis durch einen höheren Vermittlungsaspekt so zu stärken, dass niederschwellige Elemente gemeinsamen Musikmachens realisiert werden können.

#### 4 Was macht die Qualität der Kirchenmusik in der Zukunft aus?<sup>6</sup>

Dass all die oben genannten Anforderungen und Aufgabenfelder mit höchster Qualität ausgeführt werden müssen, steht völlig außer Zweifel, denn nur dann ist die Kirchenmusik authentisch und überzeugend. Aber woran wird sich die Qualität der zukünftigen Kirchenmusik festmachen? Nachfolgend fünf Kriterien:

1. *Eines der wichtigsten Merkmale einer qualitätvollen Kirchenmusik wird die Fähigkeit sein, Menschen mit einer hohen situativen Stimmigkeit vielfältig zu berühren und herauszufordern:* Die Kirchenmusiker(innen) der Zukunft müssen also so ausgebildet sein, dass sie mit künstlerischer Vielfalt in der Lage sind, es zu ermöglichen, dass die ihnen anvertrauten Menschen auf je eigene Art und Weise ihrem Glauben Ton geben können und dürfen. Da muss ein Taufgottesdienst mit einfachen Gesängen ebenso stimmig und anspruchsvoll geplant und ausgeführt werden wie ein Oratorienkonzert, da müssen Neue Geistliche Lieder (NGL) genauso kunst- und lustvoll ausgeführt werden wie eine Bachsche Fuge. Kurz: Der Kirchenmusiker muss sich zum musikalischen Anwalt der Gemeinde machen.
2. *Der Kirchenmusiker muss ein hohes handwerkliches Niveau und die Fähigkeit zur Weiterentwicklung besitzen können:* All diese liturgischen und pastoralen Anforderungen dürfen nicht davon ablenken, dass der Kirchenmusiker im Besonderen ein Künstler ist. Und es ist Aufgabe des Kirchenmusikers, seine Kunst nicht zum Selbstzweck zu machen, sondern sie wirkungsvoll in die jeweilige (liturgische oder außerliturgische) Situation einzupassen, und zwar nicht nur in viel beachteten Konzerten, sondern gerade auch in großen und kleineren Liturgieformen (ohne diese formal „zu sprengen“). Da Interpretation und Wiedergabekriterien von Musik sich genauso verändern wie die Kirche und deren liturgische und außerliturgische Formate auch, braucht es seitens des Kirchenmusikers ein hohes Maß an Weiterentwicklungsbereitschaft und vor allem Kreativität, um das erste Kriterium („situative Stimmigkeit“) auf Dauer erfüllen zu können.

---

<sup>6</sup> Die Kriterien stammen aus einer vom Autor geleiteten Arbeitsgruppe im Rahmen der Tagung „Alles im Fluss – Berufsfeld Kirchenmusik im 21. Jahrhundert“ am 4. und 5. März 2020 in der Evangelischen Akademie Frankfurt.

3. *Die Qualität eines zukünftigen Kirchenmusikers macht sich fest an seiner Kommunikationsfähigkeit und an seiner Bereitschaft zu niederschwelligen Angeboten:* Der Kommunikationsfähigkeit des Kirchenmusikers muss vor allem eine partizipative Dimension innewohnen. Die Ausbildungsinstitute müssen von Anfang an darauf hinwirken, dass bei den Studierenden diese Bereitschaft, nicht nur Musik *für*, sondern Musik *mit* Menschen machen zu wollen, eine innere Grundhaltung ist, die bereits während des Studiums in speziellen Formaten geübt werden muss.<sup>7</sup> Diese partizipative Haltung setzt eine hohe Dialogfähigkeit und -bereitschaft voraus. Auch diese Erfordernisse kann man ansatzweise bereits bei Eignungsprüfungen mehr berücksichtigen, indem man nicht nur die reine Kunstfertigkeit abfragt.

Diese Dialogfähigkeit hat zur Folge, als Kirchenmusiker(in) nicht nur herausragende Konzerte und Gottesdienste aufwändig zu planen, sondern sich nicht zu schade zu sein, auch mit all der geeigneten pädagogischen Kunstfertigkeit z. B. mit Senior(inn)en einfache Kanons einzuüben, mit Kindern im Kindergarten zu singen oder das laienhafte Instrumentalmusizieren von Gemeindemitgliedern zu befördern – ein niederschwelliges Angebot, aber auf jeweils situativ künstlerisch und pädagogisch höchstem Niveau. Dabei ist darauf zu achten, dass auch die niederschwelligen Angebote nicht sofort darauf ausgerichtet sein sollen, Nachwuchs für die gemeindeeigenen Ensembles zu rekrutieren, sondern zunächst als freies Angebot. Allzu offensichtliche plakative „Werbe Maßnahmen“ sind als solche schnell durchschaubar und wirken eher abstoßend.

4. *Die Qualität der Kirchenmusik macht sich fest an einem hohen Gegenwartsbezug und an der Vielfalt von Strukturen:* Wer künftig als Kirchenmusiker(in) nur in den etablierten Formen regulierten Gottesdienstmusizierens oder der klassischen Orgel- und Oratorienkonzerte denkt, musiziert nicht nur an der Gemeinde vorbei, sondern verschenkt zahlreiche Möglichkeiten, auch fernstehende

---

<sup>7</sup> Diese partizipative Haltung kann während des Studiums bereits vermittelt werden durch eine Art „Unterricht vor Ort“ wie z. B. Chorproben mit bestehenden Kirchenchören, durch die begleitete Durchführung von definierten Formen (Gottesdienste) und offenen Formen (Offenes Singen) im Rahmen des Curriculums.

Menschen anzusprechen. Gerade historische Werke des kirchenmusikalischen *Thesaurus* sollten bei Wiederaufführungen immer wieder kritisch hinterfragt und nach ihrem Gegenwartsbezug abgeklopft werden. Bachs Johannes-Passion ist durchaus eine Gegenwartspassion – und lässt sich ohne großen Aufwand oder „Vergewaltigung des Werkes“ gut als solche darstellen (Auswahl des Plakatmotivs, Querverweise zu gesellschaftlich relevanten Themen, behutsame aktuelle Interpolationen etc.).<sup>8</sup>

5. *Die künftige Kirchenmusik, will sie erfolgreich sein, darf nicht zwischen „drinnen“ und „draußen“ unterscheiden:* Gerade in urbanen Verhältnissen stellen wir jetzt schon fest, dass Menschen unabhängig von ihrer kirchlichen Sozialisation in kirchlichen Ensembles mitsingen. „Jetzt schon singen zahlreiche Menschen in Kantoreien mit, die nicht konfessionell gebunden sind“. Die Fähigkeit und die Lust, das Lob Gottes zu singen, darf nicht an eine Kirchenzugehörigkeit oder an den Status des Kirchensteuerzahlens gebunden sein, will man die Absicht ernst nehmen, Menschen mit dem Evangelium in Kontakt zu bringen. Es darf gerade im Bereich Kirchenmusik kein „drinnen“ und „draußen“ geben.

Allzu viele in den beiden Kirchen empfinden das Kleiner-Werden der Gemeinden als dramatischen Verlust. Dabei ist die Kirche selbst aus einer Verlustsituation heraus entstanden, aus Jesu Tod am Kreuz.<sup>10</sup> Das Neugestalten aus Umbruchszeiten heraus ist ein Erkennungsmerkmal der Kirchen. Das bedeutet für diese einen kreativen Umgang mit Kirchenmusik-Stellenplänen, denn zwei Dinge müssen angesichts einer sich verändernden Kirche gewährleistet bleiben:

---

<sup>8</sup> Vgl. dazu R. Schuhenn, Bachs Gegenwartspassion – Anregungen zu einer aktualisierten Aufführungspraxis anhand der Bachschen „Johannespassion“, in: ders., Chorleitung konkret. Tipps für die Praxis. Dirigieren – Probenmethodik – Stimmbildung (Schriftenreihe des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes für Deutschland 25), Mainz 2019, 126–133.

<sup>9</sup> Feststellung von Kirchenmusikdirektorin Christa Kirschbaum im Rahmen der Tagung „Alles im Fluss – Berufsfeld Kirchenmusik im 21. Jahrhundert“ am 4. März 2020 in der Evangelischen Akademie Frankfurt.

<sup>10</sup> Vgl. Erinnerungsnotiz zum Eröffnungsvortrag „Alles im Fluss – soziologische und theologische Aspekte“ von Peter Scherle im Rahmen der Tagung „Alles im Fluss – Berufsfeld Kirchenmusik im 21. Jahrhundert“ am 4. März 2020 in der Evangelischen Akademie Frankfurt.

1. Es muss genügend hauptamtliche Kirchenmusiker(innen) geben, die auch in die Fläche einer Diözese oder Landeskirche hinein den Multiplikatorenuftrag zur Anleitung und Ausbildung von nebenberuflichen Kirchenmusiker(inne)n aufrechterhalten und gewährleisten.
2. Man muss sich von der Vorstellung verabschieden, in jeder Gemeinde müsse dasselbe kirchenmusikalische Angebot vorgehalten werden. Im urbanen Raum sind „Leuchtturm-Stellen“ unverzichtbar, die allerdings weitaus besser ausgestattet sein müssen als bislang (vor allem in finanzieller Hinsicht). Um dort bestmögliche Qualität zu garantieren, muss es künftig weitaus mehr unterschiedlich profilierte Stellen geben: Ein Kirchenmusiker vor Ort deckt zwar den Großteil der gemeindeimmanenten Aufgaben ab, hat aber einen deutlich wahrnehmbaren gestalterischen und damit künstlerischen Schwerpunkt – und zwar einen, der ihn vom nächstbenachbarten Kollegen unterscheidet (Stichwort: stärkere Profilbildung). Dieses Individualprofil gilt es auszubauen.

Welchen Anteil haben bei diesem Vorhaben die kirchenmusikalischen Ausbildungsstätten? Sie sorgen dafür, dass die künftigen Kirchenmusiker(innen) – genau wie bisher – stark sind in der künstlerischen Umsetzung von Altem und Neuem, also von Alter Musik mit all der Kenntnis der historischen Aufführungspraxis und von Neuer Musik mit Vorliebe zum Experimentellen und Provozierenden bis hin zur Popmusik und den Neuen Geistlichen Liedern.

„[J]eder Schriftgelehrte, der ein Jünger des Himmelreichs geworden ist, [gleich] einem Hausvater, der aus seinem Schatz Neues und Altes hervorholt“ (Mt 13,52), denn Musik innerhalb und außerhalb der Liturgie sollte beides beinhalten.<sup>11</sup> Diesen Vorrat an Altem und Neuem gilt es – mehr als bislang – in Ausbildungs- und Studienordnungen zu gießen. Das bedeutet ein Entschlacken von bisher gepflegten Disziplinen zugunsten stärker situativ ausgerichteter und zukunftsorientierter Inhalte, was nicht einfach wird, aber möglich ist. Dabei gilt es, weitaus stärker eine Art „duales System“ zu etablieren, wie es andere Studiengänge schon viel länger kennen, in

---

<sup>11</sup> Vgl. J. Mallon, Wenn Gott sein Haus saniert. Von einer bewahrenden zu einer missionarischen Kirchengemeinde, Grünkraut 2017 [Originalausgabe: Divine Renovation. Bringing Your Parish From Maintenance to Mission, Montreal 2014].

dem Praxis und Studium bzw. Ausbildung deutlicher miteinander verzahnt sind.

Und wie geht das? Das Fach Chorleitung z. B. findet dann nicht nur im „Elfenbeinturm“ Musikhochschule statt, sondern mit Studierenden und Lehrenden in Kantoreien und Kirchenchören vor Ort, ebenso Kinderchorleitung und Liturgisches Orgelspiel. Dabei wird es notwendig sein, jetzt schon in Deutschland zahlreiche vorhandene Best-Practice-Beispiele zu beobachten und gemeinsam mit Studierenden zu besuchen, um ihnen dann innerhalb der Studienordnungen Freiräume einzuräumen (z. B. spätestens im Masterstudiengang), innerhalb derer sie unter Anleitung freie, missionarische Formate ohne liturgische Regulierung<sup>12</sup> erproben können, was bedeutet, dass ihnen Lust gemacht werden muss auf Neues und Ungewöhnliches, auch auf das Kombinieren von Kunstgattungen.

Derzeit gibt es schon vielerorts Best-Practice-Beispiele: Die Cella Sankt Benedikt in Hannover hat in der Vergangenheit bereits zahlreiche interessante Formate angeboten, z. B. im Rahmen des „Klosterherbsts“ eine Stadtführung in Hannover an „bewegende Stätten“ (Kirche, Friedhof, Bäckerei etc.), verbunden mit dort jeweils aufgeführter Musik durch Benediktiner Nikolaus Nonn (\* 1956), oder geführte Museumsgänge, verbunden mit Musik vor ausgewählten Bildern. Pfarrer Thomas Frings (\* 1960), Priester bei den Benediktinerinnen in Köln-Raderberg, kann auf viele ungewöhnliche Projekte verweisen z. B. mit einem benachbarten Kinobetreiber, in Kooperation mit Geschäften der Umgebung oder mit speziellen Installationen in der Kirche. Kurzum: Kirchenmusik muss in wesentlichen Bereichen auch raus aus der Kirche, also dorthin gehen, wo sie auf Menschen trifft, die sie erreichen will.

Darüber hinaus muss im Rahmen eines solchen „dualen Systems“ das praktische Gestalten von Liturgie einen höheren Praxisbezug erhalten, insbesondere Formate, an denen eher Kirchenfernstehende teilnehmen (Taufen, Beerdigungen etc.), damit Kasualien künftig nicht nur „leidige Dekorationsanlässe“ sind, sondern priorisierte Arbeitsfelder mit hoher situativer, künstlerischer und liturgischer Kompetenz.

---

<sup>12</sup> Vgl. Abschnitt 3.3 in diesem Beitrag.

Sinngemäß gilt all das in diesem Beitrag vornehmlich im Blick auf künftige hauptamtliche Kirchenmusiker(innen) Beschriebene natürlich auch für angehende nebenberufliche Kirchenmusiker(innen) und deren diözesan verantwortete Ausbildungsinstitute. Die wichtigste Prämisse für all diese Maßnahmen aber ist: Die Kirche selbst muss sie wollen.

Priester und Kirchenvorstände müssen dann verstehen, dass Kirchenmusik – gerade zukünftig – nicht nur ein dekoratives Beiwerk darstellt, sondern eine gestaltende Kraft ausmacht, die in der Lage ist, Menschen zu berühren. Diese Kraft muss die Kirche von ihren Musiker(inne)n bewusst einfordern – und dafür dann auch im Blick auf Arbeitszeit und Finanzen den Rahmen bereitstellen. Dann werden auch die Hochschulen und Ausbildungsinstitute darauf reagieren und – wie auch schon bislang – in höchster Qualität junge Menschen auf diese faszinierende Aufgabe vorbereiten.

## ***Praise and Worship* als „neues“ Teilspektrum gottesdienstlicher Musik**

Vorstellung der Lobpreisleiter-Ausbildung im Bistum Passau und erste Erfahrungen

*Marius Schwemmer*

Nicht nur die Kirche ist in Zeiten der Veränderung. Mit ihr wandeln sich gottesdienstliche Formen, bei denen oftmals versucht wird, „eine traditionelle Andachtspraxis zeitgemäß neu zu interpretieren und in Szene zu setzen“<sup>1</sup>, wie bei *Nightfever* mit der eucharistischen Anbetung. Um ein ähnliches Phänomen handelt es sich bei den heute im katholischen Bereich florierenden Lobpreisfeiern, die der Doxologie als „eine[r] elementare[n] Form bibl[ischer] Gebetssprache“<sup>2</sup> eine neue Form „in zeitgenössischem musikalischem und textliche[m] Gewand“<sup>3</sup> geben wollen. Die darin verortete vermeintlich neue<sup>4</sup>, in letzter Zeit stark diskutierte<sup>5</sup> Lobpreismusik bzw. *Praise and Worship* weist einen einfachen formalen Aufbau „häufig aus nur einer Strophe und einem Chorus, die

---

<sup>1</sup> A. Zerfaß, Das „Tantum ergo“ des 3. Jahrtausends? *Nightfever* im Spiegel von Kommunionfrömmigkeit und Eucharistietheologie, in: StZ 140 (2015) 623–632, hier: 629.

<sup>2</sup> T. Söding, Doxologie. I. Biblisch, in: LThK<sup>3</sup> 3 (2006) 354f., hier: 354.

<sup>3</sup> J. Arnold, Theologie des Gottesdienstes. Eine Verhältnisbestimmung von Liturgie und Dogmatik, Göttingen 2004, 140, zit. nach: M. Pepper, Faszination Anbetung. Weil Gott mehr ist als ein Wort, Berlin 2017, 349.

<sup>4</sup> Vgl. dazu die stichpunktartige Zusammenfassung der „fünf charakteristische[n] Phasen in der geschichtlichen Entwicklung der Lobpreismusik von 1960 bis zur Gegenwart“ von Guido Baltes durch Pepper, Faszination Anbetung (s. Anm. 3), 350–353.

<sup>5</sup> Vgl. dazu bes. P. Bubmann, Flucht ins Formelhafte? Praise-Songs – eine theologische Kritik, in: MuK 86 (2016) 239–246; S. Klöckner, Ab ins Schaumbad? Kirchenmusik 25 Jahre nach den „Leitlinien zur Erneuerung des Berufsbildes“, in: HerKorr 70 (5/2016) 46–49; ders., Von niederschwelligen Angeboten. Qualität und Vielfalt in Liturgie und Musik, in: HerKorr 73 (3/2019) 44–46; ders., Die Teflon-Strategie. Flucht vor der Krise – „wir worshippen jetzt“, in: GuL 92 (2019) 255–262.

mehrmals wiederholt werden“<sup>6</sup>, auf, lässt sich stilistisch im „aktuellen Pop-Mainstream oder Soft-Pop [...] bisweilen auch mit ‚Schlager‘-Einschlägen“<sup>7</sup> verorten und ist mit emotionalen „Texten, die Gott lobpreisen, ihn explizit anrufen bzw. anbeten“<sup>8</sup> bzw. „die innige Beziehung zu Jesus aus[drücken]“<sup>9</sup>, unterlegt.

Hier sind die Verantwortlichen in der Kirche, der kirchenmusikalischen Ausbildung und den diözesanen Kirchenmusikstrukturen herausgefordert, qualitätsvoll hinsichtlich der Gottesdienstform, aber auch theologisch und musikalisch mitzugestalten und (weiter) zu entwickeln, gerade wenn die Vielfalt an musikalischen Aufgaben bzw. eine professionelle Kompetenz in der künstlerischen Umsetzung von Altem und Neuem zum heutigen Berufsbild von Kirchenmusiker(inne)n gehört.<sup>10</sup>

## 1 Lobpreisleiter – ein neues Qualifizierungsangebot

Seit Herbst 2015 bietet das Referat Kirchenmusik des Bistums Passau in der Hauptabteilung „Seelsorge und Evangelisierung“ (früher Bischöfliches Seelsorgeamt) neben der traditionellen Ausbildung zum nebenamtlichen Kirchenmusiker oder ebenfalls nebenamtlich tätigen Bläserchorleiter in seinem Kirchenmusik-Seminar auch eine Qualifikation zum ehrenamtlichen Lobpreisleiter an. Damit soll diesem erkennbar gewordenen Bedürfnis reflektiert sowie mit Qualitätskontrolle und -sicherung Rechnung getragen werden.

Im Nachfolgenden sollen auf Basis der bisher gemachten Beobachtungen und Erfahrungen – nicht zuletzt auch aufgrund vieler An- und Nachfragen aus anderen Diözesen sowie fachspezifischen Instituten und Institutionen – dieses Ausbildungsangebot, seine In-

<sup>6</sup> J. Pechstein, T. Nowack, Lobpreis und Anbetung. Impuls für eine moderne Kirchenmusik?, in: MS(D) 132 (2012) 146f., hier: 146.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Bubmann, Flucht ins Formelhafte? (s. Anm. 5), 239. – Zur Definition vgl. auch P. Bubmann, Populäre Kirchenmusik der Gegenwart, in: W. Hochstein, C. Krummacher (Hg.), Geschichte der Kirchenmusik, Bd. 4: Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Herausforderungen der Gegenwart (Enzyklopädie der Kirchenmusik 1/4), Laaber 2014, 292–343.

<sup>9</sup> Pechstein, Nowack, Lobpreis und Anbetung (s. Anm. 6), 146.

<sup>10</sup> Vgl. dazu auch den Beitrag von R. Schuhenn in diesem Band.

halte und seine Genese dargestellt werden. Überlegungen zu Qualitätskriterien für Lobpreismusik und -feiern an sich können in diesem Rahmen nur angeschnitten werden und müssen – ebenso wie eine notwendige und unerlässliche kritische Analyse eines Repertoires, soweit sich dieses bei den bisherigen Kursen herauskristallisiert hat,<sup>11</sup> etwa nach zeitgeschichtlich-religionssoziologischen, musikanalytisch-ästhetischen oder textlich-dogmatischen Parametern oder der Nachvollzug der geschichtlichen Entwicklung dieses Formats – Gegenstand einer eigenen Betrachtung sein.

### 1.1 Die Wurzeln der institutionalisierten Passauer Lobpreis-Praxis

Die Lobpreisleiter-Ausbildung des Bistums Passau ist eng verbunden mit dem Gebetskreis *Believe and Pray* (B'n'P) des Passauer Bischofs Stefan Oster (seit 2014) an jedem zweiten Sonntagabend. Er richtet sich an Jugendliche und junge Erwachsene zwischen 15 und 35 Jahren und wurde ursprünglich im Haus St. Maximilian am Domplatz abgehalten, seit den dortigen Renovierungsarbeiten in der Krypta der Universitätskirche St. Nikola. Vision dieses Angebotes ist es, „durch den Glauben der Kirche, durch Gebet und Lobpreis, die Heilige Schrift und [den] Dienst am Nächsten immer mehr kennen und lieben [zu] lernen“, die eigene „Beziehung zu Jesus [zu] leben, vertiefen und festigen“ sowie „auch andere junge Menschen für Jesus zu begeistern“<sup>12</sup>. B'n'P wiederum wurzelt in den seit März 2012 bestehenden sonntäglichen Gebets- und Glaubensaustauschtreffen *God for you(th)* der Salesianer Don Boscos in Benediktbeuern. Inzwischen, nach dem Beginn der Lobpreisleiter-Ausbildung, gibt es im Bistum Passau verschiedene Folgeangebote wie z. B. *Believe and Pray Following* für Jung und Alt, also ohne Altersbegrenzung. Die beiden folgenden konkreten Abläufe stehen exemplarisch für den

<sup>11</sup> Vgl. M. Schwemmer, *Praise and Worship* als „neues“ Teilspektrum gottesdienstlicher Musik. Vorstellung der Ausbildungsmodule und des bisherigen „Passauer Praxiskernrepertoire“, in: MS(D) (5/2020) [im Druck].

<sup>12</sup> Wörtliche Zitate aus: Diözese Passau, *Believe and Pray*, in: <http://neuevangeliisierung-passau.de/2017/04/02/b-n-p> (Download: 12.8.2019). Einen Videobeitrag über den Gebetskreis B'n'P hat die Pressestelle des Bistums Passau im Jahr 2015 erstellt. – Vgl. Bistum Passau, Jung, dynamisch, mit Tiefe – Der Gebetskreis Bn'P mit Bischof Stefan kommt gut an, Youtube-Video vom 15. Juli 2015, in: [www.youtube.com/watch?v=ZQgL\\_fPXAf0](http://www.youtube.com/watch?v=ZQgL_fPXAf0) (Download: 2.8.2019).

Aufbau eines solchen *B'n'P*-Abends mit seinen Bestandteilen Lobpreis, Stille, Dank und Fürbitte, einem Vortrag sowie anschließender Diskussions- und Fragerunde („Gespräch“).

<b><i>B'n'P</i> am 24. Juli 2016</b>	<b><i>B'n'P</i> am 13. November 2016</b>
Begrüßung, Kreuzzeichen, Gebet	Begrüßung, Kreuzzeichen, Gebet
Lieder zur Einstimmung	Lieder zur Einstimmung
<ul style="list-style-type: none"> <li>• „Herr, öffne du mir die Augen“ (T u. M: P. Baloché; Ü: D. Jacobi)</li> <li>• „Jesus in my house“ (T u. M: J. Bailey)</li> <li>• „Freude“ (T u. M: A. Frey)</li> <li>• „Gott und König“ (T: M. Friesen; M: S. Schöpfle)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• „Komm, jetzt ist die Zeit“ (T u. M: B. Doerksen; Ü: D. Jacobi, G. Baltes)</li> <li>• „Ich weiß, dass mein Erlöser lebt“ (T u. M: L. Krosse)</li> <li>• „Herr, dein Name sei erhöht“ (T u. M: R. Founds; Ü: K. Gertz)</li> <li>• „Forever“ (T u. M: Chris Tomlin)</li> </ul>
Stille mit Bibelvers	Stille mit Bibelvers
Lied	Lied
<ul style="list-style-type: none"> <li>• „Du bist ein Gott, der mich sieht“ (T u. M: J. M. Roth)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• „Anker in der Zeit“ (T u. M: A. Frey)</li> </ul>
Impuls/Katechese	Impuls/Katechese
Lied	Lied
<ul style="list-style-type: none"> <li>• „Ich lobe meinen Gott“ (T: H.-J. Netz; M: C. Lehmann)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• „Ein König voller Pracht“ (T u. M: C. Tomlin, J. Reeves, E. Cash; Ü: A. Kopfermann)</li> </ul>
Gespräch	Gespräch
Lied	Lied
<ul style="list-style-type: none"> <li>• „No longer a slave to fear“ (T: J. D. Helser; M: B. Johnson, J. Case)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• „Majestät“ (T u. M: M. Smith, S. Garrard; Ü: C. Halmen, J. Pechstein, T. Wegschaider, M. Thummert)</li> </ul>
Fürbitten, Vaterunser, Segen	Fürbitten, Vaterunser, Segen
Abschließende Lieder	Abschließende Lieder
<ul style="list-style-type: none"> <li>• „Dir gehört mein Lob“ (T u. M: M. Redman, B. Redman; Ü: A. Waldmann, K. Peters)</li> <li>• „Forever“ (T u. M: C. Tomlin)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• „Du machst alles neu“ (T u. M: M. Michalzik, T. Enns, J. Enns)</li> <li>• „History Maker“ (T u. M: M. Smith)</li> </ul>

Abb. 1: Exemplarische Gegenüberstellung der Abläufe von zwei *B'n'P*-Abenden unter der Leitung von Bischof Stefan Oster [T = Text; M = Musik; Ü = Übersetzung].

## 1.2 Ziel der Ausbildung

Ziel der Lobpreisleiter-Ausbildung ist die Vermittlung von qualitativem musikalischem Handwerk, (christlich-)spiritueller Kompetenz und charakterlicher Prägung im Sinne des christlichen Menschenbildes. Sie soll auf diese Weise Interessierte zur ehrenamtlichen Leitung von Lobpreisveranstaltungen in den Pfarreien oder Pfarrverbänden vor Ort qualifizieren, in denen ein(e) Lobpreisleiter(in) die Gemeinde in den Lobpreis und die Anbetung führt, bei welcher der Einzelne durch den Wechsel von Musik, Gebeten, Bibellesungen und ggf. katechetischen Elementen „Ermutigung [...] und Inspiration“<sup>13</sup> erfahren soll. Damit steht sie im Dienst für die Gemeinden. Es handelt sich dabei um eine zur Leitung befähigende, musikalisch-katechetische Qualifikation und ist damit nicht primär auf eine musikalische Stilistik oder gottesdienstliche Ästhetik begrenzt – zumal sich das genaue Lobpreisrepertoire (zumindest im Bistum Passau während der bisherigen Kursjahre) noch nicht eindeutig fassen lässt. Es handelt sich also um keine Sonderform der Ausbildung zum nebenamtlichen Kirchenmusiker, auch nicht um einen Schwerpunkt innerhalb dieser oder eine Teilbereichsqualifikation im Rahmen dieser, wie das z. B. beim bistumsspezifischen Eignungsnachweis zum Bläserchorleiter der Fall ist.

## 2 Die Ausbildungsstruktur

Vor diesem Hintergrund werden bei der Passauer Lobpreisleiter-Ausbildung Kompetenzen vermittelt, welche die Teilnehmenden zu Musikgruppen- und Gebetskreisleitern und damit zu Organisatoren, Multiplikatoren und Glaubenskündern in einer Person machen sollen.

Dieses Weiterbildungsangebot wurde von Verf. initiiert, in Zusammenarbeit mit Robert Guder entwickelt und ist von Anfang an im Referat Kirchenmusik verortet, das zur Hauptabteilung „Seel-

---

<sup>13</sup> Wörtliche Zitate aus: Pechstein, Nowack, Lobpreis und Anbetung (s. Anm. 6), 146. – Als Beispiel kann hier der Gebetskreis in Alkhofen gelten, der in einem Youtube-Video vorgestellt wird; vgl. Bistum Passau, Gebetskreis Alkhofen – Gelebter Glaube im Kleinen, Youtube-Video vom 7. November 2016, in: [www.youtube.com/watch?v=\\_c8NkApx9fw](http://www.youtube.com/watch?v=_c8NkApx9fw) (Download: 2.8.2019).

sorge und Evangelisierung“ gehört bzw. an das Bischöfliche Kirchenmusikseminar angebunden. Durch die Einrichtung einer Teilzeitreferentenstelle für Lobpreismusik durch Stundenumschichtung in dieser Hauptabteilung im Jahre 2018 und deren anschließende Besetzung mit Guder wird die Durchführung der Lobpreisleiter-Ausbildung nun organisatorisch von diesem Pädagogen verantwortet.

## 2.1 Eingangsvoraussetzungen

Die Eingangsvoraussetzung für die diözesane Lobpreisleiter-Ausbildung ist zunächst das vollendete 17. Lebensjahr. Dies liegt zum einen darin begründet, dass nach dem Ausbildungsabschluss die Volljährigkeit u. a. wegen zu leistender Aufsichtspflicht vorliegen muss. In vielen Fällen haben die Bewerber(innen) in diesem Alter auch bereits eine kirchliche Gruppenleiterausbildung absolviert. Zudem gewinnt dieses Alter in Verbindung mit der Kompetenz einer geistlichen Leiterschaft in Zeiten des neuen Passauer Pastoralkonzepts „Firmung ab 16“ erheblich an Bedeutung. Eine weitere Voraussetzung ist die Zugehörigkeit während der Ausbildung in einer geistlichen Gemeinschaft, etwa der Charismatischen Erneuerung, „Wege erwachsenen Glaubens“, *Emmanuel School of Mission*, Jugend 2000 oder einer entsprechenden Jüngerschaftsschule. Eine solche Glaubensgemeinschaft soll als Gebetsschule zur Herzensbildung beim Beten in Gemeinschaft und zur Vertiefung der persönlichen Jesusbeziehung verhelfen.

## 2.2 Ablauf, Aufwand, Kosten und Modulsäulen

Die Ausbildung besteht aus verschiedenen Modulen, die je nach zeitlichem Umfang und personellen Möglichkeiten als praktische Übungen in der Regel jeweils bis zu zwei Lobpreisveranstaltungen beinhalten: eine, die von dem Referenten oder Referententeam gestaltet wird, und eine, welche die Teilnehmenden unter Anleitung und mit Hilfestellung des Referenten bzw. Referententeams planen und durchführen. Darüber hinaus hat der Auszubildende an mindestens vier B'n'P- oder vergleichbaren Veranstaltungen bei der Vorbereitung und Durchführung als Praktikant teilzunehmen, betreut und unterstützt durch Robert Guder. Um den Bezug zur eigenen Ortsgemeinde zu erhalten, sind die Auszubildenden während der

Ausbildungszeit zu mindestens einem Gespräch mit ihrem Pfarrer angehalten, der auch über den Beginn dieser Ausbildung zu informieren ist.

Die Struktur der Ausbildung ist modular konzipiert mit Pflicht- sowie einem Pool aus fakultativen Veranstaltungen, aus denen der oder die Auszubildende nach Interesse und musikalischer Begabung wählen kann. Dabei verbinden diese Module ein bereits bestehendes Angebot der verschiedenen Abteilungen der Hauptabteilung „Seelsorge und Evangelisierung“ mit externen und für diese Ausbildung spezifischen Angeboten. Darüber hinaus kann beantragt werden, vergleichbare, bereits in einem anderen Rahmen erbrachte Leistungen auf einzelne Module anrechnen zu lassen.

Ein Wochenendmodul dauert von Freitagabend bis Samstagabend bzw. bei den musikalischen Samstagsmodulen von Samstagvormittag bis Samstagabend. Die Ausbildung findet in kirchlichen Bildungshäusern in der Diözese Passau sowie im Bildungshaus der Benediktinerinnen der Anbetung im Kloster Neustift bei Ortenburg statt. Die Qualifikation wird nach Absolvieren aller Pflicht- und der entsprechenden Anzahl von Wahlveranstaltungen erreicht. Dies ist frühestens nach einem Ausbildungsjahr, das einem Schuljahr entspricht, möglich. Eine zeitliche Begrenzung im Sinne einer Höchstausbildungszeit gibt es nicht. Die Ausbildung ist komplett kostenlos. Anfallende Kosten für Referentenhonore, Raummiete, Unterkunft etc. übernimmt das Bistum. Für das Zustandekommen eines Kurses ist eine Mindestzahl von fünf und eine Maximalzahl von zehn Interessierten pro Jahr vorgesehen. Anders als bei den D- und C-Kursen des Bischöflichen Kirchenmusikseminars findet keine Aufnahmeprüfung für den Lobpreisleiter-Kurs statt.

Entsprechend dem oben genannten Ziel der Ausbildung umfasst diese inhaltlich die drei Schwerpunkte „Liturgie, Spiritualität und Glaubenszeugnisgeben“, „Musik“ sowie „Pädagogik, Psychologie und Gruppenleitung“.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Zum Aufbau der Module und zu den Referent(inn)en vgl. Schwemmer, *Praise and Worship* (s. Anm. 11).

### 3 Beobachtungen in den ersten vier Ausbildungsjahren

Mit einem vollständigen Absolvieren dieser Ausbildung<sup>15</sup>, das mit einem Zertifikat des Referats Kirchenmusik bestätigt wird, einem gültigen Erste-Hilfe-Kurs-Schein und einem aktuellen polizeilichen Führungszeugnis können die Lobpreisleiter(innen) in ihren Heimatpfarreien im Bistum Passau zertifiziert tätig werden. Bereits vor Einrichtung dieser offiziellen Ausbildung gab es eine äußerst lebendige und breite Lobpreispraxis im katholisch-kirchlichen Milieu des Bistums, die sich zunächst amtskirchlich nahezu un bemerkt entfaltete. Bisher gibt es drei abgeschlossene Ausbildungsjahrgänge zum Lobpreisleiter. Beim ersten Kurs 2016/17 haben sechs Teilnehmende die Leistungen für das Zertifikat erbracht, im Ausbildungsjahr 2017/18 insgesamt drei, 2018/19 vier. Das Altersspektrum reichte dabei von Jahrgang 2000 bis Jahrgang 1953.<sup>16</sup> Die Teilnehmenden an den bisherigen Kursen gaben in den Evaluationen an, das Angebot nicht primär als musikalisch-handwerkliche Aus- bzw. Fortbildung wahrzunehmen, sondern bezeichneten diese als „geistlichen Weg“ bzw. als „neuen Impulsgeber für das persönliche Glaubensleben“. Dafür wird den Teilnehmenden ab dem nächsten Kursdurchgang ein qualifizierter geistlicher Wegbegleiter zur Seite gestellt. Diesen können die Auszubildenden persönlich nach einer Einführung in geistliche Begleitung durch die Leiterin des Diözesanreferats „Exerzitien und Spiritualität“, Conrada Aigner, auswählen. Der Verzicht auf eine musikalische Aufnahmeprüfung erwies sich zunächst nicht als nachteilig. Allerdings hat sich in den Folgekursen unter den Teilnehmenden ein sehr unter-

---

<sup>15</sup> Ein Videobericht über den „Schlussakkord“ des ersten Ausbildungsdurchgangs (2016) findet sich auf dem Youtube-Kanal des Bistums Passau, in: [www.youtube.com/watch?v=Hc2N93g28lQ](http://www.youtube.com/watch?v=Hc2N93g28lQ) (Download: 2.8.2019).

<sup>16</sup> Die Teilnehmendenzahl der bisherigen Ausbildungsjahre erscheint den Ausbildungsverantwortlichen derzeit noch als zu gering, um die bisherigen Beobachtungen oder erhobenen Daten in einen repräsentativen Abgleich zu den in der Studie „Generation Lobpreis und die Zukunft der Kirche“ veröffentlichten Umfrageergebnissen und ihre Deutung zu bringen (vgl. T. Faix, T. Künkler, *Generation Lobpreis und die Zukunft der Kirche. Das Buch zur empirica Jugendstudie 2018*, Neukirchen-Vluyn <sup>2</sup>2019). Der Blick auf die Teilnehmenden nach den in dieser Studie gewählten Fragestellungen erscheint jedoch nicht nur lohnenswert, sondern ist auch geplant.

schiedliches musikalisches Begabungs- und/oder Praxisniveau gezeigt, das den von den Verantwortlichen angestrebten gemeinsamen sowie individuellen Lernfortschritt im vorgegebenen Zeitrahmen signifikant erschwerte. Auch zeigte sich in den letzten beiden Durchgängen das Phänomen, dass Personen von Gemeinschaften statt zur (umfassenderen) D- oder C-Kirchenmusikerausbildung in die Lobpreiskurse entsandt wurden, was nicht Ziel letzterer sein kann. Diesen beiden Punkten soll in Zukunft mit einem persönlichen Kennenlernen von Ausbildungsinteressenten und -verantwortlichen vor der Anmeldung begegnet werden.

#### 4 Notizen zur Herausbildung eines Passauer „Lobpreis-Repertoires“ und zur offenen Frage nach Qualitätskriterien

Wie die Protagonisten der deutschen Lobpreis-Szene zeigen die Teilnehmenden der Passauer Ausbildung sehr unterschiedliche und individuelle Zugänge zu Glauben, Glaubensleben sowie der Art und Weise, Gott zu loben und ihn bzw. seine Frohe Botschaft zu verkünden. Daraus resultiert in ihrer eigenen Praxis ein sehr vielfältiges, identitätsstiftendes Liedgut, das sie als *Praise and Worship* definieren. Dies führt bisweilen zu einem problematischen Anspruch der Exklusivität von Lobpreis-Initiativen gegenüber anderen kirchlichen Gebets- und Musikgruppierungen.

Während bei den bisherigen Kursen Repertoire-Diskussionen bezüglich gewisser Stilistiken überwiegend erwartungsgemäß verliefen, überraschten diese dann doch hinsichtlich der (Nicht-)Dazugehörigkeit ganz konkreter Gesänge. So wurden zumeist Taizé-Lieder kategorisch abgelehnt, dagegen hat die mehrmalige Nennung des Liedes aus dem „Gotteslob“<sup>17</sup> (GL) „Fest soll mein Taufbund immer stehn“ (GL 870 im Passauer Eigentel) bei der persönlichen Lieder-Top-Ten-Abfrage unter den Auszubildenden doch erstaunt.<sup>18</sup> Dies entspricht der Sichtweise des Songwriters und Musikproduzenten christlicher Popmusik, Albert Frey (\* 1964), für den Lobpreis „kein

---

<sup>17</sup> Vgl. Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch, Stuttgart 2013.

<sup>18</sup> Vgl. dazu die beliebtesten Lieder aus dem „Passauer Praxiskernrepertoire“, in: M. Schwemmer, *Praise and Worship* (s. Anm. 11).

Musikstil, sondern eine innere Einstellung, ein geistliches Geschehen, das Angewiesensein auf Gott<sup>19</sup> ist.

Aus dieser Beobachtung resultiert zur weiteren Systematisierung die Frage, was hier die liedgutbezogenen Qualitätskriterien für Musik, Text und Performance sind. Durch ihre Verortung in gottesdienstlichen Feiern, deren Qualitätsdimensionen zum einen in der heutigen Zeit und zum anderen in den jeweiligen konkreten Kontexten ebenfalls zu reflektieren sind, muss ihr Ziel sein, das Evangelium in der Gesamtheit seiner Botschaft wohlklingend zu verkünden, indem das Wort Gottes bzw. Jesus Christus als das Mensch gewordene Wort Gottes meditiert wird – nicht nur individuell-persönlich, sondern explizit als gemeinsames Gebet der der Gebets- und Glaubenskoinonia.<sup>20</sup>

Für die Diskussion und Reflexion der Qualitätsparameter dieses Liedguts, die diesen Rahmen sprengen würde, aber zweifellos an geeigneter Stelle stattfinden muss, erscheint ein Blick auf die Kriterien, die sich dieser Kreis selber zu geben scheint, bemerkenswert: Beim 2019 in Österreich erstmals verliehenen *Vocation Music Award*<sup>21</sup> mit seiner Zielformulierung, „mithilfe der Musik eine Kultur der Berufung zu schaffen, vor allem junge Menschen in ihrer Sprache zu erreichen und sie für den Ruf Gottes zu begeistern“, konnten Einzelinterpret(inn)en eigene Lieder zum Thema Berufung einreichen, und zwar „von Lobpreis, Rock/Pop, Volksmusik bis zur Kirchenmusik [...], um das, was das Herz im Glauben bewegt, in der Musik wieder zum Ausdruck [zu] bringen“<sup>22</sup>. Zur Bewertung, die durch eine Jury sowie ein Publikum in insgesamt drei verschieden gestalte-

---

<sup>19</sup> L. Schubert, „Lobpreis ist kein Musikstil, sondern eine Einstellung“, in: IDEA.S 37 (2019) 16–18, hier: 17.

<sup>20</sup> Vgl. K. Reymaier, Ein neues Pastoralkonzept mit Musik, in: Singende Kirche 66 (2019) 128–131.

<sup>21</sup> Vgl. dazu Gottes Ruf – Deine Stimme, in: [www.vocation-music-award.at](http://www.vocation-music-award.at) (Download: 31.3.2020). Dieser Preis wird organisiert von der Philosophisch-Theologischen Hochschule Benedikt XVI. Heiligenkreuz, dem Key2Life-Festival und der Salzburger Berufungspastoral sowie über 30 werbend und finanziell unterstützenden Kooperationspartnern wie z. B. dem Canisiuswerk oder der Loretto Gemeinschaft.

<sup>22</sup> Für die Überlassung der Bewertungskriterien und des Bewertungsablaufs, aus denen auch die Zitate stammen, danke ich dem Initiator und Leiter des *Vocation Music Awards*, Herrn Rupert Santner, Salzburg.

ten Runden erfolgte, entwickelten die Veranstalter einen Katalog für die Aspekte „Song Bewertung“ und hier im Einzelnen zu Text, Melodie, *Chords*, Songform und generellem Eindruck sowie „Performance“ mit Intonation, Stimme, Emotionalität, *Phrasing* und Authentizität, der u. a. folgende Fragen stellt:

- Spiegelt sich im Text die persönliche christliche Berufung wider?
- Ist der Text leidenschaftlich und ehrlich?
- Gibt es starke *Hooks* (leichte Passagen, die man sich schnell merkt)/Textpassagen/markante Textstellen?
- Gibt es ein starkes Motiv?
- Hat die Melodie einen guten Satzrhythmus?
- Unterstützen Tempo und Stil der Melodie den Text?
- Unterstützt die Akkordprogression den Text?
- Sind die Akkordfolgen zu einfach oder erfrischend einzigartig?
- Ist die Songform passend zum Song/die beste Wahl?
- Berührt mich der Song?
- Würde ich wollen, dass jemand anders dieses Lied hört?
- Würde ich das Lied singen und spielen wollen?

## 5 Mit Lobpreis spirituell-musikalische Wege eröffnen und begleiten

Veränderungen wie die derzeitigen kirchlichen rufen gerne einerseits die *terrible simplificateurs* (Jacob Burckhardt) auf den Plan, die mit Patentrezepten eine berechenbare, wenn auch in Wirklichkeit nicht gegebene Sicherheit suggerieren. Andere stimmen als Fluchtmechanismus in das Lamento der Kulturdekadenz ein, deren Versuch der starken Abschottung jedoch Entwicklungen nicht aufhält, meistens nicht einmal verzögert. Vielmehr gilt es, in Zeiten der Veränderung diese in ihrer Komplexität im Rahmen der eigenen Möglichkeiten als Transformationen mitzugestalten.

Mit dem Passauer Lobpreisleiter-Ausbildungsangebot biedernd sich die Verantwortlichen nicht dem Zeitgeist an oder jagen diesem hinterher. Vielmehr zeigen sie ganz unmittelbar ihre Bereitschaft und Überzeugung, statt eines kulturpessimistischen Rückzugs oder der Ausblendung dieser Realität als „Subkultur“ die vorhandene Energie und Kraft aufzugreifen.

Zugleich wollen sie damit ohne jede kirchenpolitische Instrumentalisierung den heutigen unterschiedlichen Zugängen zu Gebet

und Gott bzw. zu einer authentisch-persönlichen, geistlichen Lebenspraxis Rechnung tragen und in dieser offiziellen Aus- bzw. Fortbildungsmöglichkeiten den ihnen möglichen musikalisch-theologischen Beitrag zu einer kontextuellen Qualität von Lobpreisen als einem Teilspektrum gottesdienstlicher Musik in ihrer stilistischen Vielfalt leisten.

So soll bei diesem nicht kopierenden, sondern originären Mitgestaltungsformat mit einem katholischen Profil ein Beitrag zur Qualifizierung und integrierenden Institutionalisierung dieses nicht rein musikalischen Phänomens in die diözesane Kirchenmusik und ihre Strukturen geleistet werden. Reflexionsmittelpunkt ist dabei immer die Frage nach dem Menschen-, Gottes- und Kirchenbild, das in diesem Liedgut vermittelt wird, und seine Integrationsfähigkeit. Darüber hinaus eröffnet das Bistum Passau mit diesem Angebot Menschen neue Wege, subsidiär, inkulturierend und in kirchlicher Gemeinschaft den eigenen Glauben zu finden und dabei Andachtsformen zu praktizieren, die von Lobpreis, Anbetung, geistlichem Austausch und gemeinsamer Zeit geprägt sind.

### **3. Aktuelle Bezüge und Aufgaben der Kirchenmusik in Kirche und Gesellschaft**



## Zum Entfremdungsprozess zwischen Kirche und musikalischer Moderne

Paul Thissen

Wiewohl die abendländische Musikgeschichte eng verknüpft ist mit der Liturgie der Kirche, wiewohl – man darf es ohne Übertreibung so formulieren – die Liturgie der katholischen Kirche den Mutterboden darstellt, auf dem mit dem heute sog. Gregorianischen Choral die Saat der europäischen Kunstmusik aufgehen konnte, ist das Verhältnis von Musik und institutionalisierter Kirche, zwischen Musiker(inne)n und Theolog(inn)en chronisch konfliktuös, nicht zuletzt auch dann, wenn es um kompositionsgeschichtliche Neuerungen geht. Frühestes Beispiel für diesen Sachverhalt dürfte das Dekret *Docta sanctorum* (1322)<sup>1</sup> sein, mit dem Papst Johannes XXII. (1316–1334) gegen den angeblich aus dem Rekurs auf die Errungenschaften der *Ars nova* resultierenden Missbrauch der Musik im Gottesdienst glauben wollte vorgehen zu müssen.<sup>2</sup>

### 1 Entfremdungsprozesse im 19. Jahrhundert

Im 19. Jahrhundert verschärft sich die Entfremdung zwischen Kirche und den aktuellen musikalischen Entwicklungen drastisch, wiewohl es keine offiziellen restriktiven kirchlichen Dokumente gibt, die mit der Bulle *Docta sanctorum* vergleichbar wären. Als besonders einflussreich erweisen sich vielmehr die europaweit auf private Initiative hin

<sup>1</sup> Vgl. dazu M. Klaper, ‚Verbindliches kirchenmusikalisches Gesetz‘ oder belanglose Augenblickseingebung? Zur Constitutio *Docta sanctorum patrum* Papst Johannes’ XXII., in: AfMw 60 (2003) 69–95; F. Körndle, Die Bulle „*Docta sanctorum patrum*“. Überlieferung, Textgestalt und Wirkung, in: Mf 63 (2010) 147–165.

<sup>2</sup> In späteren Jahren waren es die kontrapunktischen Künste, die kirchliche Kreise und von humanistischen Wort-Ton-Vorstellungen geprägte Theoretiker einer massiven Kritik unterzogen. – Vgl. dazu R. C. Wegmann, *The Crisis of Music in Early Modern Europe 1470–1530*, New York – London 2008.

entstandenen, im kirchlichen (im katholischen gleichermaßen wie im evangelischen) Umfeld allerdings durchaus mit Sympathie betrachteten kirchenmusikalischen Restaurationsbewegungen, die jedoch keinesfalls von einer in besonderer Weise ausgeprägten rückwärts-gewandten Sicht zeugen, sondern innerhalb des zeitgenössischen ästhetischen Diskurses durchaus einen Common Sense repräsentieren. In Deutschland proklamierte die vorwiegend literarische Bewegung der Frühromantik die sog. klassische Vokalpolyphonie als kirchenmusikalisches Ideal. Für E. T. A. Hoffmann (1776–1822), eine der führenden Persönlichkeiten der literarischen Romantik, begann mit Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594) „die herrlichste Periode der Kirchenmusik (und also der Musik überhaupt)“<sup>3</sup>. Palestrinas Kompositionen sind „einfach, wahrhaft, kindlich, fromm, stark und mächtig“ und damit „echtchristlich“<sup>4</sup>. Aus der Kirche, so schrieb Hoffmann, „wanderte die Musik in das Theater, und kehrte aus diesem, mit all dem nichtigen Prunk, den sie dort erworben, dann in die Kirche zurück.“<sup>5</sup>

„Mag es unverhohlen gesagt werden, daß selbst der, in seiner Art so große, unsterbliche *J. Haydn*, selbst der gewaltige *Mozart*, sich nicht rein erhielten von dieser ansteckenden Seuche des weltlichen, prunkenden Leichtsinns. Mozarts Messen [...] sind beinahe seine schwächsten Werke. [...] A]ber selbst in seinen ernstesten Werken für die Kirche hört sich Manches so, wie jene sich unter dem Tisch des Herrn beißende Hunde erscheinen.“<sup>6</sup>

Hieran knüpft mit seiner 1825 publizierte Schrift „Ueber Reinheit der Tonkunst“<sup>7</sup> Justus Thibaut (1772–1840) an,<sup>8</sup> der weder Musiker noch katholischer Konfession war, sondern Jurist und evangelischer

<sup>3</sup> E. T. A. Hoffmann, Alte und neue Kirchenmusik, in: ders., Sämtliche Werke. Bd. 2/1: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814, hg. von H. Steinecke unter Mitarbeit von G. Allroggen, W. Segebrecht, Frankfurt a. M. 1993, hier: 508.

<sup>4</sup> Wörtliche Zitate aus: ebd., 509.

<sup>5</sup> Ebd., 518f.

<sup>6</sup> Ebd., 523f. [Hervorhebungen im Original].

<sup>7</sup> A. F. J. Thibaut, Ueber Reinheit der Tonkunst, Heidelberg <sup>2</sup>1826 [Erstausgabe: 1825].

<sup>8</sup> Vgl. D. Altenburg, Thibauts Idee der „Reinheit der Tonkunst“, in: C.-H. Mahling (Hg.), Studien zur Kirchenmusik im 19. Jahrhundert [FS Friedrich Wilhelm Riedel] (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 32), Tutzing 1994, 35–47.

Christ. „Heilige Tonkunst“, so Thibaut, muss „vernünftig und moralisch“ sein. Diese Bedingung kann aber nur eine Musik erfüllen, die „mäßig, ernst, würdig gehalten, durchaus: veredelt und leidenschaftlos“<sup>9</sup> ist. Dem folgend propagiert schließlich der „Cäcilienverein für alle Länder deutscher Zunge“ (1868) in der Gestalt seines Gründers und Wortführers Franz Xaver Witt (1834–1888) die Idee einer auf Palestrina hin sich entwickelnden Kirchenmusik, d. h. Palestrina war der ideelle Endpunkt, von dem die Komponisten sich entfernten und den es nunmehr wieder ins Zentrum des kirchenmusikalischen Wirkens zu rücken galt.<sup>10</sup>

Während die Auseinandersetzungen um die Frage, welche Musik für die Kirche und ihren Gottesdienst geeignet sei und welche nicht, in früheren Jahrhunderten, da die Komponisten sich kaum auf eine stilistische Ausrichtung fixieren ließen, zu einem Pluralismus führten, der die Kirchenmusik in besonderer Weise auszeichnet – als eines von zahllosen Beispielen seien Mozarts Vesperkompositionen genannt, in denen bekanntlich Sätze im sog. *stylus gravis* oder *ecclesiasticus* neben solchen stehen, die ganz dem Opernidiom verpflichtet sind –, bewirkte der Cäcilianismus mit seiner extrem ideologisch fixierten Ausrichtung auf einen Stil, ja sogar auf einen Namen (Palestrina) in gleicher Weise wie die anderen europäischen kirchenmusikalischen Restaurationsbewegungen ein immer stärker werdendes Auseinanderklaffen von Kirchenmusik und allgemeiner Musikentwicklung, was u. a. mit der Konsequenz verbunden war, dass anfängliche Sympathisanten wie Anton Bruckner (1824–1896) und Franz Liszt (1811–1886) die Gefolgschaft verweigerten.

Das aber hat nichts an der Tatsache ändern können, dass nach wie vor hochbedeutsame Werke auf der Basis kodifizierter liturgischer Texte entstehen, deren Aufführung sich jedoch immer mehr aus dem liturgischen Kontext, ja sogar aus dem sakralen Raum heraus in den Konzertsaal verlagert. Und mit dem Aufkommen der Idee der Kunstreligion verstärkt sich die Tendenz, auch säkularen Werken einen metaphysisch-religiösen Gehalt zuzusprechen. Als Höhepunkt dieser Entwicklung darf Wagners „Parsifal“ gelten, bei

---

<sup>9</sup> Wörtliche Zitate aus: Thibaut, Ueber Reinheit der Tonkunst (s. Anm. 7), 47.

<sup>10</sup> Vgl. H. Unverricht (Hg.), Der Caecilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen. Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 5), Tutzing 1988.

dem sich die Frage stellt, ob auf der Opernbühne eine Messe zelebriert wird oder eine Kirche als Opernbühne fungiert.

## 2 Reformbewegungen im 20. Jahrhundert

Die kirchenmusikalischen Reformbewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts lehnten die extrem retrospektive Haltung der Cäcilianer ab; vielmehr besaßen sie eine enge Affinität zum Neoklassizismus und zur sog. Neuen Sachlichkeit der 1920er-Jahre – exemplarisch seien hier Edgard Varèses (1883–1965) „Intégrales“ (1924/25) und Alexander Mossolows (1900–1973) „Die Eisengießerei“ aus dem Ballett „Stahl“ (1926–1928) genannt. Diese wie jene sind mit einem übergreifenden musikhistorischen Paradigmenwechsel verbunden, und zwar mit dem von der Subjektivität zur Objektivität. So hebt Ferruccio Busoni (1866–1924) in einem Brief an Paul Bekker (1882–1937) „die Abstreifung des Sinnlichen und die Entsagung gegenüber dem Subjektivismus“<sup>11</sup> hervor, und der Komponist von Musik für die Liturgie der katholischen Kirche, Josef Kromolocki (1882–1961), betont entsprechend, wahre Kirchenmusik sei im Gegensatz zur „subjektiven“ weltlichen Musik „objektiv“.<sup>12</sup>

Als Garanten „objektiver Musik“ dienten der Gregorianische Choral sowie – konfessionsübergreifend – die Polyfonie der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Da ihnen die Vorstellung einer „objektiven Kirchenmusik“ in idealer Weise korrespondierte, dürfen die Überwindung von Subjektivismus und Individualismus als zentrale Anliegen der Liturgischen Bewegungen in der katholischen gleichermaßen wie in den reformatorischen Kirchen nicht unerwähnt bleiben. So forderte der Augustiner-Chorherr Pius Parsch (1884–1954) eine entschiedene Wendung von einer subjektiv-individualistischen Spiritualität zu einer objektiven kollektiven Gemeinschaftsfeier.<sup>13</sup> Die den kirchenmusikalischen Diskurs dominie-

<sup>11</sup> F. Busoni, Junge Klassizität, in: ders., Von der Einheit der Musik. Verstreute Aufzeichnungen, Berlin 1922, 275–279, hier: 278.

<sup>12</sup> Vgl. J. Kromolocki, Zum neuen Stil des kirchenmusikalischen Schaffens, in: MS(D) 55 (1925) 248–254, hier: 251.

<sup>13</sup> Vgl. P. Parsch, Volksliturgie. Ihr Sinn und Umfang, hg. von A. Redtenbacher (PPSt 1), Würzburg 2004, 78. – Nicht unerwähnt bleiben darf in diesem Zusam-

rende Rolle der Idee der Objektivität bedeutete beispielsweise eine Abkehr von der chromatischen Harmonik Richard Wagners (1813–1883)<sup>14</sup> und Max Regers (1873–1916) sowie klangliche Aske- se, die in Kaspar Roeselings (1894–1960) Empfehlung „Noch mehr weglassen“ ihren wortsprachlichen und in seiner „Missa in pente- coste“ für dreistimmigen Chor a cappella (1926) ihren komposito- rischen Niederschlag fand.<sup>15</sup> Nicht zu übersehen ist nun allerdings, dass der weitaus größte Teil der Werke der kirchenmusikalischen Reformer – z. B. Joseph Ahrens (1904–1997) und Hermann Schroeder (1904–1984) auf katholischer sowie Ernst Pepping (1901–1981), Hugo Distler (1908–1942) und Johann Nepomuk Da- vid (1895–1977) auf evangelischer Seite – lediglich verschiedene his- torische Modelle restaurierte, die nur rhythmisch und tonal in neu- er Gewandung erscheinen, wozu Theodor W. Adorno (1903–1969) treffend Stellung genommen hat: „Historische Modelle [...] zumal solche der Kirchenmusik [...] werden handfest nachgeahmt und durch Akzidenzien modern aufgeputzt [...]“<sup>16</sup>.

### 3 Entfremdungsprozesse im 20. Jahrhundert

In den 1950er- und 1960er-Jahren versiegt die Produktion all dieser retrospektiven Gattungsmodelle, die als gottesdienstliche Musik aus- gesprochen affirmativen Charakter haben. Die Wiederkehr der Avantgarde, also die durch den Weltkrieg unterbrochene Rezeption

---

menhang die Schrift „Vom Geist der Liturgie“ Romano Guardinis, dem führen- den Vertreter liturgischen Reformdenkens; sie hatte einen geradezu programma- tischen Charakter (vgl. R. Guardini, *Vom Geist der Liturgie*, Freiburg i. Br. 1918).

<sup>14</sup> Peter Griesbacher (1864–1933) noch forderte die Einbeziehung Wagnerscher Chromatik sowohl in neue Kirchenkompositionen als auch in die Begleitung des Gregorianischen Choral.

<sup>15</sup> Natürlich gibt es hier auch Gegenbeispiele wie die „Große Messen“ von Walter Braunfels, Julius Bittner und Wilhelm Petersen. Vgl. dazu P. Thissen, *Die „Gro- ßen Messen“ von Julius Bittner, Walter Braunfels und Wilhelm Petersen – Werke jenseits der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung*, in: M. Meyer, S. Keym (Hg.), *Zwischen Retrospektive und Reform: Musik, Kunst und Kirche im frühen 20. Jahrhundert* (Schweizer Beiträge zur Musikforschung), Kassel 2020 [im Druck].

<sup>16</sup> T. W. Adorno, *Kritik des Musikanten*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 14: *Dissonanzen*, hg. von R. Tiedemann, Frankfurt a. M. 1973, 67–107, hier: 101.

der Zweiten Wiener Schule (Arnold Schönberg [1874–1951], Alban Berg [1885–1935] und Anton von Webern [1883–1945]), ließ das Schaffen der Kirchenmusikreform obsolet erscheinen, war ihr Abstand zur wirklichen Moderne doch eklatant – auch wenn ein Komponist wie Joseph Ahrens (1904–1997) an der Rezeption der Dodekafonie partizipierte. Es öffnete sich nun also eine tiefe, bis auf den heutigen Tag eher noch größer als kleiner gewordene Kluft zwischen dem Komponieren für die Kirche und der nach 1950 sich rasch entwickelnden Kompositionsgeschichte, was umso schwerer wiegt, als praktisch nie, weder im Mittelalter noch zur Zeit Mozarts oder Bruckners, die Kirchenmusik vom zeitgenössischen Stil der sog. säkularen Musik unabhängig war. Die Forderung nach einer solchen stilistischen Unabhängigkeit ist letztlich nur in historisierenden Reservaten möglich gewesen, wie sie z. B. der Cäcilianismus darstellte.

Die Abkehr vom Ausdrucksprinzip erleichterte natürlich auch eine stärkere Akzentuierung des funktionalen Charakters von Musik im kirchlichen Raum. So hebt Hermann Danuser (\* 1946) völlig zu Recht hervor, dass die Pflege liturgischer Musik zu einem „Paradigma umgangsmäßiger Musikpraxis“<sup>17</sup> wurde. Beispielhaft nennt er Hugo Distler, der 1935 schrieb: „Es ist die Kirche, die ihre Forderungen an uns, die wir dazu berufen, stellt“, und im Weiteren von „klar umrissenen Aufgaben“<sup>18</sup> spricht. Die kirchenmusikalischen Reformbewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts repräsentieren durchaus eine von Danuser sog. mittlere Musik, die zwischen einem mit kunstreligiösem Anspruch verbundenen Autonomieprinzip und Trivialmusik, auf der Ebene des Materialstands aber auch zwischen „fortschrittlicher“ Atonalität und Tonalität steht. Befördert wurde die Idee einer kirchlichen Gebrauchsmusik, eines den Erfordernissen der Liturgie angemessenen Komponierens.

Da der Aspekt „Funktionalität“ im Verlauf des 20. Jahrhunderts in der katholischen gleichermaßen wie in der evangelischen Kirche immer mehr an Gewicht gewinnt, entstand für den kirchlich-liturgischen Gebrauch konsequenterweise eine Unmasse von musikalischen Gebilden, die nicht am „Kunstcharakter“ partizipieren, son-

<sup>17</sup> H. Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber 1984, 248.

<sup>18</sup> Wörtliche Zitate aus: H. Distler, *Vom Geiste der neuen evangelischen Kirchenmusik*, in: *ZfM* 102 (1935) 1325–1329, hier: 1326.

dern lediglich eine – durchaus legitime – liturgische Funktion erfüllen wollten. In der Historiografie der Kirchenmusik muss also unterschieden werden zwischen Werken, die ihren Kunstanspruch kaum verleugnen, auf der einen Seite und massenhaft produzierter funktionaler Musik für verschiedene Gottesdienstformen auf der anderen,<sup>19</sup> die allerdings in den letzten einhundert Jahren dominiert, was die Leerstelle „Kirchenmusik“ in der dem Ideal einer Musikgeschichte als Geschichte von Kunst verpflichteten „Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert“<sup>20</sup> einmal mehr durchaus plausibel erscheinen lässt. Im Kontext von Kirchenmusik bedeutet Funktionalität schlicht und einfach Liturgietauglichkeit, für die es zwei wichtige Kriterien gibt, nämlich eine musikalische Faktur, die einerseits von musikalischen Laien realisierbar sein muss und andererseits von den Gottesdienstbesucher(inne)n verstanden werden kann. Der Komponist Heinrich von Herzogenberg (1834–1900) beispielsweise meint in einem Aufsatz, kirchliche Kunst sei dahingehend zu definieren, „daß das Kunstwerk direkt für einen Gottesdienst in einer durch diesen bedingten Form geschrieben sei, oder wenigstens, daß es sich ihm ohne Zwang einfügen lassen könne.“<sup>21</sup>

Bekanntlich suchte schon die sog. Liturgische Bewegung die Entfremdung der Gottesdienstbesucher(innen) vom liturgischen Geschehen zu überwinden. Im Motuproprio *Tra le sollecitudine* von Papst Pius X. (1903–1914) über die Erneuerung der Kirchenmusik vom 22. November 1903 heißt es, die Kirchenmusik müsse u. a. „allgemein“ sein,<sup>22</sup> was präziser formuliert wohl meint, sie müsse all-

---

<sup>19</sup> Ein eigenständiger Strang ist die Geschichte der Popularmusik im Gottesdienst, die 1964 mit dem Lied „Danke für diesen guten Morgen“ begann. Der sog. *Sacro-Pop*, die kirchlich orientierte Rock- und Popmusik, ist ein gleichsam industriell erzeugtes Massenprodukt, das aus Beat (Puls, Grundschlag), Sound (Klangaufbereitung) und Groove (rhythmische Grundstruktur) besteht und mittlerweile keinesfalls nur für viele Jugendliche eine gleichsam sinnstiftende Funktion und deshalb gleichsam volksmusikalischen Charakter angenommen hat.

<sup>20</sup> S. Mauser u. a. (Hg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert*, 4 Bde. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 1–4), Laaber 2000–2006.

<sup>21</sup> H. von Herzogenberg, Johannes Brahms in seinem Verhältnis zur evangelischen Kirchenmusik, in: *MGKK* 2 (1897) 68–71, hier: 68.

<sup>22</sup> Vgl. Papst Pius X., *Motuproprio Tra le sollecitudine* über die Erneuerung der Kirchenmusik vom 22. November 1903, in: *AAS* 36 (1903/04) 329–339; deutsche Übersetzung in: H. B. Meyer, R. Pacik (Hg.), *Dokumente zur Kirchenmusik*. Un-

gemein verständlich sein. Dieses durchaus berechnete und auch heute noch gültige Anliegen kollidiert nun aber auf drastische Weise mit dem einen mit der Vorstellung des autonomen Kunstwerks, das seit dem frühen 19. Jahrhundert als Idealtyp des europäischen Musikverständnisses gilt, zum anderen mit dem seit der Aufgabe der Tonalität ungeheuer komplexen Materialstand der Musik. Wenn es die Grundaufgabe der Kirchenmusik ist – und wer wollte das bestreiten –, an der Verkündigung des Evangeliums zu partizipieren, als Trägerin und Partnerin des Wortes zu fungieren, dann kann zumindest die Avantgarde dies nur schwer leisten, da ihr eine Sprache eignet, die einem intersubjektiven Verständnis eher verschlossen bleibt.

Franz Liszt hat in seinem berühmten Fragment „Über zukünftige Kirchenmusik“ (1834) noch der Überzeugung Ausdruck verliehen, Kirchenmusik müsse von Laien versteh- und ausführbar sein, aber zugleich forderte er, Kirchenmusik müsse auch avantgardistisch sein.<sup>23</sup> Als Kunst- und Gebrauchsdenken verschränkendes Werk komponierte er „Via crucis – Die vierzehn Stationen des Kreuzwegs“ (1879 vollendet). Eine solche Vorstellung der Verknüpfung von Fortschritt und Funktionalität scheint heute schlechterdings unrealisierbar zu sein, hat die Kunstmusik vor allem ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts doch ihre, wenn man es so sagen darf, „Lesbarkeit“ verloren, ein Problem, das nicht zuletzt in der Tatsache gründet, dass die aus der Geschichte bekannten Zeitstile mehr und mehr zugunsten von Personalstilen verschwunden sind, beinahe jeder Komponist seine eigene Sprache hat, die vom Empfänger nicht selten erst mühsam erlernt werden muss. Selbst hinsichtlich des professionellen Hörers diagnostizierte, den Serialismus im Blick, Theodor W. Adorno:

„Die totale Determination berührt sich insofern mit dem Zufall, als die durchkonstruierte Musik dem Subjekt als ein so Fremdes und Inkommensurables gegenübertritt wie Zufallsereignisse.“<sup>24</sup>

---

ter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes, Regensburg 1981, 23–34.

<sup>23</sup> Vgl. E. G. Heinemann, Franz Liszts Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik. Zum Konflikt von Kunst und Engagement (Musikwissenschaftliche Schriften 12), München – Salzburg 1978.

<sup>24</sup> T. W. Adorno, Zum Stand des Komponierens in Deutschland, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 18: Musikalische Schriften V, hg. von R. Tiedemann und K. Schultz, Frankfurt a. M. 1984, hier: 138.

Ein weiteres Problem kommt hinzu: Wenn Gegenwartskunst immer auch Diagnose und Interpretation der Zeit-Situation ist, dann hat nach zwei Weltkriegen, dem Holocaust und anderen Katastrophen das Vertonen religiös-affirmativer Texte in der Musik des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts kaum noch Platz; ihr Thema ist zwangsläufig das Leiden und nicht der Lobpreis.<sup>25</sup>

Deshalb war es durchaus naheliegend, dass Pierre Boulez (1925–2016) in den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts seine Auffassung kundtat, „eine kulturelle Dichtung wie z. B. eine Passion, eine Messe oder ein Credo“ zu komponieren, passe „nicht mehr in unserer Zeit, zu unseren Gedanken, zu unserer Musik“<sup>26</sup>. Dem korrespondierte, dass, wie Clytus Gottwald (\* 1925) einmal meinte, die „Protagonisten der neuen Musik nach 1945“ eine „transzendente Bestimmung der Musik“<sup>27</sup> verneinten. So nimmt es nicht wunder, dass innerhalb der Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg (1939–1945), im „Zenit der Moderne“<sup>28</sup>, der Vertonung funktionaler liturgischer Texte wie z. B. des *Ordinarium Missae* – und das ist ein ganz zentraler Unterschied zum 19. Jahrhundert – keine Bedeutung mehr zukommt und jene zu bloßem Kunsthandwerk verkommen ist.

Als einzige Ausnahme wäre hier der katholisch sozialisierte Karlheinz Stockhausen (1928–2007) zu nennen – „Als Kind“, so schreibt Stockhausen, „bin ich in Altenberg jahrelang morgens in die Frühmesse oder ins Hochamt, nachmittags zur Andacht, abends zur Vesper gegangen in einen gotischen Dom“ –, insofern er sich mit dem Plan trug, eine elektronische Messe für den Kölner Dom zu schrei-

---

<sup>25</sup> Umso wichtiger ist in diesem Kontext der Hinweis, dass beim *Ad-limina*-Besuch in Rom den österreichischen Bischöfen durch Papst Johannes Paul II. (1978–2005) ausdrücklich aufgetragen wurde, sich eingehend mit der Kultur der Gegenwart zu befassen, mit den Träger(inne)n der zeitgenössischen Kultur in einen Dialog zu treten. – Vgl. dazu P. Harnoncourt, Zeitgemäß. Gegenwartskunst im Gottesdienst der Kirche, in: MS(D) 113 (1993) 28–31.

<sup>26</sup> Wörtliche Zitate aus: U. Stürzbecher, Werkstattgespräche mit Komponisten, Köln 1971, 52.

<sup>27</sup> Wörtliche Zitate aus: C. Gottwald, Neue Musik als spekulative Theologie. Religion und Avantgarde im 20. Jahrhundert, Stuttgart 2003, 13.

<sup>28</sup> H. Danuser, G. Borio (Hg.), Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden, Freiburg i. Br. 1997.

ben, was eine heftige Reaktion Boulez' evozierte.<sup>29</sup> Das Vorhaben konnte allerdings nicht realisiert werden, da der damalige Kölner Kardinal Josef Frings (1887–1978) Lautsprechermusik in der Kirche nicht zulassen wollte. Das Ergebnis der veränderten Situation war die elektronische Studie „Gesang der Jünglinge im Feuerofen“ (1955/56).

Neben dem zeittypischen Boulezschen, unter dem Schlagwort „Säkularisierung“ zu subsumierbarem Denken tat der innerkirchlich geführte theologisch-musikalische Diskurs ein Übriges, das Desinteresse junger Komponisten an kirchlicher Musik zu befördern. Dass Papst Pius XII. (1939–1958) in der Enzyklika *Musicae sacrae disciplina*<sup>30</sup> über die Kirchenmusik vom 25. Dezember 1955 von Werken spricht, die „den rechten Grundsätzen der Kunst durchaus widerstreben“<sup>31</sup>, mag angesichts des nur wenige Jahre vorher von den Nazis gebrauchten Begriffs der „entarteten Kunst“ erschrecken – allenfalls ein jüdischen Künstler wie Friedensreich Hundertwasser (1928–2000) darf sich später zu der These versteigen, die zeitgenössische Kunst sei „entartet“<sup>32</sup> –, ist bei genauer Betrachtung aber nicht mehr als eine angesichts der Ermangelung einer stabilen Kriteriologie eher hilflose Defensive, wie sie in der Geschichte der Kirchenmusik – erinnert sei nur an die oben genannte Bulle *Docta sanctorum* Papst Johannes' XXII. oder an die Auseinandersetzungen im Kontext des Konzils von Trient (1545–1563) – das Verhalten der „offiziellen“ Kirche häufiger bestimmt hat.

Wesentlich einflussreicher sind die Vorstellungen von Kirchenmusik, wie sie in Kapitel VI der Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* (SC) des Zweiten Vatikanischen Konzils (1962–1965) greifbar werden. Kennzeichen des neuen Konzepts ist die volle Integration der Musik in das liturgische Handeln. Bei nüchterner Betrachtungsweise kommt man allerdings nicht umhin, festzustellen,

<sup>29</sup> Vgl. H. Kirchmeyer, Stockhausens Elektronische Messe nebst einem Vorspann unveröffentlichter Briefe aus seiner Pariser Zeit an Herbert Eimert, in: AfMw 66 (2009) 234–259.

<sup>30</sup> Papst Pius XII., Enzyklika *Musicae sacrae disciplina* über die Kirchenmusik vom 25. Dezember 1955, in: AAS 48 (1956) 5–25; deutsche Übersetzung in: Meyer, Pacik (Hg.), Dokumente zur Kirchenmusik (s. Anm. 22), 57–79.

<sup>31</sup> Ebd., 62.

<sup>32</sup> Zit. nach: G. Berger, Was aber sagen die Hüter der reinen Lehre?, in: MS(D) 117 (1997) 481–486, hier: 483.

dass dies der Musik nur auf den ersten Blick zum Vorteil gereicht, avancierte doch in den nachkonziliaren offiziellen kirchlichen Dokumenten zur Kirchenmusik die „Funktionsgerechtigkeit“ zum Schlagwort der Stunde, ja zum Primärkriterium im Hinblick auf die Bewertung des überkommenen kirchenmusikalischen Repertoires:

„Maßstab für die Eignung überlieferter Kompositionen zur Weiterverwendung in der Liturgie ist neben der Funktionsgerechtigkeit die Förderung der tätigen Teilnahme der ganzen versammelten Gemeinde.“<sup>33</sup>

Das konziliare Stichwort von der „tätigen Teilnahme“, die vielerorts nur noch als platter Aktionismus verstanden wurde, tat ein Übriges. Erinnert sei an Thesen der Liturgiewissenschaftler Emil Joseph Lengeling (1916–1986) und Klemens Richter (\* 1940), die den *Sanctus-Benedictus*-Komplex grundsätzlich nicht mehr vom Chor gesungen sehen wollten.<sup>34</sup> Allerdings sind hier in den letzten Jahren, nicht zuletzt durch die Schriften Philipp Harnoncourts (1931–2020) und Joseph Ratzingers (\* 1927), Korrektiven wirksam geworden. So spricht Harnoncourt von Hochformen, die in der Liturgie als einem Fest Gottes nicht fehlen dürfen, aber von der Gemeinde als Ganzes nicht ausgefüllt werden können. Der Chor, so formuliert Harnoncourt, „steht also nicht einer zuhörenden Gemeinde wie einem Publikum gegenüber, das sich etwas vorsingen lässt, sondern er ist selbst Teil dieser Gemeinde und singt für sie im Sinne legitimer Stellvertretung.“<sup>35</sup>

Die im Anschluss an das Zweite Vatikanische Konzil sich entwickelnde Diskussion zeigt eine ganz neue Qualität, da nicht mehr die Frage nach der Faktur von Musik im Mittelpunkt steht, sondern das Zwecklos-Schöne an sich aus der Liturgie verbannt werden soll. Im von Karl Rahner (1904–1984) und Herbert Vorgrimler

---

<sup>33</sup> H. Rennings, Das kirchenmusikalische Erbe aus der Sicht des Liturgikers, in: MS(D) 100 (1980) 169–177, hier: 174.

<sup>34</sup> Beispielhaft dazu vgl. E. J. Lengeling, Die neue Ordnung der Eucharistiefeier, Regensburg <sup>2</sup>1971.

<sup>35</sup> P. Harnoncourt, Gesang und Musik im Gottesdienst, in: H. Schützichel (Hg.), Die Messe. Ein kirchenmusikalisches Handbuch, Düsseldorf 1991, 9–25, hier: 17. – Vgl. dazu auch die Beiträge von W. Haunerland und M. Linnenborn in diesem Band.

(1929–2014) verfassten Kurzkommentar zum Musik-Kapitel der Liturgiekonstitution kann man lesen, dass die „eigentliche Kirchenmusik“ nicht mehr in die Liturgie gehöre, weil sie nicht mehr mit ihr vereinbar sei, sondern nur noch die sog. „Gebrauchsmusik“: „Echte Kunst, wie sie in der Kirchenmusik vorliegt, ist“, so heißt es, „von ihrem guten Sinn esoterischen Wesen her mit dem Wesen der Liturgie kaum in Übereinstimmung zu bringen“<sup>36</sup>.

Die logische Konsequenz präsentiert heute nahezu jedes auf den Markt geschmissene musikalische Produkt für den Gottesdienst: Gebrauchsmusik auf Kunstgewerbeniveau. Problematisch ist meines Erachtens nicht ihre Existenz – sie ist, wie ich nochmals ausdrücklich betonen möchte, durchaus berechtigt –, problematisch ist ihre markante Dominanz und man darf deshalb mit Joseph Ratzinger warnen:

„Eine Kirche, die nur noch Gebrauchsmusik macht, verfällt dem Unbrauchbaren und wird selbst unbrauchbar.“<sup>37</sup>

Im gleichen Text sprach der spätere Papst Benedikt XVI. (2005–2013) von einem „Frösteln“, das einem „die glanzlos gewordene nachkonziliare Liturgie“ einjage, von der „Langeweile, die sie mit ihrer Lust zum Banalen wie mit ihrer künstlerischen Anspruchslosigkeit“<sup>38</sup> auslöse.

Unstrittig ist, dass der nachkonziliare liturgisch-kirchenmusikalische Diskurs bei Komponisten die Auffassung, bedeutende Musik könne nicht zugleich auch liturgische Musik sein, petrifizierte. So blieb die Kirchenmusik nach dem Zweiten Weltkrieg gegen die Neue Musik abgeschottet. In diesem Zusammenhang sei angemerkt, dass der Begriff „Neue Musik“ in gleicher Weise wie der der „Moderne“ ein Terminus technicus ist: Zur „Neuen Musik“ bzw. zur „Moderne“ gehören keinesfalls die aus der Technifizierung und Medialisierung speziell auch der Musikkultur resultierenden populären

<sup>36</sup> Wörtliche Zitate aus: K. Rahner, H. Vorgrimler, Kleines Konzilskompandium, Freiburg i. Br. <sup>33</sup>2008, 213.

<sup>37</sup> J. Ratzinger, Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik, in: F. Fleckenstein (Hg.), Gloria Deo, pax hominibus [FS zum 100-jährigen Bestehen der Kirchenmusikschule Regensburg] (Schriftenreihe des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes für die Länder der Deutschen Sprache 9), Regensburg 1974, 39–62.

<sup>38</sup> Wörtliche Zitate aus: ebd., 41.

Produkte der zeitgenössischen Kulturindustrie.<sup>39</sup> Die unter diesen beiden Begriffen subsumierbare Musik steht ganz unter dem Anspruch der Originalität und Innovation, ist mithin eine Musik, die die „neuen intellektuellen Schauer“ für sich beansprucht, von denen André Breton (1896–1966) einmal gesprochen hat.<sup>40</sup> Solchermaßen originelle und innovative Kompositionen haben in der Liturgie jedoch kaum Fuß fassen können.

Dass religiöse Aspekte in der seit dem letzten Viertel des 20. Jahrhunderts entstandenen Musik eine immer größere Rolle spielen, ist nun das – vielleicht gar nicht so überraschende – Revers dieser Situation. Als bemerkenswert aber darf es gelten, dass mitunter sogar ehemals funktionale Texte wie das *Ordinarium Missae* wieder in den Blickpunkt des kompositorischen Interesses rücken, in der Regel allerdings auf der Basis kritischer Reflexion, was bedeutet, dass der kodifizierte liturgische Text, vollständig oder fragmentiert, mit anderen Textelementen versehen wird, sodass also das Phänomen der Intertextualität entsteht, d. h., vorhandener und hinzugefügter Text kommentieren, ergänzen oder erklären sich gegenseitig. Durch Texte, die der Bibel, der Liturgie oder der Dichtung bzw. der Literatur entstammen, können – wie z. B. die „Credo“-Kompositionen von Arvo Pärt (\* 1935) und Krzysztof Penderecki (1933–2020), die „Mass“ von Leonard Bernstein (1918–1990) oder aber die Requien von Benjamin Britten (1913–1976) und Aribert Reimann (\* 1936) zeigen<sup>41</sup> – Gehalte der liturgischen Texte bekräftigt, ergänzt oder aber radikal infrage gestellt werden. Der Verzicht auf eine Manipulation der liturgischen Vorlage, wie sie Wolfgang von Schweinitz' (\* 1953) „Messe für Soli, Chor und Orchester op. 21“ zeigt, bleibt im Kontext der Neuen Musik aber eher eine Ausnahme.

---

<sup>39</sup> Dass für die populäre neue geistliche Musik in Amerika sich der Oberbegriff *Contemporary Christian Music* durchgesetzt hat, ist in höchstem Maße problematisch.

<sup>40</sup> Vgl. A. Breton, *Entretiens – Gespräche*. Dada, Surrealismus, Politik, Amsterdam – Dresden 1996, 275.

<sup>41</sup> Vgl. dazu P. Thissen, Credo-Kompositionen – Zwischen Konvention und persönlichem Bekenntnis, in: C. Stiegemann, C. Ruhmann (Hg.), *Credo – Christianisierung Europas im Mittelalter*, Bd. 3: Beiträge zur Ausstellung, Petersberg 2017, 172–180; P. Thissen, *Das Requiem im 20. Jahrhundert*, Teil 2: Nichtliturgische Requien, Sinzig 2011.

Dass „die artifizuell bedeutsamen geistlichen Werke des 20. Jahrhunderts ihre Wirkungsgeschichte außerhalb der Liturgie entfaltet“<sup>42</sup> haben, gründet – und das gilt es wieder zu unterstreichen – weniger in amtskirchlichen Vorgaben, sondern eher in der kirchenmusikalischen Praxis, nämlich in der mehr oder weniger nicht vorhandenen Fähigkeit der allermeisten Kirchenchöre, avancierte Musik adäquat zu reproduzieren, ein Sachverhalt, der umso bedeutsamer ist, als die Repertoirebildung von kirchlicher Chormusik sich in der Regel im Rahmen des Laienmusizierens vollzieht. Erschwerend kommt hinzu, dass, wie bereits angedeutet, die „ästhetische Distanz“<sup>43</sup> zwischen einer Komposition, die durch eine avantgardistische Materialorganisation gekennzeichnet ist und den durch die Dur-Moll-Tonalität kodifizierten Sprachcharakter verloren hat, auf der einen Seite und der durch überkommene Hörgewohnheiten geprägten Erwartungshaltung der Kirchenbesucher(innen) auf der anderen Seite nahezu unüberwindbar ist. Vor diesem Hintergrund darf es nicht verwundern, dass neue Musik es schwer hat, kanonischen Rang zu erlangen, d. h., Eingang zu finden in den liturgischen Vollzug.

#### 4 Resümee

Die Kirche fordert von der in ihren Zeremonien erklingenden Musik, sie solle „Musterbild wahrer Kunst“<sup>44</sup> sein. Diesem Wunsch kann die Musik aber nur entsprechen unter der Voraussetzung, dass „sie sich verwirklicht unter den Maximen der künstlerischen Qualität, der Innovation, des ästhetischen Wertes und der für dies alles notwendigen schöpferischen Freiheit.“<sup>45</sup> Dem steht jedoch die gleichzeitig kirchlicherseits vorgenommene Akzentuierung des Allgemeinverständlichen, des Umgangsmäßigen entgegen, denn die heutige – nicht selten im Kontext von Erlebnisgesellschaft zu sehende – Gebrauchsmusik kann aufgrund ihres epigonalen Charakters ebenso wenig Zeitgenossenschaft beanspruchen wie aufgrund ihrer in der

<sup>42</sup> Danuser, Die Musik des 20. Jahrhunderts (s. Anm. 17), 253.

<sup>43</sup> H. R. Jauß, Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a. M. 1970, 178.

<sup>44</sup> Papst Pius XII., Enzyklika *Musicae sacrae disciplina* (s. Anm. 30), 69.

<sup>45</sup> H. H. Eggebrecht, Kirchenmusik in der Krise, in: MuK 46 (1976) 214–222, hier: 218.

Regel äußerst schlichten Struktur einen ästhetischen Mehrwert. Wegen der widerstreitenden Prinzipien „Autonomie“ und „Gebrauch“ musste der Komponist Thomas Daniel Schlee (\* 1957) auf die Frage, warum er keine liturgische Musik schreibe, antworten: „Wenn ich etwas komponieren soll, das sowohl dem Stand unseres Materials als Komponisten entspricht [...], als auch erfüllen soll, dass es von Laien singbar ist“ – man kann ergänzen, dass es in die vielfältigen Bezüge einer liturgischen Feier einbindbar sein soll – „sind wir in einem Dilemma, das noch nicht gelöst ist“<sup>46</sup>.

Sicherlich ist es anerkennenswert, dass es nach der Jahrtausendwende seitens der katholischen Kirche in Deutschland – nachdem sie erkennen musste, dass die nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil immer stärker in den Vordergrund rückende Reduktion von Musik auf bloße Funktionen das Band zwischen Komponisten und Kirche endgültig zu zerreißen lassen drohte – zahlreiche ernsthafte Bemühungen gibt, die Beziehungen zu zeitgenössischen Komponisten zu verbessern. So fand vom 18. bis 21. April 2002 ein umfassend dokumentiertes Werkstattgespräch zwischen Vertretern der Deutschen Bischofskonferenz (DBK) und Komponisten wie Hans-Joachim Hespos (\* 1938), Tilo Medek (1940–2006), Dieter Schnebel (1930–2018) und Hans Zender (1936–2019) statt. Und dass dem Komponisten Mark André (\* 1964) – Schüler von Helmut Lachenmann (\* 1935) und des Spektrralisten Gérard Grisey (1946–1998) –, der nicht ein einziges Stück „Kirchenmusik“ komponiert hat, aber, wie es Julia Spinola formuliert hat, zu den „Metaphysikern unter den Komponisten“<sup>47</sup> zählt – im Jahr 2014 der „Kulturpreis der deutschen Katholiken“ zugesprochen wurde, muss man äußerst positiv bewerten. Dennoch: Ohne des Pessimismus gezeiht werden zu müssen, darf man getrost feststellen, dass dem von Schlee erwähnten Dilemma kaum zu entkommen ist.

Der Komponist Wolfgang Fortner (1907–1987) erkannte schon auf dem Düsseldorfer Schütz-Fest 1956 eine Entzweiung von liturgischer Funktion und musikalischem Kunstanspruch und provozierte

---

<sup>46</sup> Wörtliche Zitate aus: Autonomie und Verantwortung. Nachlese zum Kongreß „Religion und Künste am Ende des 20. Jahrhunderts, in: MS(D) 116 (1996) 170–177, hier: 171.

<sup>47</sup> J. Spinola, Komponist Mark André. Das musikalische Jenseits, in: Die Zeit vom 27. Februar 2014 (Nr. 10/2014).

mit der These, geistliche Musik von Rang lasse sich gegenwärtig nurmehr außerhalb des Gottesdienstes realisieren. Der Musikwissenschaftler Rudolf Stephan (1925–2019) hat hieraus eine vielleicht radikale, aber durchaus diskussionswürdige Konsequenz gezogen und behauptet, die „Geschichte der Kirchenmusik“ sei „als für die Geschichte der Tonkunst [...] bedeutsam [...] beendet“<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> R. Stephan, Die Motette im 20. Jahrhundert, in: H. Schneider (Hg.), Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte (Neue Studien zur Musikwissenschaft 5), Mainz 1992, 299–306, hier: 304.

## Klang – Sound – Performance

### Chancen und Grenzen von Popmusik im Gottesdienst

Stephan Wahle

Musik ist ein Lebensgefühl: expressiver, emotionaler und persönlicher als jede andere Kunstform. Musik spürt Grundfragen der menschlichen Existenz nach. Und seit jeher braucht auch der christliche Glaube eine musikalische Sprache. „Gottes Klänge“ ergänzen liturgisch die gesprochene Verkündigung des Evangeliums.<sup>1</sup> Wie Liturgie wahrgenommen und beurteilt wird, hängt wesentlich vom rechten Zusammenspiel von liturgischer Handlung und musikalischer Performance ab. Denn Musik ist „Raum-Zeit-Kunst“<sup>2</sup>. Jede Musik klingt bei jeder Aufführung anders: je nach Raum, in dem sie gespielt wird, je nach Instrument und Stimme, je nach den Hörgewohnheiten der Menschen. Im Hören schafft Musik sich einen eigenen Raum und eine eigene Zeit. Dabei bleibt das Erklingende etwas Flüchtiges; ohne die Stille gäbe es den Klang nicht. Ist aber jede Form von Musik für die Feier des Gottesdienstes zulässig und sinnvoll? Kann prinzipiell jede Form von Musik zur „Kirchenmusik“ werden, klassische gleichsam wie populäre?

Mit Bezug auf die Regel des hl. Benedikt von Nursia (um 480–547) gibt die Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* (SC) des Zweiten Vatikanischen Konzils (1962–1965) indirekt einen Leitsatz zur Bedeutung und Wirkung von Musik im Gottesdienst vor. In Artikel 11 werden die Gläubigen bei der Feier der Liturgie dazu aufgefordert, dass „ihr Herz mit der Stimme zusammenklinge [*mens concordet voci*] und daß sie mit der himmlischen Gnade zusammenwirken, um sie nicht vergeblich zu empfangen.“

<sup>1</sup> Vgl. J. H. Claussen, *Gottes Klänge. Eine Geschichte der Kirchenmusik*, München 2014; J. Arnold u. a. (Hg.), *Gottesklänge. Musik als Quelle und Ausdruck christlichen Glaubens*, Leipzig 2013.

<sup>2</sup> A. Gerhards, B. Kranemann, *Grundlagen und Perspektiven der Liturgiewissenschaft*, Darmstadt 2019, 245.

(SC 11)<sup>3</sup> Wenn also in Form tätiger Teilnahme (*participatio actiuosa*) die Menschen in die Gebete, Lieder und Akklamationen der Liturgie einstimmen, gemeinsam singen, einem Chor oder den einzelnen Kantor(inn)en aufmerksam zuhören, dann sollen sie sich in und mit der Musik darauf einlassen, das eigene Leben mit den „geronnenen Erfahrungen“<sup>4</sup> des musikalisch präsentierten Glaubens zu verbinden und so das „heilige Spiel“ der Liturgie mitzufeiern. Was bedeutet dieser Leitsatz konkret für die Auswahl jener „Stimmen“, mit denen das „Herz“ bzw. der „Verstand“ der Liturgie feiernden Menschen zusammenklingen soll? Ist damit eine (absolute) Präferenz wortgebundener, also vokaler Musik angezeigt? Welche Rolle kann populäre Musik dann spielen, in der weder der Glaube verkündet noch eine Textbotschaft vermittelt werden soll?

Die folgenden Überlegungen setzen bei einer kursorischen Situationsbeschreibung der heutigen musikalischen Gestalt katholischer Gottesdienste im deutschen Sprachraum an. In einem zweiten Abschnitt soll die Problematik aufgezeigt werden, das Spektrum populärer Musik begrifflich zu fassen. Drittens sollen einige Chancen und Grenzen populärer Musik, speziell von Popsongs, im Gottesdienst ausgelotet werden.

## 1 Einblicke in die musikalische Gestalt katholischer Gottesdienste

Ein kursorischer Blick in die musikalische Gestalt katholischer Gottesdienste im deutschen Sprachraum eröffnet einen polyfonen Klangkörper. Der flächendeckende Normalfall sind (noch immer) Eucharistiefiern, in denen die Gemeinde nahezu ausschließlich Strophenlieder,<sup>5</sup> zuweilen Wechselgesänge und noch seltener Kanons

<sup>3</sup> Konkret und ausführlich behandelt Kapitel VI der Liturgiekonstitution die Kirchenmusik (vgl. SC 112–121).

<sup>4</sup> Vgl. A. Odenthal, Liturgie als Ritual. Theologische und psychoanalytische Überlegungen zu einer praktisch-theologischen Theorie des Gottesdienstes als Symbolgeschehen (PThE 60), Stuttgart 2002; ders., Rituelle Erfahrung. Praktisch-theologische Konturen des christlichen Gottesdienstes (PThE 161), Stuttgart 2018.

<sup>5</sup> Zur Problematik der Fixierung von Strophenliedern in der Eucharistiefier vgl. A. Franz, „Verstehst du denn auch, was du singst“. Zur gemeinsamen Aufgabe von Liturgiewissenschaft und Hymnologie, in: ALW 50 (2008) 371–382.

singt, begleitet von der Orgel, mit einem Orgelstück oder einer Orgelimprovisation zum Kommunionempfang und zum Auszug. Dazu findet das „Gotteslob“ (GL) (2013) oder das „Katholische Gesangsbuch der deutschsprachigen Schweiz“ (KG) (1998) Verwendung. Vermehrt kommen diözesane, verbandliche oder lokal zusammengestellte Liederbücher zum Einsatz, die ursprünglich für Gruppengottesdienste (vor allem Kinder-, Familien- und Jugendgottesdienste) konzipiert waren und mit ihrem Repertoire an neueren Liedern und Gesängen die Klangfarbe des Gemeindegottesdienstes verjüngen und rhythmisieren. Musikgruppen mit Gitarren und Keyboards oder Bands mit Schlagzeug, E-Gitarre und weiteren Instrumenten übernehmen die Begleitung. Eine eigene Entwicklung nehmen dabei christliche Popsongs, *Sacro-Pop* und *Praise and Worship Music*, die aus evangelischen und freikirchlichen Bewegungen zunehmend auch in den katholischen Messfeiern, Wort-Gottes-Feiern und Lobpreisgottesdiensten Einzug halten.<sup>6</sup> Traditionelle Kirchenchöre, die eine „klassische“ mehrstimmige Messe singen, ggf. mit Orchester und Soli, Kinder- und Jugendchöre sowie Choralscholae prägen dagegen nur noch an Feiertagen und in wenigen Gemeinden die Klanggestalt der Gottesdienste.<sup>7</sup> Auch der Kantorendienst führt immer noch ein Schattendasein; ein selbstverständlicher liturgischer Dienst – wie etwa im jüdischen Synagogengottesdienst – ist er trotz vielfacher Bemühungen bis heute nicht geworden.<sup>8</sup>

Mit dem neuen Gotteslob wurde der Versuch unternommen, neben der Wertschätzung der eingesungenen Klassiker auch neuere (populär-) musikalische Akzente zu setzen. Mit einer ökumenischen Weitung, einer tendenziell internationalen Annäherung und einem Schritt zu mehr Mehrstimmigkeit und Mehrsprachigkeit eröffnen sich vielfältige Möglichkeiten, den Gemeindegottesdienst musikalisch weiterzuentwickeln und vielfältiger zu gestalten. Hilfestellun-

---

<sup>6</sup> Vgl. P. Bubmann, *Sounds zwischen Himmel und Erde. Populäre christliche Musik*, Stuttgart 1990; ders., R. Tischer (Hg.), *Pop & Religion. Auf dem Weg zu einer neuen Volksfrömmigkeit?*, Stuttgart 1992; T. Feist, *Musik als Kulturfaktor. Zur Theorie und Empirie christlicher Populärmusik* (FriedS C: Musik – Kirche – Kultur 8), Frankfurt a. M. 2005.

<sup>7</sup> Vgl. J. J. Koch, *Traditionelle mehrstimmige Messen in erneuerter Liturgie – ein Widerspruch?*, Regensburg 2002.

<sup>8</sup> Zur Einführung eines Kantorendienstes in einer Gemeinde, in der es ihn noch nicht gibt, vgl. J. Werz, *Cantate!*, in: *Gottesdienst* 52 (2018) 185–187.

gen bieten dazu die umfangreichen Begleitpublikationen.<sup>9</sup> So findet das lange Zeit kontrovers diskutierte Neue Geistliche Liedgut (NGL) ebenso einen breiten Raum wie die beliebten Taizé-Gesänge und einzelne Neukompositionen des 21. Jahrhunderts.

All dies geschieht zu einem Zeitpunkt, an dem die Hochphase von NGL-Liedern bereits überschritten und in eine neue musikalische Periode übergegangen ist. Die kontroversen Diskussionen über Beat- und Jazzmessen sind Vergangenheit. Jazz, Rock und Pop sind, zumindest im Grundsatz, akzeptiert und längst nicht mehr nur die Musik der Jugend.<sup>10</sup> Dennoch finden sich keine christlichen Popsongs im Gotteslob. Häufiger ist es das Orgelspiel, mit dem sich kirchentypische und populäre Klänge verbinden, etwa in den Fugen über Popsongs von Jonathan Mui (\* 1991) oder Giovanni Dettori (\* 1975) oder in Form von Improvisationen.

Ganz anders stellt sich dies bei anlassbezogenen Gottesdiensten dar: Diese kommen ohne Pop- und Rocksongs, Schlager oder Filmmusik kaum noch aus. Bei einer Hochzeit spielt eine Musikgruppe „Nothing else matters“ der Hardrock-Band Metallica, ein(e) Sänger(in) intoniert „Sag einfach ja“ von Tim Bendzko (\* 1985) oder „Für immer und dich“ von Rio Reiser (1950–1996). Legitär und millionenfach auf Youtube angeklickt ist das „Halleluja“ von Leonard Cohen (1934–2016), geschmettert von Father Ray Kelly als „Big surprise“.<sup>11</sup> Unter den sich ständig aktualisierenden Top Ten der meist gespielten Musik bei Beerdigungen finden sich populäre Klänge wie das „Ave Maria“ von Franz Schubert (1797–1828), „Goodbye My Lover“ des Singer-Songwriters James Blunt (\* 1974) oder „Amoi seg’ ma uns wieder“ des selbst ernannten Volks-Rock-’n’-Roller Andreas Gabalier (\* 1984).<sup>12</sup> Bei Taufen oder Neugeborenensegnungen dürfen „Menschenjunge“ oder „Die erste Stunde“ des Liedermachers Reinhard Mey (\* 1942) nicht fehlen. Die Beispiele ließen sich leicht vermehren.

<sup>9</sup> Vgl. M. Walter, A. Urban (Hg.), Das Gebet- und Gesangbuch Gotteslob. Kirchenmusikalische Impulse, kommentierte Einblicke, pastoralliturgische Perspektiven, Trier 2017.

<sup>10</sup> Vgl. W. Kabus (Hg.), Populärmusik, Jugendkultur und Kirche. Aufsätze zu einer interdisziplinären Debatte (FriedS C: Musik – Kirche – Kultur 2), Frankfurt a. M. 2000.

<sup>11</sup> Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=XYKwqj5QViQ> (Download: 20.4.2020).

<sup>12</sup> Vgl. C. Blume, Populäre Musik bei Bestattungen. Eine empirische Studie über Bestattungen als Übergangsritual (PTHe 137), Stuttgart 2014.

Es sind offensichtlich die Melodien, Rhythmen und Grooves dieser Lieder, die viele Menschen ansprechen und berühren, und ihre Texte, in denen die Menschen sich selbst und ihr Leben wiedererkennen können. So kommt es nicht von ungefähr, dass in der kirchenmusikalischen Ausbildung zunehmend auch Musikstile wie Spiritual, Blues, Folk, Jazz, Pop, Rock usw. ein größeres Gewicht erhalten, in speziellen Studiengängen unterrichtet und langfristig auch die Klanggestalt katholischer Gottesdienste erweitern werden.

## 2 Was ist „populäre Musik“?

Was ist mit „populärer Musik“ aber überhaupt gemeint?<sup>13</sup> Es ist hier nicht der Ort, umfassend in die Theoriebildung der Populärkulturanalyse einzusteigen, zu divergierend und vielfältig sind die in den Sozial- und Kulturwissenschaften vorgenommenen Annäherungen.<sup>14</sup> Allgemeine Definitionen oder Prognosen, welche Kultur zukünftig „populär“ werden wird, lassen sich nicht treffen. Dies gilt auch für den Bereich der Musik. So schreibt Brockhaus multimedial zum Stichwort „Populäre Musik“:

„Das, was die Bezeichnung des ‚Populären‘ umfasst, hat offensichtlich epochen- und stilübergreifende Dimensionen, entzieht sich der gängigen E-U-Dichotomie und weist auf den grundsätzlichen Ort von Musik als kultureller Praxis im Beziehungsgefüge von Individuum und Gesellschaft hin. Was beispielsweise für Musikhörer des frühen 19. Jahrhunderts populär war, ist kaum populäre Musik für gegenwärtige Musikhörer; Góreckis ‚Sinfonie der Klagelieder‘ gelangte Anfang der Neunzigerjahre in die Hitparaden genauso

---

<sup>13</sup> Zum Folgenden vgl. S. Wahle, Erfahrungen, Stimmungen, Werte. Populäre Kultur als Herausforderung für die Theologie, in: MuK 89 (2019) 150–153.

<sup>14</sup> Vgl. H.-O. Hügel (Hg.), Handbuch populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen, Stuttgart 2003; K. Fechtner (Hg.), Handbuch Religion und populäre Kultur, Stuttgart 2005; T. Hecken, Theorien der populären Kultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Culture Studies, Bielefeld 2007; U. Göttlich, C. Albrecht, W. Gebhardt (Hg.), Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies (Fiktion und Fiktionalisierung 6), Köln 2010; S. Friedrich, D. Niefanger (Hg.), Populärkultur (Focus: Gegenwart 3), Würzburg 2015; T. Kühn, R. Troschitz (Hg.), Populärkultur. Perspektiven und Analysen (Edition Kulturwissenschaft 144), Bielefeld 2017.

wie kurz darauf die Disco-Versionen gregorianischer Gesänge wie etwa Produktionen von ‚Enigma‘. Für die Freunde zeitgenössischer elektronischer Musik war Stockhausens ‚Gesang der Jünglinge‘ ein Hit, andere bevorzugten Pink Floyds elektronikumhüllte Auftritte in den Ruinen von Pompeji. In einer exemplarischen Befragung 1995 wurde ein Tango der Zwanzigerjahre als um einiges ‚populärer‘ als Mozarts ‚Kleine Nachtmusik‘, diese wiederum ‚populärer‘ als Musik von Frank Zappa bewertet.<sup>15</sup>

„Populär“ steht nach dieser Beschreibung für die Art von Musik, die zu einer bestimmten Zeit und für ein bestimmtes Milieu angesagt, beliebt und nachgefragt ist. Auch traditionell als E-Musik klassifizierte Genres können dazu gerechnet werden: populäre Klassik (Bachs „Air“, Mozarts „Kleine Nachtmusik“), populäre Gregorianik (Enigma, Chant-Pop), populäre Avantgarde (Kraftwerk, Frank Zappa, John Cage). Die populäre Musik gibt es also genauso wenig wie die populäre Kultur.<sup>16</sup>

Um zu erklären, was populäre Kultur im Allgemeinen und populäre Musik im Besonderen auszeichnen und warum die Menschen so unterschiedlich auf populärkulturelle Ausdrucksformen reagieren, ist der ästhetische Zugang von Hans-Otto Hügel (\* 1944) hilfreich. Sein Fokus ist ein prozessualer Begriff, gemäß der Frage: „Was ist das für eine Praxis, die die Populäre Kultur bestimmt?“<sup>17</sup> Als Antwort schlägt er den Begriff der Unterhaltung vor: Populäre Kultur (und darin eingeschlossen die populäre Musik) ist nach ihrer ästhetischen Funktion Unterhaltungskultur, die sich – in Abgrenzung zur Alltags- bzw. Volkskultur und damit zur alltäglichen Lebensweise – in medial vermittelten Prozessen äußert.<sup>18</sup> Popkultur gäbe es ohne technische Mittel nicht: Radiostationen, Tonstudios und Tonträger, die den

<sup>15</sup> Brockhaus multimedial, Populäre Musik, 2001. – Vgl. dazu A. Mertin, Was heißt und zu welchem Ende studiert man Pop(ulär)kultur? Überlegungen zu einer Kriteriologie in pastoraler Perspektive, in: LS 64 (2013) 161–165, hier: 162f.

<sup>16</sup> Vgl. H.-O. Hügel, Zugangsweisen zur Populären Kultur. Zu ihrer ästhetischen Begründung und zu ihrer Erforschung, in: Göttlich, Albrecht, Gebhardt (Hg.), Populäre Kultur (s. Anm. 14), 52–78, hier: 54f.

<sup>17</sup> Ebd., 66.

<sup>18</sup> Mit dem Begriff der Unterhaltung und dem damit verbunden Phänomen des „Schöner leben“ bzw. der „Ästhetisierung der Alltagswelt“ lässt sich populäre Kultur in einen weit zurückreichenden Entwicklungsprozess bis ca. 1850 einordnen; vgl. K. Maase, Jenseits der Massenkultur. Ein Vorschlag, populäre Kultur als

Song als neues Genre etablierten, massenhaft zugänglich machten und eine weltumspannende *community of listeners* formierten.<sup>19</sup>

Als Differenzbegriff zur Popkultur sieht Hügel die Kunst oder die Zerstreuung.<sup>20</sup> Im Gegensatz zur Kunst, die vom Rezipienten eine volle Aufmerksamkeit und unbedingte Inanspruchnahme verlangt, lässt die Unterhaltung den Rezipienten die Freiheit, ihre Bedeutung vollumfänglich aufzugreifen oder eben nicht. Die im ästhetischen Sinne stets zwei- bzw. vieldeutige Unterhaltung vermag bestimmte Erfahrungen und Sinnressourcen freizusetzen, auch wenn sie diese nicht notwendig herbeiführt. So kann in der Unterhaltung populärer Musik das Unernsteste, einfachhin Schöne, Sorglose und Launige dominieren, während das Irritierende, Subtile und Kritische (zunächst) „überhört“ wird. Damit schwingt bei populärer Musik oft ein Moment des Trivialen, Relativen und Fahrlässigen mit, wenngleich in einer ästhetischen Zugangsweise ein antinomisches Konzept – hier die hochstehende, erfahrungsgesättigte E-Musik bzw. Kunst, dort die intellektuell anspruchs- und erfahrungslose U-Musik bzw. Populärkultur – nicht haltbar ist. Bedeutungen werden in populärer Musik weitmaschig gewebt, sie verlieren ihre Schärfe und Konturen und lassen Platz für unintendierbare Deutungen: „[S]ie können gelesen, gehört, gedeutet werden, aber sie stehen nicht da.“<sup>21</sup>

### 3 Populäre Musik im Gottesdienst

Wenn nun im Folgenden ausgelotet werden soll, welche Chancen und Grenzen populäre Musik im Gottesdienst haben kann, gilt es zunächst, einige liturgietheologische Grundsätze über den Gesang

---

repräsentative Kultur zu lesen, in: Göttlich, Albrecht, Gebhardt (Hg.), *Populäre Kultur* (s. Anm. 14), 79–104.

<sup>19</sup> Vgl. K. Wenzel, *HoboPilgrim. Bob Dylans Reise durch die Nacht*, Ostfildern 2016, 29.

<sup>20</sup> Bei dem Begriff der Unterhaltung ist allerdings einem Missverständnis vorzubeugen: die Verwechselung mit Unterhaltsamkeit. Hügel schließt sich Ludwig Tieck (1773–1853) an, nach dem die Unterhaltung sowohl etwas Launiges als auch etwas Ernstes ist. Vgl. L. Tieck, *An Friedrich Laun (Schulze)*, in: F. Laun (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Stuttgart 1843, 3–11, hier: 11; Hügel, *Zugangsweisen zur Populären Kultur* (s. Anm. 16), 73f.

<sup>21</sup> Wenzel, *HoboPilgrim* (s. Anm. 19), 11.

als Wesensbestandteil der Liturgie vorzustellen und mit einigen Charakteristika populärer Musik zu verknüpfen.

### 3.1 Gemeinsam singend vor Gott

Zu Beginn des täglichen Gebets von Juden und Christen erklingt die Aufforderung des Psalmisten:

„Kommt, lasst uns jubeln dem HERRN, // jauchzen dem Fels unseres Heils! Lasst uns mit Dank seinem Angesicht nahen, ihm jauchzen mit Liedern!“ (Ps 95 [94], 1f.)

Diese Verse aus dem 95. Psalm sind Teil des *Invitatoriums*, der Eröffnung des Stundengebets vor der ersten Hore eines jeden Tages. Zusammen mit dem einführenden Versikel „Herr, öffne meine Lippen, damit mein Mund dein Lob verkünde.“ (Ps 51 [50], 17) wenden sich die Beter(innen) mit diesen ersten Worten in der Morgenfrühe mit der Bitte an Gott, dass er jetzt und an diesem ganzen Tag so an ihnen handeln möge, damit jede(r) Einzelne in rechter Weise das Tagwerk mit Dank und Lobpreis auf seinen Schöpfer verrichten kann. Im Gegensatz zu der sonst üblichen Abfolge liturgisch geprägter Gebete steht hier nicht die lobpreisende Danksagung, die Anamnese für Gottes Heilshandeln, am Anfang des Gebets, sondern die Bitte. Es ist die Bitte um die Konstituierung des religiösen „Ich“ und „Wir“, die täglich neu zu aktualisierende Bitte des Einzelnen und der religiösen Gemeinschaft um Zutritt in den Dialog mit Gott. Mit Psalm 95 ertönt am frühen Morgen eine Bußliturgie, die sich jede(r) Einzelne „weinend vor Gott“<sup>22</sup> aneignen soll, um Herz und Stimme auf das Hören seines Wortes auszurichten – so die liturgische Vorgabe, die einen klaren Anspruch an eine passende emotionale und kognitive Reaktion der jeweiligen Beter(innen) stellt.

Gebet ist nach dem Selbstverständnis jüdischer und christlicher Tradition immer zuerst Antwort des Menschen auf Gottes vorgängi-

---

<sup>22</sup> Die Anspielung bezieht sich auf die Übersetzung in der Tradition von Vulgata und Septuaginta: „Kommt, lasst uns anbeten Gott und lasst uns niederfallen vor dem Herrn. Wir wollen weinen vor ihm, der uns geschaffen hat, denn er selbst ist der Herr, unser Gott.“ – Vgl. dazu F.-L. Hossfeld, Psalm 95, in: ders., E. Zenger, Psalmen 51–100 (HThKAT), Freiburg i. Br. 2000, 664; A. Gerhards, Klang. Ein Weg durch Räume und Zeiten der Liturgie, Regensburg 2016, 28f.

ges Sprechen und Wirken. Und als die angemessene Form dieser Antwort des Menschen auf Gottes Wort und Werk gilt seit frühchristlicher Tradition nicht das gesprochene, sondern das gesungene Gebet, das Menschen zu einer innigen, lebendigen Gemeinschaft vor Gott zusammenbinden will.<sup>23</sup> Diese Praxis geht mit der religions- und ritualwissenschaftlichen Erkenntnis einher, dass ganz allgemein der Gesang die authentische Sprachhandlung eines jeden Rituals ist und dass es speziell im jüdischen und christlichen Ritus keinen Gottesdienst ohne Gesang gibt. Und damit sind nicht nur die Lieder, sondern auch Lesungen und Gebete in bestimmten Rezitationstönen gemeint.<sup>24</sup> Das allein gesprochene Stundengebet, die still vollzogene bzw. ausschließlich gesprochene Messe des Priesters oder die schweigende Anbetung des Allerheiligsten tragen fraglos einen spirituellen Wert in sich, doch sie sind gegenüber dem gesungenen Chorgebet, der Gemeinschaftsmesse und dem eucharistischen Lobpreis „nichts anderes als institutionalisierte Ausnahmen“<sup>25</sup>.

Sie sind deshalb Ausnahmen, weil durch Gesang das Beten und damit die ersehnte Gottesbegegnung intensiver erlebt werden. Im Gesang können jene Funktionen und Auswirkungen mit großer Wahrscheinlichkeit für wirkmächtig gehalten werden, die seitens des Lehramts und der Theologie für die tätige Teilnahme an der Liturgie vorgegeben werden: die Einfügung in eine kirchliche Gemein-

---

<sup>23</sup> Einschlägig ist das vielzitierte Diktum *Bis orat qui cantat* („Wer singt, betet doppelt“), das zwar nicht wörtlich von Augustinus (354–430) stammt, wohl aber sein Konzept von der Wirkweise des gesungenen Gebets widerspiegelt. – Vgl. dazu M. Wald-Fuhrmann, Positive Effekte gemeinsamen Singens. Ein Forschungsüberblick, in: dies., K. P. Dannecker, S. Boenneke (Hg.), Wirkungsästhetik der Liturgie. Transdisziplinäre Perspektiven (StPaLi 44), Regensburg 2019, 191–214, hier: 193f. 210–214; A. Gerhards, „Mehr als Worte sagt ein Lied“. Theologische Dimensionen des liturgischen Singens (Universa Laus 1993), in: MS(D) 113 (1994) 509–513; J. A. Willa, Singen als liturgisches Geschehen. Dargestellt am Beispiel des ‚Antwortpsalms‘ in der Messfeier (StPaLi 18), Regensburg 2005; T. Eicker, Einsäen der Ewigkeit ins Lebendige. Impulse der Ästhetik Franz Rosenzweigs für eine Theologie gottesdienstlicher Musik (Studien zu Judentum und Christentum), Paderborn 2004.

<sup>24</sup> Vgl. R. Meßner, Einige Defizite in der Performance der Eucharistie, in: S. Wahle, H. Hoping, W. Haunerland (Hg.), Römische Messe und Liturgie in der Moderne, Freiburg i. Br. 2013, 305–345.

<sup>25</sup> Gerhards, Kranemann, Grundlagen und Perspektiven der Liturgiewissenschaft (s. Anm. 2), 243.

schaft, die emotionale Affizierung mit der liturgischen Handlung, die individuelle Aneignung der Gebetstexte und schließlich die Ermöglichung einer religiösen Erfahrung. All das geschieht nicht automatisch; kein Gesang vermag liturgische Effekte aus sich heraus hervorzubringen. Liturgische Musik will vielmehr die Bereitschaft, sich als Mensch Gott gegenüber zu öffnen, fördern und intensivieren. Es bleibt die Freiheit, sich auf das Anbieten des Glaubens einzulassen und dem Zeugnis der geronnenen Glaubenserfahrungen zu vertrauen.<sup>26</sup>

Das *Invitatorium* der Tagzeitenliturgie ist ein Beispiel für den Anspruch von Liturgie, der Präsenz Gottes absolut gewiss zu sein. Für die Beter(innen) dieser Worte steht fest: Gott existiert. Seine Gegenwart ist als liebevolle Zuwendung an jedem Tag immer wieder neu zu ergreifen. Dagegen steht allerdings das Signum der Moderne, die Ungewissheit.<sup>27</sup> Die Zweifel, Flüchtigkeiten oder Uneindeutigkeiten in allen Fragen von Mensch und Welt sind nicht der Grund für die moderne Religions- und speziell Kirchenkrise, sondern ein unhintergebares Phänomen der reflexiven Moderne, in der faktisch das Individuum und demnach individuelles religiöses Erleben über den Gottglauben entscheidet. Unter den Bedingungen der Moderne zu glauben und den Glauben im Gottesdienst singend zu bekennen, ja zu feiern, ist folglich eine riskante Angelegenheit geworden – denn es könnte auch ganz anders sein.

Die Sehnsucht nach dem Absoluten bei gleichzeitiger Relativierung, das Transzendente in Worte nicht fassen zu können, voller Ungewissheit, ob Gott überhaupt existiert – in dieser Gebrochenheit bewegt sich populäre Musik. In ihr gibt es, so Knut Wenzel (\* 1962),

„Berührungen, Manifestationen, Epiphanien, Anklänge – oder in allem das Gegenteil: ein sich entziehender Hauch, eine plötzliche Unartikuliertheit, der Schmerz einer ungeheuren Vermissung, das schlagartige Verstummen ringsum: In diesen Momenten oder Ewigkeiten trifft das Absolute auf unsere Relativität: schlägt sie, durchstößt sie, nimmt sie, umfängt sie, belebt sie [...]. Pop-

<sup>26</sup> Vgl. Wald-Fuhrmann, Positive Aspekte gemeinschaftlichen Singens (s. Anm. 23), 203–210.

<sup>27</sup> Vgl. M. Striet, Gottes Schweigen. Auferweckungssehnsucht – und Skepsis, Ostfildern 2015, bes. 149–152.

musik, sie will entschieden das Absolute, zu den Bedingungen des Relativen. Was bedeutet: unendlich vielfältig und unbedingt konkret: körperlich.“<sup>28</sup>

### 3.2 Der textgebundene Gesang

Mit dem Singen wird nicht nur eine emotionale menschliche Ausdruckshandlung als die angemessene Form der Kommunikation mit Gott benannt, sondern auch eine textbezogene und verkündigende. So gelten die Psalmen als biblisches Kompendium von Lebens- und Glaubenserfahrungen. Sie sind bis heute das grundlegende Repertoire für den Gesang im Gottesdienst. Der Gregorianische Choral wird vom Zweiten Vatikanischen Konzil „als de[r] der römischen Liturgie eigene[] Gesang“ (SC 116) angesehen, weil hier der Ton in einer engen Beziehung zum biblischen Text steht. Es ist das Wort Gottes selbst, das vom Menschen aufgenommen, gesungen und inszeniert wird, um es in Gebet und Lobpreis an Gott zurückzugeben. Daraus folgt keine Konzentration von Kirchenmusik auf Gregorianik, wohl aber wird in dieser schriftbezogenen, „logosgemäßen“ Musik ein grundlegendes Prinzip einer funktionsgebundenen Kirchenmusik deutlich.<sup>29</sup>

Als „notwendige[r] und integrierende[r] Bestandteil der feierlichen Liturgie“ (SC 112) vollzieht sich im textbezogenen Singen der grundlegende liturgische Akt der raum-zeitlichen Vergegenwärtigung. Musik im Gottesdienst reiht sich in jene „Ästhetik der Anamnesis“<sup>30</sup> ein, die der Liturgie als Gottesdienst der Kirche wesenhaft zu eigen ist. Im Zusammenspiel von Wort und Ton, Vernunft und Affekt will sie die tradierten Erinnerungen der Kirche mit den Glau-

<sup>28</sup> Wenzel, *HoboPilgrim* (s. Anm. 19), 35.

<sup>29</sup> Den Aspekt des „logosgemäßen“ Gottesdienstes und seiner Musik macht Joseph Ratzinger in seinen Studien zur Kirchenmusik sehr stark. – Vgl. J. Ratzinger, *Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik*, in: *JRSGS 11: Theologie der Liturgie. Die sakramentale Begründung christlicher Existenz*, Freiburg i. Br. 42014, 501–526.

<sup>30</sup> Gerhards, *Kranemann, Grundlagen und Perspektiven der Liturgiewissenschaft* (s. Anm. 2), 244. – Vgl. auch A. Gerhards, *Mimesis – Anamnesis – Poesis. Überlegungen zur Ästhetik christlicher Liturgie als Vergegenwärtigung*, in: ders., *Erneuerung kirchlichen Lebens aus dem Gottesdienst. Beiträge zur Reform der Liturgie* (PThE 120), Stuttgart 2012, 156–168.

bens- und Lebenserfahrungen der Menschen verdichten und verbinden, sodass sich das Geheimnis Gottes in Gesang und Musik offenbaren kann.<sup>31</sup>

Aus der Funktionsgebundenheit von Musik im Gottesdienst ist leicht die Problematik erkennbar, populäre Musik gegen liturgiegebundene Kirchenmusik auszutauschen. Will man populäre Musik wie einen Popsong nicht widersinnig theologisch vereinnahmen, sondern ihn in seinem Eigenwert respektieren, eignet er sich in der Messfeier nicht als Begleitgesang zum Einzug, zum Evangelium, zur Gabenbereitung, Brotbrechung oder Kommunion noch als Aktionsgesang anstelle von *Kyrie*, *Gloria*, *Credo* oder *Sanctus/Benedictus*. Vielmehr vermag er in seinem eigentümlichen Charakter zu wirken und die Gesänge im Gottesdienst „aufzubrechen“, wenn er z. B. als diabatisches Element zwischen den Lesungen oder als Predigtglied nach dem Evangelium in einen Dialog mit den Schrifttexten des Tages tritt und diese „verheutigt“ – vergleichbar mit moderner Kunst, die im Kontext eines Kirchenraums und der in ihr gefeierten Liturgie eine ungebundene, autonome, irritierende oder prophetische Stimme in das Wechselspiel der Begegnung Gottes mit den Menschen einträgt.

In einer Ansprache an die Künstler(innen) unserer Zeit erkannte Papst Johannes Paul II. (1978–2005) in der modernen Kunst einmal eine „Stimme universaler Erlösungserwartung“.<sup>32</sup> Trotz ihrer kommerzialisierten und trivialisierten Form können auch die Texte populärer Musik von dieser Zuschreibung, den Lebensfragen und Erfahrungen der Menschen nachzuspüren, nicht per se ausgeschlos-

---

<sup>31</sup> Ob und wie dies faktisch geschieht, entzieht sich allerdings den bisherigen Erkenntnissen über das Wahrnehmungsverhalten der Menschen im Gottesdienst. Nur wenige empirische Untersuchungen über die Wirkungsästhetik von Musik haben untersucht, inwieweit sich die Menschen mit dem Ich oder Wir eines Liedes überhaupt identifizieren und den Textinhalt emotional und kognitiv aneignen. – Vgl. Wald-Fuhrmann, Positive Effekte gemeinschaftlichen Singens (s. Anm. 23), 203–210.

<sup>32</sup> Vgl. Papst Johannes Paul II., Brief an die Künstler (1999), in: [http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/de/letters/1999/documents/hf\\_jp-ii\\_let\\_23041999\\_artists.html](http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/de/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html) (Download: 20.4.2020), Nr. 10; dazu A. Gerhards, „Stimme der universalen Erlösungserwartung“. Der theologische Ort der Kunst in Hinblick auf das Verhältnis von Liturgie und Bild, in: E. Carr (Hg.), *Architettura e arti per la liturgia* (StAns 131), Rom 2001, 77–103.

sen werden. Die Songtexte zeichnen sich gewiss durch eine gewöhnliche und alltägliche Sprache aus, was nicht bedeutet, dass sie allgemein verständlich und damit tendenziell nichtssagend sind. Für Knut Wenzel soll ein Popsong „allgemein zugänglich“ sein, d. h.:

„Da ist eine Formulierung, eine Zeile oder ein Refrain; gekoppelt mit einer *hookline*, einer sogwirkenden, provozierenden, verführenden oder überraschenden Melodie kann diese Formulierung zu einem Schlüssel werden, der unmittelbar ganze Bedeutungsräume erschließt, der einen unmittelbaren Kontakt innigster Verständigung zwischen einem Text und einem Herzen erschließt.“<sup>33</sup>

Musikgeschichtlich greifen Rock und Pop auf verschiedene Stränge zurück, vor allem den schwarzen, afroamerikanischen Blues und den weißen, nordamerikanischen bzw. britischen Country-Folk. Damit vereinigen sie zwei nach ethnischer Herkunft „geschiedene[], niedrig-kulturell lebendige[], mündlich tradierte[] Volksmusiken“<sup>34</sup>. Blues und Folk sind gleichermaßen mit religiösen Themen und Motiven durchsetzt, weil sie dem Alltag entstammen, von der Tragik des Lebens erzählen und von Hoffnung und Befreiung künden. Blues und Folk werden gemeinhin nicht als Sakralmusik gehandelt und doch erweist sich gerade hier die Trennung von heilig und profan als wenig hilfreich. Volkskulturen trennen die Wirklichkeit nicht in zwei Bereiche; dies vollzieht eine bürgerlich rationalisierte Lebenswelt, nicht aber eine Unterschichtsmusik, die den Alltag poetisch aufsprengt, Leid und Ungerechtigkeit entlarvt und Sehnsüchte artikuliert. Und all das in der Sprache, mit den Bildern und Metaphern, die den Menschen zu eigen sind, so vor allem die christlichen Narrative von Sünde, Tod, Erlösung und Heil. Sie rezipiert und aktualisiert in spielerischer Freiheit biblische Bilder, Symbole und Metaphern. Intertextualität ist ein literarisches Phänomen, das nicht nur auf moderne Lyrik, sondern auch auf Songtexte populärer Musik zutrifft. So kann der spielerische und freie Umgang mit der Bibel durchaus neue, nicht-intentionale Sinnebenen eröffnen und eine sä-

---

<sup>33</sup> Wenzel, *HoboPilgrim* (s. Anm. 19), 30 [Hervorhebung im Original].

<sup>34</sup> K. Wenzel, Die Wunde des Konjunktivs. Bob Dylan, die Geschichte populärer Musik und ihre religiösen Ausdrucksformen, in: *Orien.* 65 (2001) 110–115, hier: 112.

kularisierte, wenn nicht sogar „häretische Stimme“ in das „heilige Spiel“ der Liturgie einbringen.<sup>35</sup>

### 3.3 Die Verflüchtigung des Textes: Sound und Performance

Doch an dieser Stelle ist Vorsicht geboten: Im Gegensatz zu einem zeitgenössischen Gedicht wird ein Popsong nur in einem geringen Maße über den Text rezipiert. Biblische Spuren oder existenzielle Ebenen bleiben oftmals unerkannt, weil „das Atmosphärische, die Körperlichkeit, die Szenorientierung unendlich wichtiger [sind], als die möglicherweise biblischen oder sonstigen kulturellen Versatzstücke.“<sup>36</sup> Damit bilden Popsongs allerdings keine Ausnahme in der Rezeption von Musik. Auch Kirchenlieder werden oft mehr über die Melodie als über den Text erinnert. Als affektives Element prägt die Melodie die persönlichen Assoziationen und Erlebnisse; der Text dagegen erscheint fast austauschbar zu sein.<sup>37</sup> Dieses Rezeptionsverhalten wird durch die Popmusik intensiviert. Wolfgang Kabus (\* 1936) bringt es auf den Punkt: „Die Textebene und ihre Semantik sind sekundär. Inhalte werden nicht durch Worte transportiert.“<sup>38</sup> So sehr der Musiker selbstverständlich nicht ohne den Text seine Stimme artikulieren kann, so relativiert sich seine Wirkung im Kontext der Aufführung, im Sinne der Performance. Eine Performance unterscheidet sich von einer virtuosen Darbietung eines geschlossenen Kunstwerks, weil einer popmusikalischen Aufführung stets etwas Unabgeschlossenes, Unbeholfenes und Spielerisches innewohnt. Eine Performance lässt sich nicht in einer Partitur festhalten oder

<sup>35</sup> Vgl. S. Körner, *Bob, Pop, Bibel – die Spuren der Bibel in den Songtexten Bob Dylans*, in: PTh 101 (2012) 503–521, bes. 518–520.

<sup>36</sup> A. Mertin, *Die Bibel in der Popularkultur*, in: R. G. Czapla, U. Rembold (Hg.), *Gotteswort und Menschenrede. Die Bibel im Dialog mit Wissenschaften, Künsten und Medien*, Bern 2006, 341–355, hier: 342.

<sup>37</sup> Vgl. M. Linnenborn, „Wie im Himmel!“ Akteure, Formen und Wirkungen des Singens in der Liturgie, in: Wald-Fuhrmann, Dannecker, Boenneke (Hg.), *Wirkungsästhetik der Liturgie* (s. Anm. 23), 175–190, hier: 178f.; W. Bretschneider, *Es bleibt eine spannende Herausforderung. Zehn Aspekte für die Auswahl von Gesängen*, in: HlD 72 (2018) 122–131, hier: 127.

<sup>38</sup> W. Kabus, „Wir leben doch nicht im 17. Jahrhundert“ – Jugend und Populärmusik, in: ders. (Hg.), *Populärmusik, Jugendkultur und Kirche* (s. Anm. 10), 13–29, hier: 27.

auf eine bestimmte Identität festlegen. Sie ist immer in Bewegung und steter Revision. Sie lebt vom Augenblick und existiert nur als „Werk-in-Aufführung“<sup>39</sup>. Zudem sind es das Visuelle und Haptische, die Bewegung und der Tanz, der Einsatz von Körper und Instrument, schließlich die gesamte sinnliche Ästhetik, von der musikalische Performance lebt und Deutungen und Bedeutungen des Absoluten im Relativen freisetzt.

Populäre Musik, speziell Popsongs, gehen noch einen Schritt weiter. Nicht nur der Text tritt hinter der Musik zurück, auch die Notenwerte relativieren sich. Popsongs verfügen zwar über einen schriftlich fixierten Notentext, der das Flüchtige der Musik in die Gesetze von Raum und Zeit einfügt, doch im Gegensatz zu klassischen Formen von Musik ist das Notenmaterial nicht selten mehr als dürftig. Daraus resultieren die teilweise bis heute andauernden Vorbehalte von Musikwissenschaftlern gegenüber soundbasierter Musik. Doch weder im Notenbild noch im Liedtext lässt sich das Spezifische von Popsongs erkennen, ihr Charakteristikum ist neben den unverzichtbaren improvisatorischen Momenten der Sound.<sup>40</sup>

Der Sound ist im Gegensatz zum Klang ein ungleich vielschichtigeres Phänomen. Der Sound einer E-Gitarre umfasst viele Parameter: „die Saitenlage, die spezifische Anschlagtechnik, die Lage der Tonabnehmer, die Einstellungen des instrumenteneigenen Equalizers, dem gewählten Eingangspegel, die räumliche Entfernung vom Verstärker“<sup>41</sup>. Hinzukommt die Tatsache, dass Popsongs fast nie nur eine E-Gitarre vorsehen, sodass verschiedene Instrumente die Komplexität des Sounds ausmachen, was analytisch kaum eingefangen werden kann. Aus dieser Andersartigkeit folgt allerdings nicht die Bedeutungslosigkeit des Sounds oder seine Unbrauchbarkeit für einen liturgischen Kontext. Vielmehr handelt es sich hierbei um eine

---

<sup>39</sup> K. Wenzel, Bob Dylan: Performer, Pilger, Poet, in: *HerKorr* 70 (12/2016) 8.

<sup>40</sup> Demgegenüber betonen christliche Popsongs wiederum den Text, damit sie den Kriterien und Funktionen von Musik im Gottesdienst entsprechen; vgl. G. Fermor, Das religiöse Erbe in der Popmusik – musik- und religionswissenschaftliche Perspektiven, in: Kabus (Hg.), *Populärmusik, Jugendkultur und Kirche* (s. Anm. 10), 33–52, bes. 46–49.

<sup>41</sup> T. Feist, Sound als Raum. Einblicke in die klingende Textur unserer Zeit, in: W. Kabus (Hg.), *Populärmusik und Kirche. Geistreiche Klänge – sinnliche Orte. Dokumentation des Vierten Interdisziplinären Forums Populärmusik und Kirche* (FriedS C: Musik – Kirche – Kultur 8), Frankfurt a. M. 2008, 93–104, hier: 95.

technikgenerierte bzw. elektronische Musik, die ganz bewusst mit der Tradition bricht und einen elektrisch generierten Klangraum schafft. Die Elektrifizierung der Instrumente lässt sich als ein soziales und gesellschaftliches Phänomen beschreiben. Sie schafft nicht nur neue Klangräume, sie erweitert auch das Spektrum des Komponierens und der Präsentation von Musik.

„Popmusik ist Musik plus Elektrizität“<sup>42</sup>, so bringt es der Musik- und Kulturwissenschaftler Thomas Feist (\* 1965) auf den Punkt. Der Sound ist die zentrale Kategorie von Popmusik bzw. jeder *sound-based music*.<sup>43</sup> Es ist hier nicht der Ort, auf die einzelnen Unterschiede von (instrumentenspezifischem) Klang und (gerätespezifischem) Sound, auf das Spezifikum des Grundrauschens elektronischer Musik und dergleichen einzugehen.<sup>44</sup> Nur so viel: Dass es bei *sound-based music* wesentlich um gestaltete Sounds, um Sounddesign und Soundereignissen geht,<sup>45</sup> verlagert das kreative und persönliche Moment des Komponisten weg vom (Noten-)Text hin zum Auswählen und Arrangieren eines Sounds. Der Komponist von elektronischer Popmusik ist zugleich auch Produzent, wenn dies nicht sogar seine wesentliche Funktion ist.

Für eine musikwissenschaftliche oder theologische Analyse stellt diese Ablösung von der Tradition notierter Musik eine Herausforderung dar, entzieht sich das Soundereignis dem klassischen Analyseinstrumentarium und auch einer textbasierten Auslegung etwa in Form einer Predigt. Zugleich zeigen sich hier die immensen Anforderungen an die Aufführung von *sound-based music* wie einem Popsong in einem Gottesdienst. Eine spezifische Aussage oder persönliche, unerwartbare Note vermittelt der Komponist weniger durch Harmonien, Melodien oder rhythmische Muster, auch nicht durch die Verdichtung von Text und Ton, sondern in den komponierten Sounds. Die (Unter-)Brechung eines Gottesdienstes durch einen Popsong hängt daher wesentlich von seiner Performance ab.

---

<sup>42</sup> Ebd., 97.

<sup>43</sup> Vgl. L. Landy, *Understanding the Art of Sound Organization*, Cambridge 2007.

<sup>44</sup> Vgl. Feist, *Sound als Raum* (s. Anm. 41), 97f.

<sup>45</sup> Vgl. T. Phleps, R. von Appen (Hg.), *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics – Stories – Tracks* (Texte zur populären Musik 1), Bielefeld 2003.

#### 4 Fazit

Bei der theologischen Beschäftigung mit populärer Kultur und Musik geht es nicht primär oder ausschließlich um das Ausloten möglicher religiöser Botschaften und Inhalte, um populäre Musik für die Verkündigung, Katechese oder den Religionsunterricht fruchtbar zu machen. Auch geht es nicht darum, vorschnell hochprofessionelle Medienprodukte wie Popsongs dilettantisch oder über die Konserve in den Gottesdienst zu integrieren. Nicht nur aus theologischen, sondern auch aus musikästhetischen Gründen führt ein solches Vorhaben oft zu höchst problematischen, wenn nicht sogar peinlichen Ergebnissen, ganz abgesehen davon, dass Sounddesigns und Performance im Gottesdienst immense Herausforderungen darstellen. Entscheidend ist zunächst ein Verstehen und Verstehen-Wollen: Warum stoßen bestimmte Töne und Sätze, bestimmte Sprachen, Themen oder Styles auf eine persönliche Resonanz und bilden für Menschen Sinnressourcen? Welche Erfahrungen, Stimmungen und Werte artikulieren sich hier? Welche kritische oder prophetische Aussage schwingt jeweils mit?

Auch Popsongs können Bedeutungsräume eröffnen, deren individuelle Erschließung Jahre dauern kann. Auch wenn jene im Zuge der Kommerzialisierung die traditionellen Kulturen des Blues und Country-Folk hinter sich gelassen haben, wohnt ihnen der populäre, d. h. an Existenzerfahrungen basierte Wurzelgrund fortwährend inne. In dieser Hinsicht lassen sich Popsongs mitunter als nichtreligiös-religiöse Lieder begreifen, wenn man die Verweltlichung und Aktualisierung religiöser Lieder aus traditionellen Herkunftsmilieus als Ausdrucksform des Religiösen zulässt und anerkennt. Profanierung ist dann nicht der Gegensatz zu Religiosität, sondern Ausdruck einer Alltagsspiritualität, die in aller Brüchigkeit und Uneindeutigkeit das Leben im Alltag verortet und dort auch Gott.<sup>46</sup> Als autonome Stimmen zeitgenössischer Kultur können Popsongs das musikalische Gefüge von Gottesdiensten bereichern und aufbrechen, um im „heiligen Spiel“ der Liturgie der modernen Ungewissheit, der lebensgeschichtlichen Brüche, der Suche nach dem Absoluten bei gleichzeitiger Relativierung bewusst zu sein.

---

<sup>46</sup> Vgl. Wenzel, Wunde des Konjunktivs (s. Anm. 34), 113.

Als Beispiel sei Bob Dylan (\* 1941) genannt. Gegen den Willen des damaligen Präfekten der Glaubenskongregation, Joseph Ratzinger (\* 1927), performte der Pop-Poet 1997 auf dem Eucharistischen Weltkongress in Bologna in Anwesenheit von Papst Johannes Paul II. den Song „A Hard Rain's A-Gonna Fall“ vom Album „The Freewheelin' Bob Dylan“ (1963) – ein tieftrauriges Protest- und Begräbnislied über Umweltverschmutzung, Krieg und Leid, Lügen und das Böse, in dem sich seine poetische mit seiner religiösen Haltung verband: „nur im Weg durch diese Welt in ihrer tiefen Schwärze, nichts auslassend und nichts zurücklassen, vor Gott zu treten, am Ende, vielleicht.“<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Wenzel, Bob Dylan (s. Anm. 39), 8.

## „Kristallene Quelle“ oder „lebendige Liebesflamme“?

Die Johannes-vom-Kreuz-Vertonungen  
von Hans Zender und Karol Beffa

*Markus Schneider*

Die ersten beiden Jahrzehnte des 21. Jahrhunderts standen in mehrfacher Hinsicht unter dem Signum der Krise und Desorientierung (Terrorismus, Extremismus, Globalisierung, Banken-Crash etc.). Es ist sicher keine Übertreibung, wenn man konstatiert, dass wir uns in einer jener Perioden befinden, die man als Zeit historischer Umbrüche charakterisieren könnte – eine Phase fundamentalen gesellschaftlichen Wandels, der, auch infolge der Digitalisierung, nicht nur einen abstrakten politischen oder ökonomischen Bereich betrifft, sondern gerade auch das persönliche und alltägliche Erleben des Einzelnen:

„Die gegenwärtige Zeit ist eine Zeit derartiger Umbrüche. Diese sind begleitet von einem Verlust an Grundwerten, Zerschneiden von Beziehungen und Strukturen, von enormer Zeitbeschleunigung und Verdichtung von Zeit durch immer mehr zu bewältigende Aufgaben. Die Neuorientierungen geschehen in einer ständig komplexer werdenden Welt mit einer nahezu unüberschaubaren Zunahme an Informationen. Außerdem kommt es durch Internet und Handy-Kultur zu ganz neuen Formen der Kommunikation sowie zu einem Gleichzeitig-Werden mit der ganzen Welt.“<sup>1</sup>

Als Reaktion auf diese Tendenzen lässt sich unter anderem ein verstärktes gesellschaftliches Interesse an Religion und Spiritualität beobachten, das der Sehnsucht nach Halt und Orientierung Ausdruck verleiht. Dies findet natürlich auch in der künstlerischen Produktion des frühen 21. Jahrhunderts seinen Niederschlag. Im breiten Spektrum der sog. Neuen Musik begegnet man dabei sowohl Komponisten, die sich für unterschiedlichste Formen der Spiritualität interessieren – sei sie nun konfessionell gebunden oder nicht –, als auch

---

<sup>1</sup> M. Beck, *Leben – Wie geht das? Wege zur Lebensentfaltung*, Wien 2018, 54f.

Komponisten, die noch traditionelle liturgische Texte vertonen. Im Folgenden soll es um zwei Komponisten gehen, die sich beide in ihrem Œuvre mit Gedichten des spanischen Mystikers Johannes vom Kreuz (1542–1591) auseinandergesetzt haben, deren ästhetische Standpunkte aber diametral entgegengesetzt sind: Hans Zender (1936–2019) und Karol Beffa (\* 1973).

Hans Zender hat mehrfach Texte des Johannes vom Kreuz vertont. Beispielsweise verwendete er in seinen „Tres canciones“<sup>2</sup> für Singstimme und Klavier (2005) vier Strophen aus dem „Geistliche[n] Gesang“: Dem ersten Satz „O cristalina fuente“ liegt die elfte Strophe<sup>3</sup> (sowie der Beginn der zwölften Strophe) zugrunde, der zweite Satz „Vuelvete, paloma“ basiert auf den restlichen Versen der zwölften Strophe, und der dritte Satz „Mi Amado, las montañas“ setzt die 13. und 14. Strophe musikalisch um. In den Jahren 2014 bis 2016 hat Zender die genannten vier Strophen noch einmal – und mit gleicher Textaufteilung – in seinem Stück „Oh cristalina ...“<sup>4</sup> für drei Gruppen von Sängern und Instrumenten vertont, wobei es sich nicht etwa um eine Orchestrierung der Klavierversion handelt, sondern um eine eigenständige Fassung, auch wenn es zahlreiche Bezüge zu der früheren Version gibt. Auch die Strophen eins bis zehn des „Geistliche[n] Gesang[s]“ hat Zender in anderen Stücken als Textgrundlage verwendet, nämlich die Strophen eins bis drei in „¿Adónde?“<sup>5</sup> (2008/2010) für Violine, Sopran und Instrumente, die Strophen vier bis acht in „Oh bosques“<sup>6</sup> (2010) für Sopran, gemischten Chor und kleines Orchester sowie die Strophen neun und zehn in „¿Por qué?“<sup>7</sup> (2011) für gemischten Chor in zwei

<sup>2</sup> H. Zender, Tres canciones nach Texten aus dem „Cántico espiritual“ von Juan de la Cruz für Singstimme und Klavier, Wiesbaden 2005.

<sup>3</sup> Die Strophenzählung bezieht sich auf die Frühfassung des „Geistliche[n] Gesang[s]“, wie sie in folgender Edition veröffentlicht wurde: Johannes vom Kreuz, Gesammelte Werke, Bd. 3: Der Geistliche Gesang. Vollständige Neuübertragung, hg. von U. Dobhan, E. Hense, E. Peeters, Freiburg i. Br. 2011, 28–34.

<sup>4</sup> H. Zender, Oh cristalina ... für drei Gruppen von Sängern und Instrumenten, Wiesbaden 2016.

<sup>5</sup> H. Zender, ¿Adónde? – Wohin? Konzert für Violine, Sopran und Instrumente [Arnold Schönberg in memoriam], Wiesbaden 2010.

<sup>6</sup> H. Zender, Oh bosques – O Wälder. Für Sopran, gemischten Chor und kleines Orchester nach Texten von Juan de la Cruz, Wiesbaden 2011.

<sup>7</sup> H. Zender, ¿Por qué? – Warum? Für gemischten Chor a cappella, Wiesbaden 2013.

Gruppen a cappella. Von den insgesamt 39 Strophen des „Geistliche[n] Gesang[s]“ hat Zender also nur die ersten 14 für seine Kompositionen benutzt.

# 1 Johannes vom Kreuz und sein „Geistliche[r] Gesang“

Um Zenders Faszination für diese Gedichte verstehen zu können, ist zunächst ein genauerer Blick auf den „Geistliche[n] Gesang“ des Johannes vom Kreuz nötig. Johannes hat dieses Werk größtenteils während seines Gefängnisaufenthaltes in Toledo verfasst, der sich vom Dezember 1577 bis August 1578 erstreckte. Dass Johannes, der 1563 in den Karmeliterorden eingetreten war und ab 1567 Teresa von Ávila (1515–1582) bei ihren Reformbestrebungen des Ordens tatkräftig unterstützte, neun Monate im Kerker verbringen musste, hing damit zusammen, dass Mitbrüder des Stammordens in ihm einen Rebell sahen, dessen Einfluss es auszuschalten galt. Johannes nutzte die im Kerker verbrachte Zeit, indem er dort mit seiner dichterischen Tätigkeit begann. Sowohl die „Romanzen“ als auch 31 Strophen des „Geistliche[n] Gesang[s]“ hat er während seiner Gefangenschaft verfasst.<sup>8</sup> In den Jahren danach ergänzte Johannes seinen „Geistliche[n] Gesang“ um acht weitere Strophen und brachte diese Frühfassung 1584 zum Abschluss.<sup>9</sup>

Anders als die Lyrik der Teresa von Ávila, die aufgrund ihrer unprätentiösen Schlichtheit und Alltagsnähe für den Leser unmittelbar verständlich ist, sind die Gedichte des Johannes vom Kreuz „keine leichte Kost“<sup>10</sup>. Dies hängt damit zusammen, dass Johannes nicht nur eine fundierte jesuitische Schulbildung erhalten, sondern auch ein Studium der Theologie und Philosophie absolviert hat.<sup>11</sup> Die Sprache seiner Gedichte zeichnet sich deshalb durch viele theologi-

<sup>8</sup> Vgl. U. Dobhan, R. Körner, Einführung. Der Autor der *Dunklen Nacht* – Sein Leben und sein Vermächtnis, in: Johannes vom Kreuz, Gesammelte Werke, Bd. 1: Die dunkle Nacht. Vollständige Neuübertragung, hg. von U. Dobhan, E. Hense, E. Peeters, Freiburg i. Br. 2003, 9–18, hier: 9–11.

<sup>9</sup> Vgl. E. Hense, Einführung, in: Johannes vom Kreuz, Gesammelte Werke 3 (s. Anm. 3), 7–20, hier: 10.

<sup>10</sup> Dobhan, Körner, Einführung. Die dunkle Nacht (s. Anm. 8), 18.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., 9.

sche Anspielungen, Verwendung scholastischer Fachtermini und großen Metaphernreichtum aus, was das Verständnis seiner Lyrik erschwert. Als Teresas Nonnen die Frühfassung des „Geistliche[n] Gesang[s]“ kennenlernten, war es daher nicht verwunderlich, dass sie Johannes um eine ausführliche Erläuterung seines Gedichts baten. Johannes kam dieser Bitte zunächst mündlich nach, entschloss sich dann allerdings auf Bitten der Nonne Ana de Jesús (1545–1621) zu einem umfassenden schriftlichen Kommentar, der den Sinn seiner Dichtung genauer erklären sollte.<sup>12</sup> Diesen 1584 beendeten und Ana de Jesús gewidmeten Kommentar überarbeitete Johannes in den folgenden Jahren noch einmal, fügte außerdem eine weitere Strophe zu seinem Gedicht hinzu und änderte die Reihenfolge mehrerer Strophen. Die Endfassung des nun 40 Strophen umfassenden Gedichts sowie des erweiterten Kommentars lag schließlich 1586 vor.<sup>13</sup>

Inhaltlich geht es im „Geistliche[n] Gesang“ um eine Braut, die sich von ihrem Bräutigam verlassen glaubt und ihn verzweifelt herumirrend sucht. Sie geht hinaus in die Natur und wird von der Schönheit der Naturlandschaft an ihren Bräutigam erinnert. Als sie dem Bräutigam schließlich wiederbegegnet, stimmt sie einen Hymnus auf die Natur an, deren Idylle sie nach der Erwidern des Liebesblicks durch den Bräutigam nun gemeinsam auskosten möchte. Viele Bilder des „Geistliche[n] Gesang[s]“ orientieren sich stark am Hohelied, aber auch an der volkstümlichen Liebeslyrik, an Francesco Petrarca (1304–1374), Garcilaso de la Vega (1503–1536) und Sebastián de Córdoba (um 1545–1604).<sup>14</sup> Die Beziehung zwischen Bräutigam und Braut, die schon im Hohelied für die Liebe zwischen Gott und dem Volk Israel steht (bzw. in der neutestamentlichen Deutung für das Verhältnis von Christus und Kirche),<sup>15</sup> ist bei Johannes allegorisch als Liebesbeziehung zwischen Christus (Bräutigam) und der menschlichen Seele (Braut) zu verstehen.<sup>16</sup> Dass Johannes vieles nur „in Bildern, Vergleichen und Gleichnissen“<sup>17</sup> andeuten kann, liegt – wie er selbst schreibt – daran, dass es sich

<sup>12</sup> Vgl. Hense, Einführung. Der Geistliche Gesang (s. Anm. 9), 7–9.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., 10f.

<sup>14</sup> Vgl. E. Faas, *Cántico Espiritual*, in: KNLL 8 (1998) 925f., hier: 925.

<sup>15</sup> Vgl. Hense, Einführung. Der Geistliche Gesang (s. Anm. 9), 13.

<sup>16</sup> Vgl. Johannes vom Kreuz, *Gesammelte Werke* 3 (s. Anm. 3), 24.

<sup>17</sup> Ebd., 25.

hier um „geheimnisvolle oder verborgene Dinge“<sup>18</sup> handelt. Da sich die *unio mystica* zwischen Bräutigam und Braut im Grunde nicht mit Worten darstellen lässt, bleibt nur der Rekurs auf allegorisches Sprechen sowie den Unsagbarkeitstopos.

## 2 Die Vertonung von Hans Zender

Hans Zender greift für die Vertonung der ersten drei Strophen des „Geistliche[n] Gesang[s]“, die er nach dem Anfangswort „¿Adónde?“ („Wohin?“) genannt hat, auf eine Klangkombination zurück, die für seine mikrotonalen Stücke charakteristisch ist<sup>19</sup> und die er auch in „Oh bosques“ („Oh Wälder“) und „Oh cristalina ...“ („Oh kristallene ...“) einsetzt: zwei Klaviere, von denen das zweite um einen Viertelton tiefer gestimmt ist, sowie eine Harfe, bei der vier der sieben Saiten pro Oktave um einen Sechstelton nach unten bzw. oben zu stimmen sind. Nur in „Oh cristalina ...“ sind alle Saiten der Harfe um einen Sechstelton heruntergestimmt. Dazu treten in „¿Adónde?“ Streicher, Blasinstrumente und Schlagwerk, die ebenfalls mikrotonale Eintrübungen zu spielen haben. Dass Zender die Oktave in 72 äquidistante Mikrointervalle einteilt und temperierte auf naturtönige Stimmung prallen lässt, soll „zu neu erlebbaren harmonischen Qualitäten“<sup>20</sup> führen. Da der Text des „Geistliche[n] Gesang[s]“ aus sieben- und elfsilbigen Versen besteht und Zender als Reaktion darauf die Harmonik von Klängen bestimmen lassen wollte, die den siebten oder elften Oberton enthalten, konnte dies nur durch Mikrotonalität realisiert werden.<sup>21</sup> Außerdem korrespondiert die mikrotonale Klanglichkeit insofern mit dem Text, als sie das orientierungslose Umherirren der Braut durch die „destabilisierte“, dissonante Harmonik zu veranschauli-

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Vgl. R. Peters, Geistige Sammlung und waches Hören. Hans Zender und der „Cántico espiritual“ von Juan de la Cruz, in: CD-Booklet zu H. Zender, ¿Adónde? 4 Canciones nach Juan de la Cruz (Wergo 73362), 3–10, hier: 8.

<sup>20</sup> W. Gruhn, Hans Zender, in: H.-W. Heister, W.-W. Sparrer (Hg.), Komponisten der Gegenwart, München 1992ff. [12. und 32. Nachlieferung], 1–14. A–I. I–XII, hier: 12.

<sup>21</sup> Vgl. H. Zender, Werkkommentar zu „¿Adónde?“, in: <https://www.breitkopf.com/work/8700/adonde-wohin> (Download: 7.5.2020).

chen vermag.<sup>22</sup> Zender lässt in „¿Adónde?“ den Gesang der Sopranistin, der sich häufig durch weite Intervallsprünge auszeichnet, immer wieder durch ausgedehnte instrumentale Zwischenspiele (etwa der Solo-Violine) unterbrechen. Dabei setzt er besondere Klangeffekte ein, indem z. B. die Harfe in der Kontra-Oktave einen „Pedalwechsel mit Schnarrgeräusch“<sup>23</sup> vollzieht, in den Klavieren ein Glissando durch einen Stahlstab erzeugt wird, der über die höchsten Saiten fährt,<sup>24</sup> oder das Tamtam mit einem Holzstab<sup>25</sup> bearbeitet wird. Da „¿Adónde?“ als Hommage an Arnold Schönberg (1874–1951) komponiert wurde, an dessen Monodram „Erwartung“ (1909) auch die Thematik der den Geliebten suchenden Braut gemahnt, fügt Zender vor der letzten Strophe ein Schönberg-Zitat ein, nämlich das in Quarten aufsteigende Hornthema, mit dem Schönbergs erste „Kammersymphonie“ (1906/1923) beginnt.<sup>26</sup>

Zenders „Oh bosques“ („Oh Wälder“) vertont fünf Strophen des „Geistliche[n] Gesang[s]“, wobei jeder Strophe ein eigener Satz gewidmet ist. Die fünf Sätze unterscheiden sich hinsichtlich des Vokalensembles:

- im ersten Satz: Solo-Sopran mit hinter der Bühne positionierten Echo-Sopran,
- im zweiten Satz: vierstimmiger Chor,
- im dritten Satz: Solo-Sopran,
- in den beiden letzten Sätzen: Solo-Sopran mit vierstimmigem Chor.

Auch hier sorgen unsangliche Intervallsprünge in den Vokalstimmen und mikrotonale Orchesterfarben für die gewünschten Verfremdungseffekte. Inhaltlich geht es um einen Dialog zwischen der Braut und der Natur, von der sich die Braut Auskunft über den Verbleib des Geliebten erhofft. Die stammelnde Antwort der von der Schönheit des Bräutigams begeisterten Natur setzt Zender am Ende des

---

<sup>22</sup> Vgl. M. Kaltenecker, Die Bewegung in der Harmonik ist das Entscheidende. Martin Kaltenecker im Gespräch mit Hans Zender, in: NZfM 170 (5/2009) 54–57, hier: 57.

<sup>23</sup> Zender, ¿Adónde? (s. Anm. 5), 16.

<sup>24</sup> Vgl. ebd.

<sup>25</sup> Ebd., 22.

<sup>26</sup> Vgl. Peters, Geistige Sammlung (s. Anm. 19), 8.

vierten Satzes um, indem er den Text in zweisilbige Partikel atomisiert und sukzessive auf verschiedene Stimmen verteilt.

In dem doppelchörigen A-cappella-Stück „¿Por qué?“ („Warum?“) vertont Zender zwei Strophen des „Geistliche[n] Gesang[s]“, in denen die Braut den Bräutigam anklagt, weil er ihr fehlt. Man könnte bei diesem mikrotonalen Chorstück an eine Bemerkung Schönbergs denken, die er gegenüber Thomas Mann (1875–1955) geäußert haben soll:<sup>27</sup> Thomas Mann hat sich 1946, als er an seinem „Doktor Faustus“ arbeitete, an Schönberg mit der Frage gewandt, ob denn ein untemperiert gesungener Chorsatz denkbar wäre, den er dann seinen fiktiven Helden Adrian Leverkühn im Roman komponieren lassen würde. Schönberg antwortete darauf: „Ich würde es nicht machen. Aber möglich ist es theoretisch durchaus.“<sup>28</sup> Im Gegensatz zu Adrian Leverkühn hat Zender diesen mikrotonalen Chorsatz hier in die Tat umgesetzt.

In „Oh cristalina ...“ („O kristallene ...“), das Zender nach der Uraufführung noch einmal überarbeitet und an mehreren Stellen „entscheidend korrigiert“<sup>29</sup> hat, lässt er wieder ein Orchester zu den Chören hinzutreten. Der Titel bezieht sich auf eine „kristallene Quelle“<sup>30</sup>, in der die Braut die Augen des Geliebten zu erkennen glaubt, der ihr wenig später dann tatsächlich wieder begegnet. Im ersten Satz greift Zender zur Veranschaulichung dieser Quelle auf eine kristalline Instrumentation zurück, indem er einzelne Töne punktuell von den Klavieren, der Harfe und den Streichern (*pizzicato*) spielen lässt. Kommen im ersten Satz von „Oh cristalina ...“ nur Frauenstimmen zum Einsatz, die stellvertretend für die Braut stehen, verwendet Zender im zweiten Satz, in dem sich nun zum ersten Mal der Bräutigam zu Wort meldet, ausschließlich Männerstimmen und sorgt mit einem Synthesizer (im Modus „Impuls-Generator“) für elektronische Klangeffekte. Im abschließenden dritten Satz, der

<sup>27</sup> Vgl. ebd., 9.

<sup>28</sup> Zit. nach: H. H. Stuckenschmidt, Schönberg. Leben, Umwelt, Werk, Zürich 1974, 350.

<sup>29</sup> F. Reinisch, „Oh glasklare Quelle“. Hans Zenders „¡O cristalina ...!“. Neue Musik im Spannungsfeld zwischen Aufführungen und Editionen, in: T. Betzwieser, M. Schneider (Hg.), Aufführung und Edition (Beihefte zu editio 46), Berlin 2019, 233–250, hier: 240.

<sup>30</sup> Johannes vom Kreuz, Sämtliche Werke, Bd. 2: Die dunkle Nacht und die Gedichte, hg. von H. U. von Balthasar, C. Capol, Freiburg i. Br. 2003, 173.

die letzten zwei der insgesamt vier Strophen vertont, veranschaulicht Zender das Zusammenfinden von Braut und Bräutigam, indem er eine Strophe dem Frauenchor und eine Strophe dem Männerchor zuordnet. Die im Text evozierte, religiös aufgeladene Naturidylle bei Tagesanbruch setzt Zender mit kontemplativen, gegen Ende des Stückes immer stärker reduzierten Klängen um.

### 3 Die Vertonung von Karol Beffa

Anders als Zender, der die ersten 14 Strophen des „Geistliche[n] Gesang[s]“ auf vier eigenständige Stücke aufgeteilt hat, vertonte Karol Beffa vier verschiedene Gedichte des Johannes vom Kreuz und fasste diese innerhalb seines Zyklus „Nuit mystique“ (2010) zusammen. Beffa hat mehrere Fassungen dieses Zyklus für jeweils unterschiedliche Besetzungen komponiert: 2010 entstanden die Fassung für Singstimme und Streichquartett<sup>31</sup> sowie diejenige für Singstimme und Klavier<sup>32</sup>. 2012 folgte eine Version für Singstimme und Streichorchester, die Beffa allerdings nicht mehr „Nuit mystique“ nannte, sondern „Nuit obscure“<sup>33</sup>.

Der erste Satz von „Nuit mystique“ beruht auf dem Hirtengedicht „Un pastorcico solo“ des Johannes vom Kreuz, der zweite Satz auf seiner Romanze „Del verbo divino“, der dritte Satz basiert auf der Glosse „Sin arrimo y con arrimo“ und der letzte Satz auf dem Gedicht „¡Oh llama de amor viva“. Johannes hat diese Gedichte zu unterschiedlichen Zeiten geschrieben: Am frühesten dürfte die Romanze „Del verbo divino“ entstanden sein, die wahrscheinlich zusammen mit den anderen Romanzen während seines Gefängnisaufenthaltes in Toledo (1577/78) verfasst wurde.<sup>34</sup> „Un pastorcico solo“ und „Sin arrimo y con arrimo“ dürften in den frühen 1580er-

<sup>31</sup> K. Beffa, *Nuit mystique sur des poèmes de Saint Jean de la Croix pour voix et quatuor à cordes*, Paris 2015.

<sup>32</sup> K. Beffa, *Nuit mystique sur des poèmes de Saint Jean de la Croix pour voix et piano*, Paris 2015.

<sup>33</sup> K. Beffa, *Nuit obscure sur des poèmes de Saint Jean de la Croix pour voix et orchestre à cordes*, Paris 2015. – Vgl. K. Beffa, *Diabolus in opéra. Composer avec la voix*, Paris 2018, 177f.

<sup>34</sup> Vgl. Dobhan, Körner, Einführung. Die dunkle Nacht (s. Anm. 8), 10f.

Jahren entstanden sein, während das Gedicht „¡O llama de amor viva“ Johannes' letztes Werk darstellt und von 1584 stammen dürfte.<sup>35</sup>

Rezeptionsgeschichtlich bedeutsam ist vor allem „¡O llama de amor viva“ („Die lebendige Liebesflamme“), denn es gehört zu jenen drei Gedichten, die Johannes sehr ausführlich kommentiert hat, wie es schon beim „Geistliche[n] Gesang“ und der „Dunklen Nacht“ (1578/79) der Fall war. Ähnlich wie beim „Geistliche[n] Gesang“ bedurfte es allerdings auch bei der „Lebendigen Liebesflamme“ eines äußeren Anstoßes, damit Johannes sich zu einer Kommentierung entschloss. Es war die Widmungsträgerin des Gedichts, Ana del Mercado y Peñalosa, die Johannes um eine Erläuterung der vier Strophen der „Lebendigen Liebesflamme“ bat.<sup>36</sup> Johannes lernte die junge Witwe, die wenige Jahre zuvor sowohl ihren Mann als auch ihre einzige Tochter verloren hatte und sich sehr für religiöse Fragen interessierte, 1582 in Granada kennen.<sup>37</sup> Er kam ihrer Bitte schließlich nach und schloss eine erste Fassung des Kommentars 1586 ab; eine überarbeitete zweite Fassung dürfte erst kurz vor seinem Tod 1591 niedergeschrieben worden sein.<sup>38</sup>

Das zentrale Symbol dieses Gedichts, die Flamme, spielt schon im „Geistliche[n] Gesang“ eine wichtige Rolle, wo in der vorletzten Strophe von „der Flamme, die verzehrt und doch nicht weh tut“<sup>39</sup> die Rede ist. Auch in dem Gedicht „Sin arrimo y con arrimo“, das Beffa in seiner „Nuit mystique“ vor dem Schlusssatz „¡O llama de amor vivo“ plazierte, findet man die Flammen-Metaphorik wieder, wenn es dort heißt:

„[In der Liebe] köstlichen Flamme, / die ich in mir fühle, / eilends, ohne etwas zu hinterlassen, / beginne ich, mich schnell und restlos zu verzehren.“<sup>40</sup>

<sup>35</sup> Vgl. E. Peeters, Einführung, in: Johannes vom Kreuz, Gesammelte Werke, Bd. 5: Die lebendige Liebesflamme. Vollständige Neuübersetzung, hg. von U. Dobhan, E. Hense, E. Peeters, Freiburg i. Br. 2013, 11–43, hier: 11.

<sup>36</sup> Vgl. ebd.

<sup>37</sup> Vgl. ebd., 14f.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., 12.

<sup>39</sup> Johannes vom Kreuz, Gesammelte Werke 3 (s. Anm. 3), 33.

<sup>40</sup> Johannes vom Kreuz, Sämtliche Werke 2 (s. Anm. 30), 245.

Johannes erläutert in seinem Kommentar, dass die Flamme den Heiligen Geist symbolisiere, der den Menschen mit der Liebe Gottes durchdringe.<sup>41</sup> Dahinter steht die theologische Vorstellung, dass Gott den Menschen „befeuern“, ermutigen und zur steten Weiterentwicklung befähigen wolle.<sup>42</sup> Johannes' Gottesbild ist nicht das eines kleinlichen Buchhalters, der am Ende alles aufrechnet, sondern vielmehr das eines liebenden Gottes, der „über den Menschenseelen wie die Sonne [steht], um sich ihnen mitzuteilen.“<sup>43</sup> Wenn der Mensch Gott suche, so müsse er sich stets vergegenwärtigen, dass Gott den Menschen „noch viel dringlicher“<sup>44</sup> suche. Diesem positiven Gottesbild entspricht bei Johannes die Vorstellung, dass der Mensch *capax dei* sei, also Gott immer näher kommen könne, wenn der Mensch sich nur von der „lebendigen Liebesflamme“ leiten lasse.<sup>45</sup> Ähnlich wie im „Geistliche[n] Gesang“, der eine Vielzahl allegorischer Bilder gebraucht, nutzt Johannes in seinem letzten Gedicht die – im Übrigen schon in der Bibel verwendete<sup>46</sup> – Flammen-Metaphorik, um mystische Erfahrungen auszudrücken, für die es „keine Worte gibt“<sup>47</sup>.

Beffa geht bei seinen Johannes-vom-Kreuz-Vertonungen einen völlig anderen Weg als Zender. An der Musik der Avantgarde kritisiert er vor allem die seiner Ansicht nach unnatürliche Behandlung der Singstimmen, die sich häufig in großen unsanglichen Zick-Zack-Intervallen bewegten und teilweise dem Schreien näher seien als dem Singen.<sup>48</sup> Auch der Atonalität steht er kritisch gegenüber und spricht sich für eine melodiose Musik mit einem – im weitesten Sinne – tonalen oder modalen Zentrum aus,<sup>49</sup> wie es die Postmoderne wieder erlaube.<sup>50</sup> Zudem lehnt er den übertriebenen Einsatz extravaganter Spieltechniken ab, die häufig eher eine Farce seien als

<sup>41</sup> Vgl. Johannes vom Kreuz, Gesammelte Werke 5 (s. Anm. 35), 50.

<sup>42</sup> Vgl. Peeters, Einführung. Die lebendige Liebesflamme (s. Anm. 35), 34.

<sup>43</sup> Johannes vom Kreuz, Gesammelte Werke 5 (s. Anm. 35), 149.

<sup>44</sup> Ebd., 133f.

<sup>45</sup> Vgl. Peeters, Einführung. Die lebendige Liebesflamme (s. Anm. 35), 36.

<sup>46</sup> Vgl. Johannes vom Kreuz, Gesammelte Werke 5 (s. Anm. 35), 84.

<sup>47</sup> Ebd., 44.

<sup>48</sup> Vgl. Beffa, *Diabolus in opéra* (s. Anm. 33), 151.

<sup>49</sup> Vgl. K. Beffa, C. Villani, *Les coulisses de la création*, Paris 2017, 205.

<sup>50</sup> Vgl. K. Beffa, *Parler, composer, jouer. Sept leçons sur la musique*, Paris 2017, 210.

zwingende künstlerische Notwendigkeit.<sup>51</sup> Auch bei der Wahl der Instrumente zeigt er sich konservativ, da er traditionelle Instrumente gegenüber Elektrofonen tendenziell bevorzugt.<sup>52</sup> Zwar hat Beffas Ästhetik ihm den Vorwurf der Rückschrittlichkeit und der Kommerzialisierung eingebracht, für ihn steht aber die Idee im Vordergrund, eine Musik zu komponieren, die er selber gerne im Konzert hören würde.<sup>53</sup> Vielsagend sei schließlich, dass Komponisten, die zu Lebzeiten geradezu Säulenheilige der Avantgarde gewesen seien (z. B. Luigi Nono, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen und Henri Pousseur), heute nur noch selten gespielt würden.<sup>54</sup>

Dass Beffas tonale Musik geradezu den Gegenentwurf zu Zenders ästhetischen Positionen darstellt, wird schon im ersten Satz von „Nuit mystique“ deutlich. Das diesem Satz zugrunde liegende Gedicht „Un pastorico solo“ („Ein kleiner einsamer Hirte“)<sup>55</sup> handelt von einem Hirten, der von seiner Geliebten verlassen wurde und sich so grämt, dass er sich schließlich mit ausgebreiteten Armen an einen Baum hängt, um zu sterben. Dieses Gedicht bringt allegorisch die von den Menschen nicht erwiderte Liebe Gottes zum Ausdruck, wobei die finale Pose des Hirten natürlich die Kreuzigung Jesu evoziert. Beffa legt bei seiner Vertonung größten Wert auf Textverständlichkeit, die durch Syllabik und häufig – insbesondere am Anfang – durch Deklamation auf einem Ton garantiert wird. Das Streichquartett begleitet die Singstimme meist mit homorhythmischen, litaneiarig wiederholten Akkorden, die sich durch eine beschränkte rhythmische Palette auszeichnen. Dabei akzentuiert das an mehreren Stellen eingesetzte Flageolet die mystisch-unwirkliche Atmosphäre des Gedichts.

Im Gegensatz zum ruhigen ersten Satz steht der äußerst kurze zweite Satz in einem wesentlich schnelleren Tempo. Die vierzeilige Romanze „Del verbo divino“ („Von göttlichem Wort“)<sup>56</sup> stammt aus einem weihnachtlichen Kontext und fordert dazu auf, der von göttlichem Wort schwangeren Jungfrau Maria doch Herberge zu geben. Beffa teilt den Text, den er insgesamt drei Mal hintereinander singt

<sup>51</sup> Vgl. Beffa, *Diabolus in opéra* (s. Anm. 33), 151.

<sup>52</sup> Vgl. Beffa, Villani, *Les coulisses de la création* (s. Anm. 49), 227.

<sup>53</sup> Vgl. ebd., 189.

<sup>54</sup> Vgl. ebd., 205.

<sup>55</sup> Johannes vom Kreuz, *Sämtliche Werke 2* (s. Anm. 30), 202f.

<sup>56</sup> Ebd., 252f.

lässt, in kurze musikalische Phrasen auf, die durch Pausen voneinander abgesetzt werden. In den Streichern lassen sich vier verschiedene Schichten unterscheiden: Im steten Wechsel spielt eine der Violinen weit ausgreifende Bariolage-Passagen, während die andere dies mit vereinzelt Trillerfiguren kommentiert. Die Bratsche erzeugt mit einem kontinuierlichen Tremolo eine unruhige Atmosphäre, das Cello setzt Akzente durch sporadische *Pizzicato*-Akkorde.

Abb. 1: In den abgebildeten Takten vier bis sieben des zweiten Satzes „Del verbo divino“ aus Karol Beffa „Nuit mystique“ sind unterhalb der Singstimme die Notensysteme des Streichquartetts dargestellt. In dem Partiturausschnitt ist oben die Sopranstimme zu sehen, an die sich die erste Violine (Sechzehntelbewegungen) und die zweite Violine anschließen. In den letzten beiden Notensystemen sind das Tremolo in der Bratsche und die *Pizzicato*-Einwürfe im Cello dargestellt.

Aus: K. Beffa, *Nuit mystique sur des poèmes de Saint Jean de la Croix pour voix et quatuor à cordes*, Paris 2015, S. 9.

Der Trillerfigur in der Violinstimme kommt dabei eine illustrative Bedeutung zu, denn ihre stets crescendierende und sofort wieder decrescendierende Dynamik scheint die „geschwängerte“ Jungfrau bildhaft zu veranschaulichen. Die Bariolage-Passagen, die symbolisch oben und unten (Himmel und Erde) miteinander verbinden, hat Beffa später (samt Begleitfiguren) noch einmal in seinem zweiten Klavierkonzert „La vie antérieure“<sup>57</sup> (2012) verwendet.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> K. Beffa, *La vie antérieure*. Concerto pour piano et orchestre, Paris 2012.

<sup>58</sup> K. Beffa, E-Mail vom 27. April 2020 an den Verf.

Im dritten Satz vertont Beffa die Glosse „Sin arrimo y con arrimo“ („Ohne Halt und doch gehalten“)<sup>59</sup>, die ein Paradoxon zum Thema hat: Obwohl sich das lyrische Ich in der Finsternis verzehrt, habe seine Seele doch ein „köstliche[s] Leben, / allein auf ihren Gott gestützt“<sup>60</sup>. Die musikalische Faktur dieses Satzes erinnert an den Kopfsatz: Die Melodik der Singstimme ist sprachnah und verharret zu Beginn ebenfalls auf einem Ton. Die beiden Violinen und die Bratsche begleiten mit homorhythmischen Mustern, die in ähnlicher Form immer wiederkehren. Die beiden letzten Töne werden von der Singstimme nur noch gesummt – eine Chiffre für das sich in der Liebesflamme verzehrende lyrische Ich, aber auch für die Unaussprechlichkeit mystischer Grenzerfahrungen. Beffa charakterisiert diesen Satz als „drückend, verhängnisvoll, wie eine Trauerprozession“<sup>61</sup>.

Das Gedicht „¡Oh llama de amor viva“ („Die lebendige Liebesflamme“)<sup>62</sup> bildet den Abschluss des Zyklus. Das lyrische Ich wendet sich in diesem Gedicht nicht nur an die Liebesflamme mit ihrer „befeuernden“ Kraft, sondern auch an den trinitarischen Gott, „der in sich Beziehung ist“<sup>63</sup>. Johannes unterstreicht so die Notwendigkeit einer persönlichen Gottesbeziehung: Mit dem „Brenneisen zärtlich“<sup>64</sup> meint er den Heiligen Geist,<sup>65</sup> die „milde Hand“<sup>66</sup> steht für den Vater<sup>67</sup> und die „zartkosende Berührung“<sup>68</sup> symbolisiert den Sohn.<sup>69</sup> Wie schon in den vorherigen Sätzen verwendet Beffa auch hier einheitliche Bewegungsmuster, die den ganzen Satz über beibehalten werden. Anders als in Zenders Vertonungen mit ihren häufigen Brüchen legt Beffa das Hauptaugenmerk auf ein sich organisch entwickelndes Klangkontinuum. Die schrittweise absteigenden Achtelbewegungen

<sup>59</sup> Johannes vom Kreuz, *Sämtliche Werke* 2 (s. Anm. 30), 244f.

<sup>60</sup> Ebd., 245.

<sup>61</sup> „[...] pesante, fatale, telle une procession funébre“ (K. Beffa, *Nuit obscure. Recueil de quatre chants sur des poèmes de Saint-Jean de la Croix* [2012], in: CD-Booklet zu K. Beffa, *Into the dark* [Aparté AP108], 9f., hier: 10)

<sup>62</sup> Johannes vom Kreuz, *Sämtliche Werke* 2 (s. Anm. 30), 184f.

<sup>63</sup> Vgl. Peeters, *Einführung. Die lebendige Liebesflamme* (s. Anm. 35), 29.

<sup>64</sup> Johannes vom Kreuz, *Gesammelte Werke* 5 (s. Anm. 35), 48.

<sup>65</sup> Vgl. ebd., 83.

<sup>66</sup> Ebd., 48.

<sup>67</sup> Vgl. ebd., 83.

<sup>68</sup> Ebd., 48.

<sup>69</sup> Vgl. ebd., 83.

in erster und zweiter Violine (bzw. in erster Violine und Bratsche) prägen den gesamten Satz, für den Beffa auf Material seines Streichquartetts „Mosaïque“<sup>70</sup> (2009) zurückgegriffen hat (dort der zweite Satz).<sup>71</sup> Dass beide Stimmen stets in parallelen Terzen oder Sexten geführt werden, verleiht dem Stück eine klangliche Wärme, die auch durch Vortragsbezeichnungen wie „chaleureux“<sup>72</sup> oder „sombre“<sup>73</sup> unterstrichen wird. Im Verlauf des Satzes schwingt sich der Sopran von einer mittleren Lage am Anfang schließlich ins höchste Register auf, wenn der Text davon spricht, dass „[die Leuchter aus Feuer] Wärme und Licht verleihen, dem Liebsten zur Seite“<sup>74</sup>, und so weltliche Liebe und christliche *unio mystica* in eins setzt.

#### 4 Unterschiede zwischen den Vertonungen von Zender und Beffa

Wahrscheinlich hätte Zender die Vertonung Beffas als zu leicht zugänglich, zu wenig innovativ oder als Ausdruck jener „falsch verstandene[n] Nostalgie“<sup>75</sup> eingestuft, die in Zenders Augen für viele Kompositionen der Postmoderne symptomatisch ist. Allerdings musste auch Zender selbst sich zu Lebzeiten durchaus mit Kritik an seinen mikrotonalen Werken auseinandersetzen. So urteilte etwa Rainer Nonnenmann (\* 1968) bezüglich Zenders Johannes-vom-Kreuz-Vertonungen, sie klängen „gewöhnungsbedürftig“<sup>76</sup> und „regelmäßig verstimmt“<sup>77</sup>, um dann ironisierend festzustellen: „Denn die Wege des Herrn sind mikrotonal.“<sup>78</sup>

Zender und Beffa unterscheiden sich nicht nur im Hinblick auf ihre ästhetischen Positionen, sondern auch in ihrer Haltung gegenüber Kirche und liturgischer Musik. Während Zender nur am Anfang seiner

<sup>70</sup> K. Beffa, *Mosaïque pour quatuor à cordes*, Paris 2014.

<sup>71</sup> K. Beffa, E-Mail vom 27. April 2020 an den Verf.

<sup>72</sup> Beffa, *Nuit mystique pour voix et quatuor à cordes* (s. Anm. 31), 23.

<sup>73</sup> Ebd., 18.

<sup>74</sup> Johannes vom Kreuz, *Sämtliche Werke 2* (s. Anm. 30), 185.

<sup>75</sup> L. Jeschke, *Happy New Ears – Utopie jenseits der Stilsicherheit*. Hans Zender im Gespräch mit Lydia Jeschke, in: *NZfM* 172 (6/2011) 10–13, hier: 10.

<sup>76</sup> R. Nonnenmann, [Rez. zur CD:] Hans Zender, *¿Adónde? Wohin? 4 Canciones* nach Juan de la Cruz, in: *NZfM* 78 (2/2017) 70.

<sup>77</sup> Ebd.

<sup>78</sup> Ebd.

Karriere liturgische Texte vertonte (z. B. den Hymnus „Vexilla regis“ von 1964 oder den Hymnus „Aurora lucis“ innerhalb seines „Canto I“ von 1965),<sup>79</sup> hat Beffa bis jetzt ein „Salve Regina“ (2007), eine „Messe“ (2008), ein „De profundis“ (2010), ein „Media vita“ (2011), „Trois motets“ („Regina caeli“, „Ave Regina caelorum“, „Ave Maria“ [2012]) sowie ein „Misericordias domini“ (2016) komponiert.<sup>80</sup>

Zender war für seine äußerst kritische Haltung gegenüber der Amtskirche bekannt, der er vorwarf, die Moderne nie verarbeitet zu haben,<sup>81</sup> die zeitgenössische künstlerische Produktion weitgehend zu ignorieren und deshalb die Verantwortung für die zunehmende Entfremdung zwischen moderner Kunst und Kirche zu tragen.<sup>82</sup> Zender kritisierte – ebenso wie vor ihm schon Igor Stravinskij (1882–1971) – die Abschaffung der lateinischen Liturgie, die bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil (1962–1965) über Ländergrenzen hinweg ein einigendes Band geschaffen habe und ohne die auch die jahrhundertlange europäische Tradition der Sakralmusik nicht zu denken sei.<sup>83</sup> Zudem polemisierte Zender gegen „[m]inderwertige Kunst“<sup>84</sup> wie den *Sacro-Pop*, den er als „Kitsch und Lüge“<sup>85</sup> abtat. Es liege auf der Hand, dass „liturgisch gebundene Kunst unter diesen Umständen nicht mehr entstehen“<sup>86</sup> und daher „nur das Ende einer langen Epoche der Durchdringung von Christentum und Kunst“<sup>87</sup> konstatiert werden könne. Darüber hinaus schlug Zender vor, man solle die Orgel, die zur „sakralen Fassade“<sup>88</sup> geworden sei, ins Museum verbannen und „die alten Kirchen räumen“<sup>89</sup>, um sie nur noch „als Kulturdenkmäler [zu] bewahren“<sup>90</sup>.

<sup>79</sup> Vgl. Gruhn, Hans Zender (s. Anm. 20), C.

<sup>80</sup> Vgl. K. Beffa, *Par volonté et par hasard. Théorie et pratique de la création musicale*, Paris 2018, 205–208.

<sup>81</sup> Vgl. H. Zender, *Geistliche Musik und Liturgie. Versuch eines Überblicks*, in: ders., *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, hg. von J. P. Hiekel, Wiesbaden 2004, 166–176, hier: 170.

<sup>82</sup> Vgl. ebd., 168.

<sup>83</sup> Vgl. ebd., 170.

<sup>84</sup> Ebd., 173.

<sup>85</sup> Ebd.

<sup>86</sup> Ebd.

<sup>87</sup> Ebd.

<sup>88</sup> Ebd., 174.

<sup>89</sup> Ebd., 175.

<sup>90</sup> Ebd.

Beffa hingegen interessiert sich als Agnostiker weniger für Fragen, die die Amtskirche betreffen, bedauert jedoch, dass die modernen Gesellschaften den Sinn für das Sakrale und die Transzendenz verloren hätten.<sup>91</sup> Für Beffa ist der kreative Schöpfungsprozess selbst mit dem Sakralen verknüpft, zumal dieser sich nicht rational erklären lasse, sondern im Grunde ein Mysterium darstelle.<sup>92</sup> Dass Beffa mehrere liturgische Texte vertont hat, hängt unter anderem mit seiner Faszination für die lateinische Sprache und ihren Vokalreichtum zusammen, wobei letzteres ihn auch an der spanischen Sprache reizt. Dazu kommt, dass das Lateinische eine tote Sprache ist, zu der man als Komponist leichter eine gewisse Distanz wahren kann.<sup>93</sup> Außerdem betont Beffa, dass er seine Musik – auch dies ein Unterschied zu Zender – gerne in Kirchen aufführen lasse, schließlich seien

„noch vor einigen Jahren die Kirchen vielleicht die letzten Orte gewesen, an denen man sich nicht entschuldigen musste, wenn man eine konsonante oder teilweise der Tradition verhaftete Musik komponierte“<sup>94</sup>.

## 5 Resümee

Dass so unterschiedliche Komponisten wie Zender und Beffa sich von der religiösen Lyrik des Johannes vom Kreuz angesprochen fühlen, hängt nicht nur mit der Qualität dieser Lyrik zusammen, sondern belegt auch deren Aktualität: Gerade in einer Leistungsgesellschaft muss es Momente der Kontemplation, Introversion und Reflexion geben können, die Abstand zum Alltag und Hinwendung zu existenziellen Fragen ermöglichen. Eine „Musik der Sammlung“<sup>95</sup> – so verschieden sie im konkreten Fall auch sein mag –

<sup>91</sup> Vgl. Beffa, Villani, *Les coulisses de la création* (s. Anm. 49), 135f.

<sup>92</sup> Vgl. ebd.

<sup>93</sup> Vgl. Beffa, *Diabolus in opéra* (s. Anm. 33), 154–156.

<sup>94</sup> „[...] il y a encore quelques années, les églises étaient peut-être les derniers lieux où vous n’aviez pas à vous excuser si vous écriviez une musique consonante, ou une musique en partie marquée par la tradition.“ (K. Beffa, E-Mail vom 30. April 2020 an den Verf.)

<sup>95</sup> H. Zender, *Spirituelle Musik*, in: ders., *Waches Hören. Über Musik*, hg. von J. P. Hiekel (Edition Akzente), München 2014, 74–92, hier: 76.

kann einen wichtigen Beitrag dazu leisten, in einer unübersichtlichen, nach Orientierung suchenden Gegenwart das Wesentliche nicht aus den Augen zu verlieren.

## Gemeinsam Christus loben

### Zum ökumenischen Potenzial der Kirchenmusik

Stefan Kopp

*In memoriam Philipp Harnoncourt (1931–2020)*

Der evangelische Historiker Ernst Moritz Arndt (1769–1860) forderte 1819 „ein Gesangbuch für alle Christen ohne Unterschied des besonderen Bekenntnisses und der einzelnen Ansicht, ohne Rücksicht und Hinsicht auf dieses oder jenes Bekenntnis“<sup>1</sup>, um verstärkt gemeinsam aus dem reichen Schatz der von unterschiedlichen konfessionellen Strömungen geprägten Kirchenmusiktradition innerhalb des deutschen Sprachgebietes schöpfen zu können. Auch wenn in seinen Schriften hinter dieser „Gesangbuch-Utopie“<sup>2</sup> nationalistisch-patriotische Bestrebungen stehen, kann sein Vorstoß aus heutiger Sicht – unter anderen Vorzeichen, mit veränderten Motiven und abgesehen von berechtigter Kritik wegen der befürchteten Gefahr einer Nivellierung des Kirchengesangs – als ein früher ökumenischer Impuls im Bereich der Kirchenmusik gesehen werden, der später weniger „utopisch“, weil das Spezifische der eigenen Tradition nicht aufhebend, sondern ergänzend, aufgegriffen wurde. Für den evangelischen Schweizer Theologen und Kirchenmusiker Markus Jenny (1924–2001) gehört das deutsche Kirchenlied zu jenen Bereichen, die als „geheime Ökumene“<sup>3</sup> schon weit vor der Ökumenischen Bewegung (unbeabsichtigt) reiche Früchte für das gemeinsame christliche Leben getragen hat.

<sup>1</sup> E. M. Arndt, Von dem Wort und dem Kirchenliede nebst geistlichen Liedern, Bonn 1819, 50.

<sup>2</sup> M. Jenny, „Vocibus unitis“. Auch ein Weg zur Einheit, in: H. Becker, R. Kaczynski (Hg.), Liturgie und Dichtung. Ein interdisziplinäres Kompendium, Bd. II: Interdisziplinäre Reflexion (PiLi 2), St. Ottilien 1983, 173–205, hier: 197.

<sup>3</sup> Ebd., 173.

Das jeweils andere konfessionelle Erbe – auch beabsichtigt und offiziell – großflächiger zu rezipieren, gelang schließlich im 20. Jahrhundert: auf evangelischer Seite mit dem „Kirchengesangbuch“<sup>4</sup> ab 1950 sowie auf katholischer Seite mit dem „Gotteslob“<sup>5</sup> ab 1975. Ohne eine Nivellierung (weiterhin) bestehender konfessioneller Grenzen haben beide Gesangbücher aus zwei unterschiedlichen kirchenmusikalischen Traditionen, zwischen denen es allerdings auch schon zuvor wichtige Verbindungen gab, zu einer weiteren Bereicherung des jeweils eigenen Repertoires geführt.<sup>6</sup>

Gerade auf dem Feld der Kirchenmusik zeigte sich früh ein hohes ökumenisches Potenzial – nicht nur, weil Gesang schon im Vollzug etwas Gemeinschaftsstiftendes hat sowie Musik und Gesang (auch außerhalb des Gottesdienstes) das menschliche Miteinander „beleben“, sondern auch, weil vielfach gerade hier die historisch gewachsenen ökumenischen Schwellen niedrig waren. Schon vor den ersten offiziellen ökumenischen Annäherungen war für das deutsche Sprachgebiet ein reger Austausch von kirchenmusikalischen Werken zwischen evangelischer und katholischer Tradition charakteristisch.

Auf katholischer Seite war die Rezeptionsschwelle evangelischer Kirchenmusik u. a. deshalb niedrig, weil Kirchenmusik zwar geschätzt, aber bis in das 20. Jahrhundert herein doch eher als schmückendes Beiwerk denn als Element wahrgenommen wurde, das zu den „notwendigen und integrierenden Bestandteil[en] der feierlichen Liturgie“ (*necessariam vel integralem liturgiae sollemnis partem*) zählte, wie es Artikel 112 der Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* (SC) des Zweiten Vatikanischen Konzils (1962–1965) ausdrückt.<sup>7</sup> Kantoren und Sängerkhöre wurden erst in den 1960er-Jahren als liturgische Dienste im engeren Sinn (wieder-)anerkannt und zu der (die Liturgie tragenden) Fei ergemeinschaft gezählt, an der sie tätig teilnahmen und nicht nur konzertant mitwirkten, was

---

<sup>4</sup> Vgl. Evangelisches Kirchengesangbuch. Stammausgabe, Kassel 1950 (EKG); Neuausgabe: Evangelisches Gesangbuch. Stammausgabe der Evangelischen Kirche in Deutschland, Stuttgart 1993 (EG).

<sup>5</sup> Vgl. Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch (Stammausgabe), Stuttgart 1975 (GL 1975); Neuausgabe: 2013 (GL 2013).

<sup>6</sup> Vgl. H. Riehm, Die gemeinsamen Lieder und Gesänge der deutschsprachigen Christenheit, in: J LH 39 (2000) 154–178, hier: 154f.

<sup>7</sup> Vgl. dazu auch den programmatisch fundierenden Beitrag von W. Haunerland in diesem Band.

als Paradigmenwechsel bezeichnet werden kann. Aber auch alle Gläubigen wurden im Gemeindegesang wieder zu liturgisch Beteiligten. Die (Neu-)Etablierung des Gesangs – nicht nur des Klerus, sondern auch der Gläubigen – als wirklich liturgisches Element und die damit verbundenen kirchenmusikalischen Veränderungen – wie der Verlust des exklusiven Status von Kirchenchören – stießen im Zuge der Liturgiereform allerdings vor allem in Deutschland, wo sich der Allgemeine Cäcilien-Verband (ACV) nach dem Zweiten Weltkrieg (1939–1945) reorganisiert hatte, nicht nur auf Zustimmung, sondern teilweise auch auf eine starke kirchenmusikalische Opposition. Mit der ausschließlichen Verteidigung traditionell katholischer Formen wie des Gregorianischen Gesangs wurde zunächst eine Vertiefung der ökumenischen Beziehungen verhindert.<sup>8</sup>

Dadurch, dass (volkssprachliche) Kirchenmusik in der katholischen Tradition über viele Jahrhunderte per definitionem eben nicht integral zur (ansonsten größtenteils lateinischen) Liturgie selbst gehörte und sich gerade hier parallel zur Liturgie viele volkssprachliche (und breitenreligiöse) Formen entwickeln sowie teilweise sogar interkonfessionell befruchten konnten, war der Boden für ökumenische Annäherungen in diesem Bereich um die Mitte des 20. Jahrhunderts insgesamt also bereits besser bereitet und mit weniger historischen Hypothesen versehen als auf anderen Feldern des gemeinsamen christlichen Glaubens und Lebens. Gerade im gemeinsamen Christuslob, also in der Mitte des gelebten gemeinsamen Glaubens, zeigten sich rasch evangelisch-katholische Konvergenzen und ein hohes ökumenisches Potenzial der Kirchenmusik.

Dieser Beitrag gibt einen kurzen historischen Überblick über die Entwicklung des deutschen Kirchenlieds und wichtige Weichenstellungen des 20. Jahrhunderts, bevor nach der theologischen Basis für das ökumenische Potenzial der Kirchenmusik gefragt und vor diesem Hintergrund die aktuelle kirchliche Praxis untersucht wird.

---

<sup>8</sup> Vgl. H. Huckle, Singen und Musizieren. Geschichtlicher Überblick, in: R. Berger u. a., Gestalt des Gottesdienstes. Sprachliche und nichtsprachliche Ausdrucksformen (GDK 3), Regensburg <sup>2</sup>1990, 146–165, hier: 161–165.

## 1 Zur Geschichte des deutschen Kirchenlieds und seiner ökumenischen Rezeption

Im deutschen Sprachgebiet reichen die Ursprünge des volkssprachlichen gottesdienstlichen Gesangs weit in die Geschichte, zum Teil ins Frühmittelalter, zurück. Im Hoch- und Spätmittelalter sowie zu Beginn der Frühen Neuzeit gelangten deutsche Kirchenlieder als „Leisen“ (kurze Vierzeiler, die mit einem *Kyrie eleison* enden), Übersetzungen lateinischer *Cantiones* und Hymnen, Rufe, Nach- und Umdichtungen sowie geistliche Lieder (der Meistersinger) zu einer ersten Blüte.<sup>9</sup> Sie ergänzten die römisch geordnete Liturgie an bestimmten Hochfesten, im Predigtritus, als Prozessionsgesänge oder bei Wallfahrten, wie Philipp Harnoncourt (1931–2020) in seinen Studien überzeugend gezeigt hat.<sup>10</sup>

Mit Harnoncourt kann das deutsche Kirchenlied auch „als Mittel der Reformation“<sup>11</sup> bezeichnet werden, das nicht nur stark identitätsprägend wirkte, sondern – begünstigt durch die Erfindung des Buchdrucks im 15. Jahrhundert – auch rasche Verbreitung finden konnte. Ab 1522 erschienen die ersten reformatorischen Kirchenliedsammlungen; der Hallenser Stiftspropst Michael Vehe (1485–1539) und Georg Witzel (1501–1573) gehörten 1537 zu den ersten Herausgebern von Gesangbüchern aufseiten der Altgläubigen. Schon bald darauf wurden die ersten Diözesangesangbücher veröffentlicht, die im 17. und 18. Jahrhundert an vielen Stellen den Gregorianischen Choral

<sup>9</sup> Vgl. H. Huckle, Singen und Musizieren. Das Kirchenlied, in: Berger u. a., Gestalt des Gottesdienstes (s. Anm. 8), 165–179, hier: 166–168. – Zur Entwicklung des deutschen Kirchenlieds vgl. auch die instruktiven Überblicke in: E.-U. Kneitschel, Kirchenlied und Gesangbücher, in: W. Hochstein, C. Krummacher (Hg.), Geschichte der Kirchenmusik, Bd. 4: Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Herausforderungen der Gegenwart (Enzyklopädie der Kirchenmusik 1/4), Laaber 2014, 37–51; A. Adam, W. Haunerland, Grundriss Liturgie, Freiburg i. Br. <sup>11</sup>2018 [3., überarb. und erg. Aufl. der Neuausgabe 2012], 136–138.

<sup>10</sup> Vgl. P. Harnoncourt, Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie. Studien zum liturgischen Heiligenkalender und zum Gesang im Gottesdienst unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebiets (UPT 3), Freiburg i. Br. 1974, 294–305; zur liturgiewissenschaftlichen Aufgabe in diesem Bereich insgesamt vgl. ders., Das Bleibende in Form, Inhalt und Funktion des deutschen Kirchenlieds. Hymnologische und philologische Aspekte der Liturgiewissenschaft, in: ZKTh 107 (1985) 52–63.

<sup>11</sup> Harnoncourt, Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie (s. Anm. 10), 306.

nicht nur ergänzten, sondern ganz ersetzten, weil ein Mangel an ausgebildeten Sängern bzw. *Scholae* zu verzeichnen war. Die dadurch populärer gewordene Singmesse avancierte im Zeitalter der Aufklärung schließlich zum sog. Deutschen Hochamt<sup>12</sup> mit vielen Messliedern, die vor allem im deutschen Sprachgebiet bezüglich Zahl und Verbreitung zu einer in dieser Form singulären Blüte kamen.<sup>13</sup> Für eine kurzfristige Unterbrechung in der Weiterentwicklung und -tradierung des deutschen Kirchenlieds sorgte der Cäcilianismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der primär die römisch-lateinische Liturgie förderte, bevor die Messfeier mit deutschen Liedern vor allem wieder durch die Liturgische Bewegung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – nicht ohne Auseinandersetzungen – neu belebt wurde.<sup>14</sup>

Vor diesem historischen Hintergrund ist die verstärkte interkonfessionelle bzw. explizit ökumenische Rezeption des deutschen Kirchenlieds in den vergangenen Jahrzehnten zu sehen. Ein Meilenstein in dieser Hinsicht war die Gründung der Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut (AÖL) im deutschen Sprachgebiet 1969. Wichtigster Auftrag der neu gegründeten Arbeitsgemeinschaft war, „einheitliche Text- und Melodiefassungen für gemeinsame Lieder und Gesänge zu erarbeiten, die dann für künftige Gesangbücher in den einzelnen Kirchen zur Verfügung stehen sollten“<sup>15</sup>. Angestoßen wurde die Gründung der AÖL von der römisch-katholischen Kirche, da hier mit der Neuerstellung eines Einheitsgesangbuches, das viele Lieder aus der evangelischen Tradition aufnehmen sollte, ein konkreter Anlass bestand. Auch von evangelischer Seite gab es ein hohes Interesse an dieser Initiative, zumal hier ein einheitlicher Gesang mit freikirchlichen Gemeinschaften und Verbänden als ein

---

<sup>12</sup> Vgl. dazu B. Fischer, Das „Deutsche Hochamt“, in: LJ 3 (1953) 41–53, bes. 44–49.

<sup>13</sup> Vgl. etwa J. Hacker, Die Messe in den deutschen Diözesan-Gesang- und Gebetbüchern von der Aufklärungszeit bis zur Gegenwart. Mit einem Überblick über die Geschichte dieser Bücher (MThS.S 1), München 1950.

<sup>14</sup> Vgl. dazu ausführlicher Harnoncourt, Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie (s. Anm. 10), 358–366.

<sup>15</sup> Riehm, Die gemeinsamen Lieder und Gesänge der deutschsprachigen Christenheit (s. Anm. 6), 157. – Der Text Riehms zur Aufgabe der AÖL findet sich auch in der Rubrik „Über die AÖL“ auf deren Homepage: <http://oe-lieder.eu> (Download: 30.5.2020).

wichtiges Ziel erkannt wurde.<sup>16</sup> „Christ ist erstanden“<sup>17</sup>, „Nun bitten wir den Heiligen Geist“<sup>18</sup>, „Macht hoch die Tür“<sup>19</sup> oder „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“<sup>20</sup> gehörten zu den ersten erarbeiteten Kernliedern. Als Kriteriologie für die gemeinsame Arbeit dienten drei Komplexe von Leitfragen, die gestellt wurden:

„1. Wie lautet das Original in Text und Melodie? Welche Herkunft und welchen geschichtlichen Ort hat das zu behandelnde Lied ursprünglich? Hier waren die Fachleute in der Kommission gefragt, die meist eine Fülle von Material vorlegen und über Forschungsergebnisse berichten konnten. Welche Rolle sollen die gewonnenen Erkenntnisse für die heutige Liedgestalt spielen?

2. Welche Veränderungen hat das zu behandelnde Lied im Laufe der Geschichte erfahren und welche Sondertraditionen haben sich eventuell in einer Konfession gebildet? Wie kann aus verschiedenen Traditionen eine einheitliche Liedfassung hergestellt und was kann einer Konfession an Änderung zugemutet werden?

3. Ist die Textgestalt heute zu verantworten? Sind sprachliche oder inhaltliche Dinge zu bedenken? Das Gesangbuch ist ja kein Museum, sondern ein Gebrauchsbuch für die Gemeinde! Wo sind die Grenzen für Verständlichkeit und Angemessenheit? Hier lag viel Zündstoff, zumal Sprachempfinden und Verpflichtung der Tradition gegenüber in den 70er und 80er Jahren einem starken Wandel unterworfen waren.“<sup>21</sup>

<sup>16</sup> Zu Vorgeschichte und erster Phase der AÖL vgl. den instruktiven Überblick in: Harnoncourt, Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie (s. Anm. 10), 428–432.

<sup>17</sup> Fassung in GL 2013 und Kommentar: F.-R. Weinert, Christ ist erstanden, in: A. Franz, H. Kurzke, C. Schäfer (Hg. mit Unterstützung von R. Mailänder unter Mitwirkung von A. Ackermann), Die Lieder des Gotteslob. Geschichte – Liturgie – Kultur. Mit besonderer Berücksichtigung ausgewählter Lieder des Erzbistums Köln, Stuttgart 2017, 98–101.

<sup>18</sup> Fassung in GL 2013 und Kommentar: H. Kurzke, Nun bitten wir den Heiligen Geist, in: Franz, Kurzke, Schäfer (Hg.), Die Lieder des Gotteslob (s. Anm. 17), 818–823.

<sup>19</sup> Fassung in GL 2013 und Kommentar: E. Liebig, Macht hoch die Tür, in: Franz, Kurzke, Schäfer (Hg.), Die Lieder des Gotteslob (s. Anm. 17), 719–723.

<sup>20</sup> Fassung in GL 2013 und Kommentar: E. Liebig, H. Kurzke, Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren, in: Franz, Kurzke, Schäfer (Hg.), Die Lieder des Gotteslob (s. Anm. 17), 693–697.

<sup>21</sup> Riehm, Die gemeinsamen Lieder und Gesänge der deutschsprachigen Christenheit (s. Anm. 6), 158.

Als historisch kann die Veröffentlichung eines gemeinsamen Liederheftes 1973 bezeichnet werden, das den Titel „Gemeinsame Kirchenlieder. Gesänge der deutschsprachigen Christenheit“<sup>22</sup> (GKL) trägt und als eine wichtige Grundlage sowohl für ökumenische Gottesdienste als auch für eigene Gesangbücher der verschiedenen christlichen Konfessionen im deutschen Sprachgebiet dienen sollte. Zahlreiche Lieder daraus wurden im katholischen „Gotteslob“ von 1975 übernommen und mit einem „ö“ unter der Liednummer gekennzeichnet. Ähnliches gilt für das „Evangelische Gesangbuch“<sup>23</sup> von 1993. In ökumenischer Hinsicht besonders bemerkenswert, weil sie sich vielfältig aufeinander beziehen, sind zudem die Kirchengesangbücher der deutschsprachigen Schweiz von 1998 (katholisch und reformiert)<sup>24</sup> sowie von 2004 (christkatholisch)<sup>25</sup>. Zuletzt wurden auch im „Gotteslob“ von 2013 wiederum Lieder in ökumenischer Fassung aufgenommen. Allerdings ist heute auch klar, dass „eine wachsende gottesdienstliche Gemeinschaft nicht nur auf einheitliches Liedgut, sondern auch weiterhin auf die unterschiedlichen und sich gegenseitig ergänzenden Traditionen zurückgreifen“<sup>26</sup> muss, will sie einem zeitgenössischen ökumenischen Verständnis gerecht werden.

---

<sup>22</sup> Gemeinsame Kirchenlieder. Gesänge der deutschsprachigen Christenheit, hg. im Auftrag der christlichen Kirchen des deutschen Sprachbereichs von der AÖL, Berlin u. a. 1973. – Vgl. dazu etwa C. Mahrenholz, Die gemeinsamen Kirchenlieder als ökumenisches Gesangbuch, in: G. Schuhmacher (Hg.), Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik [FS Konrad Ameln], Kassel u. a. 1974, 167–179.

<sup>23</sup> EG (s. Anm. 4). – Vgl. dazu C. Krummacher, Das Evangelische Gesangbuch, in: ThLZ 120 (1995) 763–778; aus katholischer Perspektive: W. Haunerland, Museum des Protestantismus? Das Evangelische Gesangbuch von 1993 als Gegenstand katholischer Liturgiewissenschaft, in: StZ 212 (1994) 305–315.

<sup>24</sup> Vgl. Katholisches Gesangbuch. Gesang- und Gebetbuch der deutschsprachigen Schweiz, Solothurn – Zug 1998 (KG); Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirche der deutschsprachigen Schweiz, Zürich – Basel 1998 (RG).

<sup>25</sup> Gebet- und Gesangbuch der Christkatholischen Kirche der Schweiz, Basel – Gossau 2004 (CG).

<sup>26</sup> Adam, Haunerland, Grundriss Liturgie (s. Anm. 9), 150. – Vgl. dazu auch die abschließenden Überlegungen in Abschnitt 3.

## 2 Zur Theologie einer ökumenisch kompatiblen Kirchenmusik

Das programmatische Ziel der Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils, „zu fördern, was immer zur Einheit aller, die an Christus glauben, beitragen kann“ (SC 1), gilt mit Sicherheit auch für eine recht verstandene zeitgenössische „Gesangbuchökumenizität“<sup>27</sup>, die nicht nur ihre historischen Entwicklungen, sondern auch ihre theologischen Implikationen berücksichtigt. Der evangelische Pfarrer Florian Ihlen (\* 1976) hat deshalb in seiner instruktiven Studie zur ekklesiologischen Relevanz ökumenischer Gottesdienstgemeinschaft zu Recht auf die „hermeneutische Bedeutung von Musik und Gesang für die Ekklesiologie“<sup>28</sup> sowie die theologische Dimension des Gesangs in der Liturgie hingewiesen. Grundlegend scheint, dass Gesang und Musik – ähnlich wie rituelles Handeln allgemein – vor allem im Gottesdienst Transzendenzerfahrungen ermöglichen bzw. verstärken und „primär nicht mit dem Verstand rezipiert – auch wenn Musik viel rational Verständliches enthält –, sondern emotional erfasst“<sup>29</sup> werden können. Martin Luther (1483–1546) hat wohl vor diesem Hintergrund die Musik als *domina et gubernatrix affectuum humanorum*<sup>30</sup>, d. h. als „Herrin und Lenkerin der menschlichen Gefühle“, bezeichnet, wobei der Mensch als Subjekt der Liturgie im wahrsten Sinne des Wortes „außer sich“ gerät, die konkrete Feiergemeinschaft transzendiert und sich im Gesang mit dem Herrn verbindet.

Nicht nur für die östliche, sondern auch für die westliche Liturgietradition gilt: Gesang und Musik im Gottesdienst sind „unverzichtbare Sprachen der Glaubenskommunikation“<sup>31</sup> und vergegenwärtigen auf besonders intensive Weise lobpreisend das Paschamysterium, von dem sie – zum Teil auf poetische Weise und mit unterschiedlichen motivischen Konnotationen – sprechen. Gottesdienstliches Singen

<sup>27</sup> F. Ihlen, Eine Kirche in der Liturgie. Zur ekklesiologischen Relevanz ökumenischer Gottesdienstgemeinschaft (FSÖTh 129), Göttingen 2010, 57.

<sup>28</sup> Ebd., 160.

<sup>29</sup> P. Harnoncourt, Singen und Musizieren. Terminologie und grundsätzliche Fragen, in: Berger u. a., Gestalt des Gottesdienstes (s. Anm. 8), 132–138, hier: 135.

<sup>30</sup> WA 50,371,2.

<sup>31</sup> Ihlen, Eine Kirche in der Liturgie (s. Anm. 27), 162.

ist vom Glauben der Kirche inspiriert und gleichzeitig eine Quelle dieses Glaubens, in diesem Sinne *theologia prima*. Es kann Menschen unterschiedlicher christlicher Konfessionen in ihrem Bekenntnis des einen Gottes – mit biblischen Bildern ausgedrückt – als Leib Christi oder als Tempel des Heiligen Geistes verbinden bzw. diese Verbundenheit der kirchlichen Gemeinschaft ausdrücken, auch wenn es noch weitere ökumenische Hürden zu nehmen gilt, die damit nicht aufgehoben oder nivelliert sind.

Ökumenisch kompatibel ist die Kirchenmusik vor allem dort, wo sie das gemeinsame Christuslob in den Mittelpunkt stellt und weniger partikuläre Glaubensmotive und Frömmigkeitsformen dominieren. Kirchenmusikalische Werke können deshalb nicht nur eine Brücke, sondern auch eine Hemmschwelle für den Vollzug des gemeinsamen Glaubens sein. Dass liturgische Gesänge – ebenso wie andere liturgische Texte – nicht definitorische Sprache sind und in ihrer Poesie bzw. aufgrund des Kontextes ihrer frömmigkeitsgeschichtlichen Entstehung und Entwicklung manche theologischen, besonders christologischen Grundlagen nicht immer voll zum Ausdruck bringen, macht sie nicht nur ökumenisch, sondern auch innerkirchlich nicht für alle Gläubigen anschlussfähig. Aus dem volkstümlich geprägten katholischen Repertoire ist dafür ein Beispiel das Lied „Segne du, Maria“<sup>32</sup>, das nicht nur von evangelischen Christ(inn)en als theologisch anstößig empfunden werden kann<sup>33</sup> und bei dem „der gottesdienstliche Kontext sicherstellen [sollte], dass im Christentum keine Muttergotttheit angebetet wird“<sup>34</sup>.

### 3 Zum ökumenischen Potenzial der Kirchenmusik in der liturgischen Praxis

Nach dem evangelischen Theologen und Kirchenmusiker Martin Rößler (\* 1934) kennzeichnen vier Aspekte ein – auch in ökumenischer Hinsicht – gelungenes konfessionelles Gesangbuch in der Praxis. Es soll „gesungene Bibel“, „klingende[s] Kirchenjahr“, „tönen-

<sup>32</sup> Fassung in GL 2013 und Kommentar: H. Kurzke, C. Schäfer, Segne du, Maria, in: Franz, Kurzke, Schäfer (Hg.), Die Lieder des Gotteslob (s. Anm. 17), 1003–1006.

<sup>33</sup> Ihsen, Eine Kirche in der Liturgie (s. Anm. 27), 165, Anm. 60.

<sup>34</sup> Kurzke, Schäfer, Segne du, Maria (s. Anm. 32), 1006.

de[r] Katechismus“ und „musikalisch-textliche[s] Andachtsbuch“ sein, wie er in seiner Tübinger Antrittsvorlesung 1981 mit wichtigen historischen Belegen herausgearbeitet hat.<sup>35</sup> „Im gottesdienstlichen Singen fallen Verkündigung, Bekenntnis, Lehre und Anbetung als Grundformen kirchlichen Sich-Äußerns ineinander“<sup>36</sup>, um mit Florian Ihlen einige Dimensionen von Gesang und Musik in der Liturgie zu nennen, die nicht nur aus evangelischer Perspektive wichtig sind. Dabei gilt: Wie man über den eigenen Glauben denkt und ihn feiert, so singt man. Und wie man singt, so denkt und feiert man. Es besteht also eine Wechselbeziehung zwischen den einzelnen Bereichen.

Ein konfessionelles Gesangbuch, welches das ökumenische Potenzial der Kirchenmusik versteht und nutzt, wird nach heutigem Verständnis eine gute Verbindung zwischen eigenen, gemeinsamen und jeweils anderen Traditionen bieten. In kritischer Auseinandersetzung mit dem eingangs zitierten, u. a. von Ernst Moritz Arndt vertretenen Ansatz eines ausschließlich gemeinsamen Gesangbuches hat Markus Jenny zu Recht betont:

„Ökumenischer Kirchengesang – so meinen wir heute sagen zu müssen – muss wohl die Einheit der Kirche so deutlich als nur möglich bezeugen, bekennen, praktizieren, darf aber andererseits die Vielfalt ihrer historisch gewachsenen Ausprägungen nicht leugnen oder vergessen; und dazu gehört auch die konfessionelle Geprägtheit kirchlichen Singens.“<sup>37</sup>

In der kirchlichen Praxis eines gemeinsamen Christuslobs – innerhalb des deutschen Sprachgebietes vor allem von evangelischen und katholischen Christ(inn)en – sind in den letzten Jahren und Jahrzehnten in diesem Sinne wichtige Etappenziele erreicht worden. Das neue „Gotteslob“ von 2013 mit seinen insgesamt 145 als „ökumenisch“ gekennzeichneten Liedern im Stammteil, „wovon sich 90 auch im Stammteil des Evangelischen Gesangbuches finden“<sup>38</sup>,

<sup>35</sup> Vgl. M. Rößler, Das Gesangbuch – Fundament und Instrument der Frömmigkeit, in: ZThK 79 (1982) 107–126, hier: 116–124.

<sup>36</sup> Ihlen, Eine Kirche in der Liturgie (s. Anm. 27), 162f.

<sup>37</sup> Jenny, „Vocibus unitis“ (s. Anm. 2), 198.

<sup>38</sup> Ökumene im neuen Gotteslob. Wie viele ökumenische Lieder gibt es im Gotteslob?, in: <https://www.mein-gotteslob.de/lieder/weitere-liedarten/oekumenischer-liedteil.html> (Download: 30.5.2020).

konnte etwa nicht nur von jahrzehntelangen ökumenischen Erfahrungen mit der Vorgängerausgabe,<sup>39</sup> sondern auch „von etlichen Errungenschaften anderer Gesangbücher“<sup>40</sup> profitieren. Ein Novum in der katholischen Tradition ist die breite Rezeption von Kanons in einfacher Mehrstimmigkeit. Die ca. 70 Beiträge wurden dabei hauptsächlich aus dem deutschen „Evangelische[n] Gesangbuch“<sup>41</sup> von 1993 übernommen, das seit Frühjahr 2020 ebenfalls grundlegend überarbeitet wird.<sup>42</sup>

Inhaltlich wurde im neu erarbeiteten „Gotteslob“ von 2013 nicht nur das gemeinsame historische Erbe verstärkt berücksichtigt, sondern es wurden auch zeitgenössische Impulse aus dem Bereich des Neuen Geistlichen Lieds (NGL) in den Stammteil aufgenommen, was in vielen Fällen eine ökumenische Weitung des Repertoires bedeutet hat. Nach dem katholischen Freiburger Theologen und Kirchenmusiker Meinrad Walter (\* 1959) gehören dazu „protestantische Choräle aus der Feder von Martin Luther, Paul Gerhardt oder Gerhard Tersteegen, anglikanisch-hymnische Melodien und wenige Lobpreislieder wie ‚Ich lobe meinen Gott von ganzem Herzen‘, überdies eine Reihe ostkirchlich-mehrstimmiger Gesänge“<sup>43</sup>. Ökumenisch bedeutsam ist zudem die Aufnahme fremdsprachiger Übersetzungen von Liedern wie „Für alle Heiligen in der Herrlichkeit“<sup>44</sup> aus

<sup>39</sup> Vgl. dazu etwa U. Grub, Evangelische Spuren im katholischen Einheitsgesangbuch „Gotteslob“ von 1975 (Ästhetik – Theologie – Liturgik 55), Wien – Münster 2012.

<sup>40</sup> M. Walter, Was ist neu im neuen Gotteslob? Erarbeitung – Einführung – musikalische Besonderheiten, in: ders., A. J. Urban (Hg.), Das Gebet- und Gesangbuch Gotteslob. Kirchenmusikalische Impulse. Kommentierte Einblicke. Pastoral-liturgische Perspektiven, Trier 2017, 9–32, hier: 18.

<sup>41</sup> EG (s. Anm. 4).

<sup>42</sup> Vgl. Evangelische Kirche in Deutschland (EKD), Das neue evangelische Gesangbuch, in: <https://www.ekd.de/evangelisches-gesangbuch-52340.htm> (Download: 30.5.2020). – Überdies vom evangelischen Pendant beeinflusst ist in formaler Hinsicht ein grafisches Detail im katholischen „Gotteslob“: Unter dem Notensystem steht jetzt nicht mehr der Text von einer, sondern von drei Strophen, was die Praktikabilität beim Singen verbessern soll.

<sup>43</sup> Walter, Was ist neu im neuen Gotteslob? (s. Anm. 40), 19 [insgesamt instruktive Übersicht zur Thematik: 18–20]. – Zu dem im Zitat erwähnten Liedtitel vgl. A. Harzer, Ich lobe meinen Gott von ganzem Herzen, in: Franz, Kurzke, Schäfer (Hg.), Die Lieder des Gotteslob (s. Anm. 17), 550–552.

<sup>44</sup> Fassung in GL 2013 und Kommentar: A. Smets, Für alle Heiligen in der Herr-

England, „Atme in uns, Heiliger Geist“<sup>45</sup> aus Frankreich, „Wir, an Babels fremden Ufern“<sup>46</sup> aus Lettland, „Holz auf Jesu Schulter“<sup>47</sup> aus den Niederlanden oder „Stimme, die Stein zerbricht“<sup>48</sup> aus Schweden. Über die innerchristliche Ökumene hinaus ist die Öffnung für jüdische Worte und Klänge bemerkenswert. In diesem Zusammenhang sind Vertonungen von Kehrversen oder des Lieds „Und suchst Du meine Sünde“<sup>49</sup> von Schalom Ben-Chorin (1913–1999) zu erwähnen, aber auch der Kanon „Gottes Wort ist wie Licht in der Nacht“, der nun deutlicher in seiner Genese als jüdisch-christliches Werk wahrgenommen werden kann.

Die Frage ist allerdings am Ende nicht, wie hoch die Anteile von eigenen, konfessionell geprägten und ökumenisch verbindenden Liedern in einem zeitgenössischen Kirchengesangbuch sein müssten, um einem bestimmten ökumenischen Anspruch gerecht zu werden. Interessanter ist vielmehr, wie das ökumenische Potenzial der Kirchenmusik mit ihrer reichen Vielfalt in der Praxis ausgeschöpft wird. Zu Recht hat Markus Jenny deshalb nicht formalistisch quantifizierend, sondern mit einem weitsichtigen Blick auf die Praxis zu bedenken gegeben:

„Das Gesangbuch der Zukunft wird nicht allein dadurch ökumenisch, dass es eine kleinere oder größere Anzahl von ö-Liedern enthält, kennzeichnet, vielleicht gar in einem eigenen ökumenischen Stammteil zusammenfasst und seine Gesänge insgesamt

---

lichkeit, in: Franz, Kurzke, Schäfer (Hg.), Die Lieder des Gotteslob (s. Anm. 17), 338–343.

<sup>45</sup> Fassung in GL 2013 und Kommentar: A. Ackermann, Atme in uns, Heiliger Geist, in: Franz, Kurzke, Schäfer (Hg.), Die Lieder des Gotteslob (s. Anm. 17), 30–32.

<sup>46</sup> Fassung in GL 2013 und Kommentar: M. Pfeifer, Wir, an Babels fremden Ufern, in: Franz, Kurzke, Schäfer (Hg.), Die Lieder des Gotteslob (s. Anm. 17), 1175–1177.

<sup>47</sup> Fassung in GL 2013 und Kommentar: M. Pfeifer, Holz auf Jesu Schulter, in: Franz, Kurzke, Schäfer (Hg.), Die Lieder des Gotteslob (s. Anm. 17), 525–529.

<sup>48</sup> Fassung in GL 2013 und Kommentar: A. Franz, E. Liebig, Stimme, die Stein zerbricht, in: Franz, Kurzke, Schäfer (Hg.), Die Lieder des Gotteslob (s. Anm. 17), 1050–1054.

<sup>49</sup> Fassung in GL 2013 und Kommentar: M. Pfeifer, Und suchst Du meine Sünde, in: Franz, Kurzke, Schäfer (Hg.), Die Lieder des Gotteslob (s. Anm. 17), 1087–1090.

nach ökumenischen Gesichtspunkten auswählt und darbietet. Das Gesangbuch der Zukunft leistet einen Beitrag zur singenden Ökumene erst dann, wenn es auch ökumenisch gebraucht wird.“<sup>50</sup>

Ökumene ist nicht primär eine Sache von diplomatischer Einigung oder gar paritätischer Aufteilung des im gemeinsamen Glauben anvertrauten Gutes, sondern vor allem von freudig gelebtem Christsein. Dafür haben vor allem das gemeinsame Singen und Musizieren etwas die Menschen unterschiedlicher Prägung Verbindendes und bieten auch für weitere ökumenische Annäherungen beste Voraussetzungen.

Der am 25. Mai 2020 verstorbene, in Theologie und Kirche international hoch angesehene Grazer Liturgiewissenschaftler Philipp Harnoncourt hat aus dieser festen Überzeugung gelebt. Als kirchlich wie musikalisch früh sozialisierter Mensch, Priester und Professor hat er sich mit allen Kräften – des Herzens und des Verstandes – für den Gottesdienst, die Kirchenmusik und das ökumenische Anliegen eingesetzt. Ihm widme ich diesen Beitrag in ehrendem Andenken und in dankbarer Erinnerung an meine Grazer Studienzeit, die auch nach seiner Emeritierung von seinem Wirken und seinen wichtigen Weichenstellungen in Forschung und Lehre geprägt war.

---

<sup>50</sup> Jenny, „Vocibus unitis“ (s. Anm. 2), 204.

## „Alles vergehet, Gott aber stehet“

### Die prophetische Funktion der Kirchenmusik

Alexander Zerfuß

#### 1 Klingende „Ereignisinterpretation“ (Angelus Häußling)

Wenn von der prophetischen Funktion der Kirchenmusik die Rede sein soll, gilt es zunächst, sich über den Begriff des Prophetischen zu verständigen. Prophetie im biblischen Sinne bedeutet nicht, die Zukunft vorherzusagen, sondern vom Wort Gottes her die Gegenwart zu deuten und Impulse für sie zu setzen.

„Der hebräische Begriff für Prophet (*nabi*<sup>1</sup>) ist am besten mit ‚berufener Rufer‘ zu übersetzen, und das griechische Wort *profetes* meint ursprünglich ‚Sprecher der Gottheit vor dem Volk‘. Ein Prophet im biblischen Sinne ist somit von Gott dazu berufen, ein in verschiedener Weise mitgeteiltes ‚Wort JHWHs‘ dem Volk oder dem König zu übermitteln. Dabei geht es zunächst weniger um die Zukunft als um einen wachen, kritischen Blick auf die Gegenwart und die schonungslose Analyse der Vergangenheit, um das Aufzeigen von Schuldverstrickungen und strukturellen Ungerechtigkeiten.“<sup>1</sup>

Die biblischen Prophetenbücher spiegeln auf der literarischen Ebene bereits eine längere Geschichte immer neuer Aneignungen des Gotteswortes, beginnend mit der historisch-kritisch zu eruierenden Ausgangssituation einer prophetischen Intervention über die verschiedenen redaktionellen Stufen einer Neukontextualisierung außerhalb und innerhalb eines biblischen Buches und des gesamten Kanons (in seinen unterschiedlichen Ausprägungen) bis hin zum – wie die Rezeptionsästhetik lehrt – seinerseits sinnproduktiven jeweiligen Lesevorgang.<sup>2</sup> Auch der Gebrauch der Heiligen Schrift in

<sup>1</sup> C. Dohmen, T. Hieke, Das Buch der Bücher. Die Bibel – Eine Einführung (TTB 524), Kevelaer 2005, 140 [Hervorhebungen im Original].

<sup>2</sup> Vgl. M. Oeming, Die verborgene Nähe. Zum Verhältnis von liturgischer und

der Liturgie schreibt diesen multidimensionalen Rezeptionsprozess auf eigene Weise fort, indem das Wort Gottes in neue Kontexte gestellt wird, die nicht zuletzt darauf abzielen, es mit der Gegenwart der feiernden Gemeinde zu vermitteln.<sup>3</sup> Angelus Häußling (1932–2017) hat in diesem Zusammenhang vom prophetischen Charakter der im Gottesdienst verkündigten Schrift gesprochen.<sup>4</sup> Er meint damit ihr Potenzial, zur Prüfung und Verifizierung eigener Glaubenserfahrungen an den in der Bibel kodifizierten Glaubenserfahrungen einzuladen. Dies geschehe nicht zuletzt durch „Selbstklärung in zitierender Übernahme der Rollen der geschichtlichen Leitgestalten der normativen Heilszeit aus situativer Identität“<sup>5</sup>. Die unterschiedlichen Modi liturgischer Schriftrezeption – die Konstitution *Sacrosanctum Concilium* (SC) des Zweiten Vatikanischen Konzils (1962–1965) über die heilige Liturgie nennt Lesung, Homilie, Psalmodie, biblisch inspirierte Gebete und Gesänge sowie von der Bibel her zu interpretierende<sup>6</sup> Handlungen und Zeichen (vgl.

---

exegetischer Schrifthermeneutik (mit besonderer Berücksichtigung des Alten Testaments in der christlichen Predigt), in: A. Zerfaß, A. Franz (Hg.), Wort des lebendigen Gottes. Liturgie und Bibel [FS Hansjakob Becker] (PiLi 16), Tübingen 2016, 181–203.

<sup>3</sup> Vgl. A. Zerfaß, „Das Wort kehrt nicht leer zu mir zurück“ (Jes 55,11). Katholische Perspektiven auf die Heilige Schrift in der Liturgie, in: HLD 72 (2018) 17–29.

<sup>4</sup> Zum Ansatz Häußlings vgl. R. Meßner, Christliche Identität aus der Liturgie. Ein bedeutender Beitrag Angelus A. Häußlings zu einer Hermeneutik der Liturgie, in: ALW 41 (1999) 336–346, hier: 340–343; A. Zerfaß, Auf dem Weg nach Emmaus. Die Hermeneutik der Schriftlesung im Wortgottesdienst der Messe (PiLi.S 24), Tübingen 2016, 37–39.

<sup>5</sup> A. A. Häußling, Liturgie. Gedächtnis eines Vergangenen und doch Befreiung in der Gegenwart [zuerst 1991], in: ders., Christliche Identität aus der Liturgie. Theologische und historische Studien zum Gottesdienst der Kirche, hg. von M. Klöckener, B. Kranemann, M. B. Merz (LQF 79), Münster 1997, 2–10, hier: 5.

<sup>6</sup> Vgl. dazu den Luzerner biblisch-liturgischen Kommentar zum Ordo Missae: B. Jeggle-Merz, W. Kirchschräger, J. Müller (Hg.), Gemeinsam vor Gott treten. Die Liturgie mit biblischen Augen betrachten (Luzerner biblisch-liturgischer Kommentar zum Ordo Missae 1), Stuttgart 2014; dies. (Hg.), Das Wort Gottes hören und den Tisch bereiten. Die Liturgie mit biblischen Augen betrachten (Luzerner biblisch-liturgischer Kommentar zum Ordo Missae 2), Stuttgart 2015; dies. (Hg.), Leib Christi empfangen, werden und leben. Die Liturgie mit biblischen Augen betrachten (Luzerner biblisch-liturgischer Kommentar zum Ordo Missae 3), Stuttgart 2016.

SC 24) – konvergieren also im hermeneutischen Fluchtpunkt der Anamnese.<sup>7</sup> Bezogen auf die Schriftlesung hält Häußling fest:

„Wir verlesen in der Liturgie also nicht Bibel, um ein Neues zu hören, ein Interessantes, ein Frommes, nein: wir anerkennen proklamierend das Wort der Bibel als gültig, weil allein von ihm her erprobt wird, ob das an uns im voraus Geschehene wirklich Gottes Wirken ist, und wie es dies ist.“<sup>8</sup>

Einer solchen vergegenwärtigenden, auf „Ereignisinterpretation“<sup>9</sup> – nämlich auf das Verständnis des eigenen Lebens – zielenden Hermeneutik der Schrift dienen verschiedene Elemente der Liturgie in besonders expliziter Form. Dazu zählt neben der Predigt, der es aufgegeben ist, „das Existential, aus dem das Glaubenszeugnis der Vergangenheit kommt, offenzulegen und mit dem Existential der gegenwärtig Feiernden zu verknüpfen“<sup>10</sup>, auch die Kirchenmusik. In der Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* gibt es eine interessante Parallele zwischen den Aussagen über die Predigt und den Textbestand der Kirchenmusik: Beide sollen aus der Heiligen Schrift und der Liturgie (d. h. den nicht unmittelbar biblischen Texten der Liturgie) schöpfen.<sup>11</sup> Auch wenn das Konzil dies nicht ausdrücklich

<sup>7</sup> Vgl. dazu die alle genannten Ebenen gottesdienstlichen Schriftgebrauchs in Beispielen einbeziehende Studie: M. Benini, Liturgische Bibelhermeneutik. Die Heilige Schrift im Horizont des Gottesdienstes (LQF 109), Münster 2020.

<sup>8</sup> A. A. Häußling, Die Psalmen des Alten Testaments in der Liturgie des Neuen Bundes, in: K. Richter, B. Kranemann (Hg.), Christologie der Liturgie. Der Gottesdienst der Kirche – Christusbekenntnis und Sinaibund (QD 159), Freiburg i. Br. 1995, 87–102, hier: 91.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> A. Gerhards, Deuten und Bedeuten. Zum Wechselspiel von Predigt und Sonntäglichem Eucharistiefeier, in: U. Roth, H.-G. Schöttler, G. Ullrich (Hg.), Sonntäglich. Zugänge zum Verständnis von Sonntag, Sonntagskultur und Sonntagspredigt [FS Ludwig Mödl] (ÖSP 4), München 2003, 159–168, hier: 162. – Vgl. auch Zerfaß, Auf dem Weg nach Emmaus (s. Anm. 4), 76–79.

<sup>11</sup> Vgl. zur Predigt: „Schöpfen soll sie vor allem aus dem Quell der Heiligen Schrift und der Liturgie, ist sie doch die Botschaft von den Wundertaten Gottes in der Geschichte des Heils, das heißt im Mysterium Christi, das allezeit in uns zugegen und am Werk ist, vor allem bei der liturgischen Feier.“ (SC 35,2) Zur Kirchenmusik: „Die für den Kirchengesang bestimmten Texte [...] sollen vornehmlich aus der Heiligen Schrift und den liturgischen Quellen geschöpft werden.“ (SC 121)

ausführt, verbirgt sich dahinter auch eine funktionale Parallele: In beiden Fällen geht es um die Vermittlung von Bibel und Gegenwart, um die Korrelation und Transformation von Erfahrung.

Um dies an einem Beispiel erörtern zu können, muss zunächst noch geklärt werden, was unter den Begriff „Kirchenmusik“ fallen soll. Es geht um Musik, die ausschließlich oder primär für den Gebrauch in den verschiedenen Formen christlichen Gottesdienstes geschaffen wurde. Die Extension des Terminus fasst die maßgebliche Instruktion zum Thema aus dem Kontext der Liturgiereform so:

„Unter dem Ausdruck Kirchenmusik wird im folgenden verstanden: Der gregorianische Gesang, die verschiedenen Arten alter und neuer mehrstimmiger Kirchenmusik, die Kirchenmusik für die Orgel und für andere zulässige Instrumente, der Kirchengesang oder liturgische Gesang des Volkes und der religiöse Volksgesang.“<sup>12</sup>

Sofern es sich um werthafte Musik handelt, kann sich der Bibelbezug des Textes auf zweierlei Weise darstellen. Im ersten Fall handelt es sich um eine Vertonung des Bibeltextes als solchen (z. B. Psalmodie), oder der Text besteht zumindest im Wesentlichen aus eigentlichen oder nur leicht adaptierten Schriftziten – dies gilt etwa für den Großteil des Gregorianischen Kernrepertoires.<sup>13</sup> Dessen Gattungen, etwa die Mess-Antiphonen oder die Responsorien des Nachtoffiziums, operieren textlich mit dem hermeneutischen Instrumentarium einer De- und Rekontextualisierung biblischer Versatzstücke,<sup>14</sup> die in einer musikalischen Gestalt stark rhetorischen Charakters zum Klingen kommen. Im zweiten Fall liegen poetische Formen vor, die biblisches Material bereits auf der verbalen Ebene

<sup>12</sup> Ritenkongregation, Instruktion *Musicae sacram* über die Kirchenmusik vom 5. März 1967, Nr. 4b, in: EDIL/DEL 1, 733–801, hier: 736.

<sup>13</sup> Zum „biblizistischen“ Charakter der Gesänge der römischen Liturgie vgl. H. Buchinger, Mehr als ein Steinbruch? Beobachtungen und Fragen zur Bibelverwendung der römischen Liturgie, in: BiLi 82 (2009) 22–31; ders., Lebensraum des Wortes. Zur Bibelverwendung der römischen Liturgie am Beispiel ihrer Gesänge, in: LJ 62 (2012) 181–206.

<sup>14</sup> Für grundlegende Überlegungen dazu vgl. H. Buchinger, Zur Hermeneutik liturgischer Psalmenverwendung. Methodologische Überlegungen im Schnittpunkt von Bibelwissenschaft, Patristik und Liturgiewissenschaft, in: HfL 54 (2000) 193–222.

stärker verarbeiten und transformieren. Hymnus und Sequenz fallen ebenso unter diese Kategorie wie das volkssprachige Kirchenlied.<sup>15</sup> Aus dem letztgenannten Bereich soll im Folgenden ein Beispiel näher untersucht werden: das Morgenlied „Die güldne Sonne“ des lutherischen Theologen und Dichters Paul Gerhardt (1607–1676), das in evangelischen Gesangbüchern verstärkt seit dem späten 19. Jahrhundert, im katholischen Bereich seit der einflussreichen Sammlung „Kirchenlied“ (1938) rezipiert wird. Das aktuelle „Evangelische Gesangbuch“ (EG) enthält es unter Nr. 449 vollständig; die Eigenteile des „Gotteslob“ (GL) von Freiburg/Rottenburg-Stuttgart (Nr. 704), der ostdeutschen Diözesen (Nr. 702) und Österreichs (Nr. 706) bieten jeweils die ersten vier Strophen.<sup>16</sup>

## 2 Strahlen der Morgensonne in bedrängter Zeit

In den Jahren 1666 und 1667 brachte Johann Georg Ebeling (1637–1676), Kantor an der Berliner Nikolaikirche, in zehn Faszikeln zu jeweils zwölf Liedern erstmals eine Gesamtausgabe des weitgehend von Ebeling selbst (neu) vertonten<sup>17</sup> Liedschaffens von Paul Gerhardt heraus.<sup>18</sup> Die Edition erschien in einer für den Dichter schwierigen

<sup>15</sup> Für exemplarische Interpretationen poetischer Gesänge, die deren Schriftbezüge eingehend würdigen, vgl. A. Stock, Lateinische Hymnen, Berlin 2012; H. Becker u. a., Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder, München <sup>2</sup>2003; A. Franz, H. Kurzke, C. Schäfer (Hg. mit Unterstützung von R. Mailänder unter Mitwirkung von A. Ackermann), Die Lieder des Gotteslob. Geschichte – Liturgie – Kultur. Mit besonderer Berücksichtigung ausgewählter Lieder des Erzbistums Köln, Stuttgart 2017. – Grundsätzlich zur Bibelhermeneutik im Kirchenlied vgl. A. Franz, Kirchenlied und Heilige Schrift, in: ThG(B) 48 (2005) 275–280.

<sup>16</sup> Im Bereich von Kirchenlied und Gesangbuch bzw. der Kirchenmusik generell hat sich die Wahrnehmung einer wechselseitigen ökumenischen Bereicherung selbstverständlich etabliert. Auch in dieser Hinsicht darf die Kirchenmusik als „prophetisch“ gelten. – Vgl. dazu auch den Beitrag von S. Kopp in diesem Band.

<sup>17</sup> Viele Lieder Paul Gerhardts sind bis heute stärker mit den Melodien von Johann Crüger (1598–1662), Vorgänger Ebelings, verbunden, mit denen dieser sie in verschiedenen Auflagen seines Gesangbuchs „Praxis Pietatis Melica“ zuerst veröffentlicht hatte.

<sup>18</sup> Schließlich wurden die Hefte zu einem Band zusammengefasst und in dieser Form neu veröffentlicht: Pauli Gerhards Geistliche Andachten. Bestehend in

Situation:<sup>19</sup> Gerhardt war als lutherischer Geistlicher an der Nikolai-kirche zu einem Protagonisten der Auseinandersetzung zwischen der weit mehrheitlich lutherischen Stadtbevölkerung Berlins und dem reformierten Kurfürsten Friedrich Wilhelm (1640–1688) avanciert. Die Lage war aufgrund eines kurfürstlichen Toleranzedikts vom September 1664 eskaliert, durch das sich die lutherische Geistlichkeit in der Freiheit ihres Bekenntnisses eingeschränkt sah. Beginnend mit dem Frühjahr 1665 wurden Pfarrer, die ihre Unterschrift verweigerten, des Amtes enthoben, so im Februar 1666 auch Paul Gerhardt. Ebelings Werkausgabe erweist sich vor diesem Hintergrund auch als demonstrativer Ausdruck der „Parteinahme des Berliner lutherischen Bürgertums für Gerhardt“<sup>20</sup>, aus dessen Kreisen der Druck offenbar auch finanziell unterstützt wurde.

Während jener Monate des Bangens um seine Berliner Stellung, als unklar war, ob sich der Konflikt noch auf eine Weise beilegen ließe, die gleichermaßen Gerhardts Gewissen und den Erwartungen des Kurfürsten genügen würde,<sup>21</sup> entstand das Lied „Die güldne Sonne“. Es erschien zuerst 1666 im dritten Heft von Ebelings Gerhardt-Ausgabe und steht dort unter der Überschrift „Morgen-Segen“.<sup>22</sup>

---

hundert und zwanzig Liedern [...] Dutzendweise mit neuen sechsstimmigen Melodeyen gezieret. Hervor gegeben und verlegt von J. G. Ebeling, Berlin 1667. – Vgl. dazu E. Liebig, Johann Georg Ebeling und Paul Gerhardt. Liedkomposition im Konfessionskonflikt. Die Geistlichen Andachten Berlin 1666/67 (EHS. Reihe 36: Musikwissenschaft 253), Frankfurt a. M. 2008.

<sup>19</sup> Zu den Vorgängen vgl. C. Bunners, Paul Gerhardt. Weg – Werk – Wirkung, Göttingen <sup>2</sup>2006, 72–92.

<sup>20</sup> Ebd., 87.

<sup>21</sup> Nach mehrfachen entschiedenen Interventionen von Bürgermeister, Stadtrat und Ständevertretung zugunsten Gerhardts wurde dieser im Januar 1667 wieder eingesetzt. Da der Kurfürst jedoch inhaltlich weiterhin auf dem Edikt bestand, ließ Gerhardt seine Amtsgeschäfte wenige Wochen später wieder ruhen. Der Hof fand sich zu keinen weiteren Zugeständnissen bereit und besetzte schließlich im August 1668 Gerhardts Stelle neu. Dieser wirkte ab Sommer 1669 bis zu seinem Tod als Archidiakon in Lübben im Spreewald.

<sup>22</sup> Vgl. Das Dritte Dutzet Geistlicher Andacht=Lieder Herrn Paul Gerhardts, mit neuen Melodeyen [...] zu singen und spielen gesetzt von Johann Georg Ebeling, Frankfurt a. d. Oder 1666, 70f. (Nr. XXV). Das Vorwort Ebelings zu diesem Heft trägt das Datum vom 20. August 1666. – Die 1666 erschienene zwölfte Auflage der „Praxis Pietatis Melica“ enthielt das Lied noch nicht; es wird also nicht lange vor dem Abschluss von Ebelings drittem Heft entstanden sein. – Vgl. dazu J. Henkys, „Die güldne Sonne“. Hymnologische Auskünfte und Überlegungen im Vorfeld ei-

1	<sup>1</sup> Die güldne Sonne <sup>2</sup> voll Freud und Wonne <sup>3</sup> bringt unsern Grenzen <sup>4</sup> mit ihrem Glänzen <sup>5</sup> ein herzerquickendes, liebliches Licht. <sup>6</sup> Mein Haupt und Glieder <sup>7</sup> die lagen darnieder; <sup>8</sup> aber nun steh ich, <sup>9</sup> bin munter und fröhlich, <sup>10</sup> schaue den Himmel mit meinem Gesicht.	2	<sup>1</sup> Mein Auge schauet, <sup>2</sup> was Gott gebauet <sup>3</sup> zu seinen Ehren <sup>4</sup> und uns zu lehren, <sup>5</sup> wie sein Vermögen sei mächtig und groß <sup>6</sup> und wo die Frommen <sup>7</sup> dann sollen hinkommen, <sup>8</sup> wann sie mit Frieden <sup>9</sup> von hinnen geschieden <sup>10</sup> aus dieser Erde vergänglichem Schoß.
3	<sup>1</sup> Lasset uns singen, <sup>2</sup> dem Schöpfer bringen <sup>3</sup> Güter und Gaben; <sup>4</sup> was wir nun haben, <sup>5</sup> alles sei Gotte zum Opfer gesetzt. <sup>6</sup> Die besten Güter <sup>7</sup> sind unsre Gemüter; <sup>8</sup> dankbare Lieder <sup>9</sup> sind Weihrauch und Widder, <sup>10</sup> an welchen er sich am meisten ergötzt.	4	<sup>1</sup> Abend und Morgen <sup>2</sup> sind seine Sorgen; <sup>3</sup> segnen und mehrnen, <sup>4</sup> Unglück verwehren <sup>5</sup> sind seine Werke und Taten allein. <sup>6</sup> Wenn wir uns legen, <sup>7</sup> so ist er zugegen; <sup>8</sup> wenn wir aufstehen, <sup>9</sup> so lässt er aufgehen <sup>10</sup> über uns seiner Barmherzigkeit Schein.
5	<sup>1</sup> Ich hab erhoben <sup>2</sup> zu dir hoch droben <sup>3</sup> all meine Sinnen; <sup>4</sup> lass mein Beginnen <sup>5</sup> ohn allen Anstoß und glücklich ergehn. <sup>6</sup> Laster und Schande, <sup>7</sup> des Satanas <sup>23</sup> Bande, <sup>8</sup> Fallen und Tücke <sup>9</sup> treib ferne zurücke; <sup>10</sup> lass mich auf deinen Geboten bestehn.	6	<sup>1</sup> Lass mich mit Freuden <sup>2</sup> ohn alles Neiden <sup>3</sup> sehen den Segen, <sup>4</sup> den du wirst legen <sup>5</sup> in meines Bruders und Nächsten Haus. <sup>6</sup> Geiziges Brennen, <sup>7</sup> unchristliches Rennen <sup>8</sup> nach Gut mit Sünde, <sup>9</sup> das tilge geschwinde <sup>10</sup> von meinem Herzen und wirf es hinaus.
7	<sup>1</sup> Menschliches Wesen <sup>2</sup> was ist's gewesen? <sup>3</sup> In einer Stunde <sup>4</sup> geht es zugrunde, <sup>5</sup> sobald das Lüftlein des Todes drein bläst. <sup>6</sup> Alles in allen <sup>7</sup> muss brechen und fallen, <sup>8</sup> Himmel und Erden, <sup>9</sup> die müssen das werden, <sup>10</sup> was sie vor ihrer Erschaffung <sup>24</sup> gewest.	8	<sup>1</sup> Alles vergehet, <sup>2</sup> Gott aber steht <sup>3</sup> ohn alles Wanken; <sup>4</sup> seine Gedanken, <sup>5</sup> sein Wort und Wille hat ewigen Grund. <sup>6</sup> Sein Heil und Gnaden, <sup>7</sup> die nehmen nicht Schaden, <sup>8</sup> heilen im Herzen <sup>9</sup> die tödlichen Schmerzen, <sup>10</sup> halten uns zeitlich und ewig gesund.

ner Liedkatechese (1976), in: ders., Singender und gesungener Glaube. Hymnologische Beiträge in neuer Folge (VLH 35), Göttingen 1999, 120–133, hier: 123f.

<sup>23</sup> Erstdruck: des Lucifers.

<sup>24</sup> Erstdruck: Erschöpfung.

9	<sup>1</sup> Gott, meine Krone, <sup>2</sup> vergib und schone, <sup>3</sup> lass meine Schulden <sup>4</sup> in Gnad und Hulden <sup>5</sup> aus deinen Augen sein abgewandt. <sup>6</sup> Sonsten regiere <sup>7</sup> mich, lenke und führe, <sup>8</sup> wie dir's gefällt; <sup>9</sup> ich habe gestellt <sup>10</sup> alles in deine Beliebung und Hand.	10	<sup>1</sup> Willst du mir geben, <sup>2</sup> womit mein Leben <sup>3</sup> ich kann ernähren, <sup>4</sup> so lass mich hören <sup>5</sup> allzeit im Herzen dies heilige Wort: <sup>6</sup> „Gott ist das Größte, <sup>7</sup> das Schönste und Beste, <sup>8</sup> Gott ist das Süßte <sup>9</sup> und Allergewiss'ste, <sup>10</sup> aus allen Schätzen der edelste Hort.“
11	<sup>1</sup> Willst du mich kränken, <sup>2</sup> mit Galle tränken, <sup>3</sup> und soll von Plagen <sup>4</sup> ich auch was tragen, <sup>5</sup> wohlan, so mach es, wie dir es beliebt. <sup>6</sup> Was gut und tüchtig, <sup>7</sup> was schädlich und nichtig <sup>8</sup> meinem Gebeine, <sup>9</sup> das weißt du alleine, <sup>10</sup> hast niemals keinen zu sehr noch <sup>25</sup> betrübt.	12	<sup>1</sup> Kreuz und Elende, <sup>2</sup> das nimmt ein Ende; <sup>3</sup> nach Meeresbrausen <sup>4</sup> und Windessaunen <sup>5</sup> leuchtet der Sonne gewünschtes Gesicht. <sup>6</sup> Freude die Fülle <sup>7</sup> und selige Stille <sup>8</sup> wird mich erwarten <sup>26</sup> <sup>9</sup> im himmlischen Garten; <sup>10</sup> dahin sind meine Gedanken gericht'.

Das Lied „Die güldne Sonne“ in der 2004 von der Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut (AÖL) verabschiedeten Fassung [Abweichungen im Erstdruck, die über Fragen der Rechtschreibung und Zeichensetzung hinausgehen, werden in den Anmerkungen dokumentiert].

Anders, als die Überschrift vermuten lassen könnte, weist Gerhards Lied, abgesehen von einzelnen Motiven v. a. in Strophe fünf, kaum Bezüge zu Martin Luthers (1483–1546) Morgensegen (vgl. EG 815)<sup>27</sup> auf. Das *Initium* des Textes zeigt sich inspiriert durch die Lieder „Die güldene Sonne bringt Leben und Wonne“ (1641) (EG 444) von Philipp von Zesen (1619–1689) und „Ich sehe mit Wonne, die güldene Sonne bricht wieder herein“ (1644; ebenfalls unter dem Titel „Morgensegen“) von Matthäus Apelles von Löwenstern (1594–1648).<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Erstdruck: zu sehre.

<sup>26</sup> Erstdruck: hab ich zu warten.

<sup>27</sup> Vgl. dazu F. Schulz, Die Hausgebete Luthers [zuerst 1983], in: A. Peters, Kommentar zu Luthers Katechismen, Bd. 5: Die Beichte; Die Haustafel; Das Traubüchlein, Göttingen 1994, 191–204.

<sup>28</sup> Vgl. H. Hoffmann, Die güldne Sonne, in: HEKG III/2, 432.

Die komplexe Strophenform im daktylischen Rhythmus wiederum hat ihre Vorlage in dem 1665 gedruckten Liebeslied „Hör, meine Schöne“ von Adam Krieger (1634–1666), unterscheidet sich von diesem jedoch durch eine zusätzliche Silbe im siebten und neunten Vers.<sup>29</sup> Unter der Fragestellung des vorliegenden Beitrags sind weder die hinreißende poetisch-rhetorische Gestaltung des Textes<sup>30</sup> noch die beschwingte Melodie Ebelings<sup>31</sup> zu vertiefen. Vielmehr soll das Lied auf seinen im oben definierten Sinn „prophetischen“ Charakter untersucht werden, also im Blick auf eine bestimmte Hermeneutik der gegenwärtigen Situation durch die Korrelation von biblisch kodifizierter und aktueller Lebens- und Glaubenserfahrung. Dabei ist in Rechnung zu stellen, dass, wer das Lied singt, noch mit einer dritten Ebene von Erfahrung konfrontiert wird, jener nämlich, die den Entstehungskontext des Liedes prägt. Auch wer seine Verankerung in der oben skizzierten Lebenssituation des Dichters aufgrund fehlenden Wissens darum im Einzelnen nicht realisiert, nimmt den Text schon allein durch seine barocke Sprachgestalt auch als Zeugnis einer um Jahrhunderte vergangenen Glaubenssituation wahr. Die anamnetische Horizontverschmelzung, die sich im Vollzug dieses Stückes Kirchenmusik ereignet, ist damit nicht nur zwei-, sondern dreipolig.<sup>32</sup>

Das Lied beginnt mit dem Naturerleben der morgendlichen Sonne, das sogleich mit österlicher Symbolik zusammengebracht wird (vgl. Strophe 1). Das nächtliche Darniederliegen im Kontrast zum aufrechten Stand des beginnenden Tages (vgl. Strophe 1,6–8) spielt nämlich eine Sinnebene ein, die das tagzeitengebundene Gebet der Christ(inn)en seit jeher prägt: die Nacht als Bild des Todes, die aufgehende Sonne und der aufstehende Mensch als Zeichen der Auferste-

<sup>29</sup> Vgl. S. Fornaçon, Zu Paul Gerhardt's Liedern, in: JLH 4 (1958/59) 119–121, hier: 119f.; Henkys, Die güldne Sonne (s. Anm. 22), 125–127.

<sup>30</sup> Dazu vgl. K. C. Thust, Die Lieder des Evangelischen Gesangbuchs, Bd. 2: Biblische Gesänge und Glaube – Liebe – Hoffnung (EG 270–535). Kommentar zu Entstehung, Text und Musik, Kassel 2015, 362f.

<sup>31</sup> Vgl. J. Grimm, Die güldne Sonne, in: HEKG III/2, 433f.; Thust, Lieder des Evangelischen Gesangbuchs 2 (s. Anm. 30), 2.363f. [dort auch Erwähnung von alternativen Melodien aus dem 18. und 20. Jahrhundert].

<sup>32</sup> Zu damit zusammenhängenden Herausforderungen vgl. grundsätzlich A. Zerfaß, In tiefer Nacht trifft uns die Kunde. Kirchenlied und Bibel, in: HLD 73 (2019) 305–312, hier: 306f.

hung.<sup>33</sup> Die Alltagssituation wird damit transparent auf die Heilsgeschichte und die darin verbürgte existenzielle „Lebenswende“<sup>34</sup>. Diese Durchsichtigkeit der besungenen Naturwahrnehmung setzt sich in der zweiten Strophe fort, wo die Schöpfung (2,2: „was Gott gebauet“) – man könnte sich einen Garten im Licht der Morgensonne vorstellen – zum Bild des Paradieses wird. Was man nach dem physischen Aufstehen vom Schlaf erblickt, wird damit zum Vorgeschnack dessen, was man nach dem letzten Niederlegen – Strophe 2,8f. spielt auf das *Nunc dimittis* (vgl. Lk 2,29) an – sehen wird.

Die Strophen drei und vier, durch den Wechsel in die erste Person Plural auch formal zusammengebunden, bringen, von den Psalmen inspiriert,<sup>35</sup> zwei Grundhaltungen zum Ausdruck, die der Mensch dem Schöpfer entgegenbringen soll: Lobpreis als das Gott wohlgefällige Opfer (vgl. Strophe 3; vgl. Ps 50[49],14,23; 51[50],18f.; 107[106],21f.; 119[118],108) und Vertrauen (vgl. Strophe 4; zu 4,6–10 vgl. Ps 139[138],2f.). Aus dieser Orientierung auf den Schöpfer (vgl. Strophe 5,1–3; vgl. Jes 40,26) erwächst im folgenden Strophenpaar die Bitte, sich aller Laster enthalten (vgl. Strophe 5) und so „ohn allen Anstoß“ (Strophe 5,5; vgl. Ps 91[90],12) ein Leben in Treue zur göttlichen Weisung führen zu können (vgl. Strophe 5,10; vgl. Ps 119[118],10). Strophe sechs greift mit der Abgrenzung vom Neid exemplarisch das zehnte und letzte der zentralen Gebote Gottes auf.

Auch die Strophen sieben und acht bilden wieder eine in sich geschlossene Sinneinheit. In diesem Fall ist sie dem Kontrast zwischen der Vergänglichkeit allen menschlichen (vgl. Strophe 7,1–5; vgl. Ps 103[102],15f.) und überhaupt kreatürlichen Daseins (vgl. Stro-

<sup>33</sup> Schon Cyprians Ausführungen zum morgendlichen Gebet lassen diesen Zusammenhang erkennen (vgl. Cyprian, domin. orat. 35 [CCSL 3A,112f. Moreschini]). – Zur (paschalen) Todessymbolik der Nacht vgl. etwa den klassischen Komplet psalm 4 mit dem Schlüsselsvers 9: „In Frieden leg ich mich nieder und schlafe; denn du allein, Herr, lässt mich sorglos wohnen“ (Ps 4,9), dessen erste Hälfte charakteristischerweise die Antiphon *In pace in id ipsum* bildet, die den Psalm in der Vigil des Karsamstags und im Totenoffizium rahmt. Allabendliches Einschlafritual, Oster- und Totenliturgie interpretieren sich so im klassischen römischen Offizium wechselseitig. – Vgl. dazu H. Buchinger, Lebensraum des Wortes (s. Anm. 13), 187–189.

<sup>34</sup> Henkys, Die güldne Sonne (s. Anm. 22), 128.

<sup>35</sup> Zu den biblischen Bezügen des Liedes vgl. bes. R. Köhler, HEKG I/2, 502–504.

phe 7,6–10; vgl. 2 Petr 3,10) und der Ewigkeit Gottes (vgl. Strophe 8) gewidmet. „Alles vergehet, Gott aber steht“ (Strophe 8,1f.; vgl. Ps 102[101],26–28), denn „sein Wort und Wille hat ewigen Grund“ (Strophe 8,5; vgl. Jes 40,8, zur beständigen Gnade Gottes [vgl. Strophe 8,6f.] auch Ps 103[102],17). Strophe neun wechselt demgegenüber wieder in die Sprachform der Bitte, die sich nun auf Vergebung und göttliche Führung richtet. Was es bedeuten kann, sich dieser bedingungslos anzuvertrauen (Strophe 9,8: „wie dir’s gefällt“), entfalten die Strophen zehn und elf in einer durch den identischen Auftakt mit „Willst du“ markierten Antithese. Im Falle des materiellen Wohlergehens wollen sich die Sänger(innen) der Tatsache bewusst bleiben, dass Gott „aus allen Schätzen der edelste Hort“ (Strophe 10,10) ist. Sind sie jedoch mit Übel konfrontiert, soll dies dem Gottvertrauen keinen Abbruch tun (zu Strophe 11,10 vgl. Kgl 3,31–33). Dabei wird das Leid durch die Wendungen „mit Galle tranken“ (Strophe 11,2; vgl. Mt 27,34 parr.) und „von Plagen [...] was tragen“ (Strophe 11,3f.; vgl. Jes 53,11f.) als Nachfolge Jesu, des Gottesknechtes, gedeutet. Eingedenk seines Geschicks hebt die Schlussstrophe an: „Kreuz und Elende, das nimmt ein Ende“ (Strophe 12,1f.). Kreuz und Elend behalten nicht das letzte Wort, ebenso wie die Sonne nach einem Unwetter wieder scheint (vgl. Strophe 12,3–5). Im Sinne einer Ringkomposition schließt sich damit der Kreis zu den ersten beiden Strophen: Auch jetzt dient das Naturgeschehen als Bild letztlich eschatologischer Wirklichkeiten (vgl. Strophe 12,6–8). So endet das Lied mit dem Ausblick auf den „himmlischen Garten“ (Strophe 12,9), auf den die Morgensonne den Geist von Anfang an gelenkt hatte.

### 3 Identifikationskraft und Reibungsenergie

Inwiefern nun kann dieses Lied „prophetisch“ für die „Ereignisinterpretation“ (Angelus Häußling) im Sinne einer Deutung des eigenen Lebens aus der Bibel fruchtbar werden? Wir greifen, um diese Frage zu erörtern, einen in der Gesamtwahrnehmung des Liedes dominanten, zugleich aber für heutiges Empfinden – die pauschale Formulierung sei gestattet – vielleicht auch besonders herausfordernden, wenn nicht gar Widerspruch provozierenden Aspekt heraus. Das Lied bringt, vom Zeugnis der Schrift gedeckt, eine Schöpfungsfrö-

migkeit und ein Gottvertrauen zum Ausdruck, die sich auch durch massive Leiderfahrungen nicht irritieren lassen. Was heißt es, wenn uns dies, um nochmals das Konzept Häußlings aufzugreifen, zur Prüfung und Verifikation eigener Erfahrungen aufgegeben ist? Die Biografie des Dichters verschärft den Ernst dieser Frage. Dabei ist nicht nur auf die zum Zeitpunkt der Entstehung des Liedes aktuelle Sorge um seine berufliche Existenz zu verweisen, sondern auch auf andere Lebenserfahrungen. Schon während seiner Schulzeit in Grimma erlebte Paul Gerhardt wirtschaftliche Not als indirekte Folge des Dreißigjährigen Krieges (1618–1648)<sup>36</sup> – eines Krieges, während dessen ein Drittel der Bevölkerung ihr Leben verlor. Mehrfach waren seine Lebensstationen von Pestwellen betroffen, so 1637 während seines Studiums in Wittenberg, als auch Gerhardts Bruder und Nichte an der Pest starben.<sup>37</sup> Nur eines seiner fünf Kinder überlebte den Vater, die anderen vier wurden nur wenige Monate alt.<sup>38</sup> Auf all dies blickt Gerhardt zurück, wenn er dichtet: „hast niemals keinen zu sehr noch betrübt“ (Strophe 11,10). Diese Haltung kann man aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts als bewundernswert oder auch als zynisch empfinden – vielen Menschen wird jedenfalls dieser Vers beim Singen nicht leicht über die Lippen gehen. Handelt es sich dabei um eine destruktive oder eine produktive Dissonanz? Ist das Lied damit erledigt, wenn man es ernst nimmt, oder allererst in Kraft gesetzt?

Wer ein Kirchenlied singt, leiht fremden Glaubenserfahrungen die eigene Stimme. Kirchenmusik darf, will und kann nicht nur und nicht immer Ausdruck der aktuellen und individuellen Geminntheit derer sein, die sie praktizieren. Dasselbe gilt für das liturgische Gebet:<sup>39</sup> Eine römische Oration aus der Spätantike, selbst in ihrer deutschen Sprachgestalt aus dem späten 20. Jahrhundert, wird selten als unmittelbarer Ausdruck individuellen Empfindens erlebt werden. Aber gerade dadurch leistet sie etwas anderes: Sie eröffnet einen Raum, in dem sich verschiedene Personen mit ihren unter-

<sup>36</sup> Vgl. Bunnens, Paul Gerhardt (s. Anm. 19), 24.

<sup>37</sup> Vgl. ebd., 31.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., 55f.

<sup>39</sup> Unübertroffen zu diesen hier nur anzudeutenden Zusammenhängen ist nach wie vor das Kapitel „Liturgisches Beten“ in: R. Guardini, Vom Geist der Liturgie, Mainz – Paderborn <sup>20</sup>1997, 15–31.

schiedlichen Erfahrungen und Befindlichkeiten durchaus individuell positionieren können. Gleichermäßen verhält es sich bei dem hier traktierten Lied: Es zu singen, verlangt keine Totalidentifikation; man darf sich an ihm auch reiben. Trotzdem und gerade deswegen behält es seine „prophetische“ Kraft. Auch, wer den Vers zehn aus der elften Strophe aus eigener Anschauung nicht unterschreiben mag, wird von ihm zur Auseinandersetzung herausgefordert – zumindest in dem Sinn, sich mit der Frage zu konfrontieren, welche Rolle das letzte Vertrauen auf Gott im eigenen Leben spielt.

So zeigt das Beispiel des Gerhardtschen „Morgen-Segens“, wie ein Kirchenlied die Vergegenwärtigung von Heilsgeschichte initiiert, indem es Elemente biblisch kodifizierter Erfahrung mit aktueller Erfahrung in Beziehung setzt. Bestimmte Züge dieser Korrelation lassen sich aus dem Wissen um die Identität und Biografie des Dichters produktionsästhetisch rekonstruieren. Doch das solcherart als Stück barocker geistlicher Dichtung interpretierte Lied setzt im Vorgang des Singens immer wieder neue Horizontverschmelzungen frei. Es ist nicht nur eine historische Quelle, sondern stößt je aufs Neue Prozesse individuell und situativ unterschiedlicher Aneignung des biblisch fundierten Glaubens an.

Darin liegt die „prophetische“ Funktion der Kirchenmusik: Sie tritt als dritte Ebene in das theologisch und spirituell produktive Spannungsfeld zwischen Heiliger Schrift und eigener Erfahrung ein, und dies wiederum in zweifacher Hinsicht – ritualtheoretisch formuliert: als „Skript“ und in der jeweiligen „Performance“. Jene, die Kirchenmusik schaffen (etwa als Komponist[in] oder Dichter[in]) oder praktizieren (wie Organist[in] oder Chorleiter[in], Schola oder Kantor[in], der Kirchenchor oder die singende Gemeinde), verkündigen und schalten sich in den Prozess der Ereignisinterpretation zwischen den Polen der biblisch kodifizierten und der selbst erlebten und erlittenen Erfahrung ein, unterziehen sich selbst dieser Ereignisinterpretation und laden andere dazu ein. Dabei spielt eine eminente Rolle, dass Musik nicht nur den Intellekt, sondern auch den Affekt ausdrückt und anspricht, dass sie nicht nur ein geistiges, sondern auch ein sinnliches und leibliches Aus- und Eindrucks-geschehen ist.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Vgl. C. Reich, „... davon ich singen und sagen will.“ Überlegungen zum Verhältnis von Musik und Evangelium [zuerst 1992], in: dies., *Evangelium: klingen-*

Damit ist Kirchenmusik von herausragender liturgietheologischer und pastoraler Bedeutung. Die Rolle haupt-, neben- und ehrenamtlicher Kirchenmusiker(innen) für das geistliche Leben christlicher Gemeinden wird noch immer vielfach verkannt und unterschätzt (etwa, wenn sie in pastoralen Konzepten nicht oder nur am Rande auftauchen). In Wahrheit jedoch gewinnt ihr Wirken angesichts der laufenden Restrukturierungen pastoraler Räume zusätzlich an Gewicht: Kirchliches Leben, das sich schon aus praktischen Gründen aus der totalen Abhängigkeit von der „Versorgung“ durch den Priester emanzipieren muss, profitiert im Rahmen einer zunehmend teamzentrierten und charismenorientierten Pastoral, die auch eine Diversifizierung der gottesdienstlichen Praxis jenseits der Messe einschließt, umso mehr von der Initiative der kirchenmusikalisch Engagierten.<sup>41</sup> Auch in dieser Hinsicht kommt der Kirchenmusik eine prophetische Funktion zu.

---

des Wort. Zur Theologischen Bedeutung des Singens, hg. von C. Möller, Stuttgart 1997, 11–27.

<sup>41</sup> Vgl. dazu exemplarisch vertiefend A. Zerfaß, „Zerteilt nicht den Leib des Herrn“. Tagzeitenliturgie und Kirchenbild, in: S. Kopp, B. Kranemann (Hg.), Gottesdienst und Kirchenbilder. Theologische Neuakzentuierungen (QD 313), Freiburg i. Br. 2021 [in Vorbereitung].

## Autoren

*Jürgen Bärsch*, Dr. theol., ist Professor für Liturgiewissenschaft an der Theologischen Fakultät der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt.

*Winfried Haunerland*, Dr. theol., ist Professor für Liturgiewissenschaft an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München.

*Jürgen Kampmann*, Dr. theol., ist Professor für Kirchenordnung und Neuere Kirchengeschichte an der Evangelisch-Theologischen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen.

*Stefan Kopp*, Dr. theol., ist Professor für Liturgiewissenschaft und Sprecher des Graduiertenkollegs „Kirche-Sein in Zeiten der Veränderung“ an der Theologischen Fakultät Paderborn.

*Marius Linnenborn*, Dr. theol., ist Priester des Bistums Essen, Leiter des Deutschen Liturgischen Instituts in Trier, Geistlicher Beirat des Deutschen Chorverbandes *Pueri Cantores* sowie Lehrbeauftragter für Liturgik an der Hochschule für Musik und Tanz Köln.

*Michael Meyer-Blanck*, Dr. theol, Dr. h. c., ist emeritierter Professor für Praktische Theologie an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn und Vorsitzender der Liturgischen Konferenz der Evangelischen Kirche in Deutschland.

*Franz Karl Praßl*, Dr. theol., Mag. art., ist Professor für Gregorianik und kirchenmusikalische Werkkunde, historische Musikwissenschaft und Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz sowie Präsident der Österreichischen Kirchenmusikkommission.

*Gerhard Schneider*, Dr. theol., ist Weihbischof des Bistums Rottenburg-Stuttgart sowie Leiter der Hauptabteilung für Liturgie (mit

Kunst und Kirchenmusik) und Berufungspastoral des Bischöflichen Ordinariates.

*Markus Schneider*, M.A., ist Lehrbeauftragter am Institut für Musikwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt am Main.

*Reiner Schuhenn* ist Professor für Chor- und Orchesterleitung an der Hochschule für Musik und Tanz Köln.

*Marius Schwemmer*, Dr. phil., ist Diözesanmusikdirektor der Diözese Passau und Präsident des Allgemeinen Cäcilien-Verbands für Deutschland.

*Paul Thissen*, Dr. phil., ist Leiter des Referats Kirchenmusik im Erzbischöflichen Generalvikariat Paderborn und Honorarprofessor an der Hochschule für Musik Detmold.

*Stephan Wahle*, Dr. theol., ist apl. Professor für Liturgiewissenschaft an der Theologischen Fakultät der Universität Freiburg im Breisgau.

*Godehard Weithoff* ist Diözesankirchenmusikdirektor, Leiter des Amtes für Kirchenmusik in Freiburg sowie Vorsitzender der Arbeitsgemeinschaft der Ämter/Referate für Kirchenmusik der deutschen Diözesen.

*Joachim Werz*, Dr. theol., ist Lehrstuhlvertreter an der Professur für Kirchengeschichte an der Goethe-Universität Frankfurt am Main.

*Alexander Zerfuß*, Dr. theol., ist Professor für Liturgiewissenschaft und Sakramententheologie an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Paris-Lodron-Universität Salzburg.