

„Wie klingt katholisch?“

von Franz Karl Praßl

Nach der Liturgiekonstitution des II. Vatikanischen Konzils macht der „gottesdienstliche Gesang einen notwendigen und integrierenden Bestandteil der feierlichen Liturgie“ (SC 112) aus. Diese Aussage bildet den vorläufigen Höhepunkt einer langen Entwicklung amtlicher Einschätzung der Kirchenmusik. Der Grazer Professor für Gregorianik fragt nach verschiedenen Kennzeichen und Ausdrucksformen katholischer Musiktradition und bietet damit einen Baustein zu einer konfessionellen Mentalitätsgeschichte.

Diese durchaus provokant gemeinte Frage konnte man im Jahre 2016 auf der Titelseite der Nummer 5 der Schweizerischen katholischen Kirchenmusikzeitschrift „musik & liturgie“ lesen.¹ Im Rahmen eines Symposions, das den Wechselwirkungen zwischen Theologie und Kirchenmusik nachspürt und konfessionelle Mentalitäten reflektiert, trifft diese Frage genau ins Schwarze, auch wenn sie bei näherer Betrachtung mehr als unscharf ist. Nur wer ganz genau weiß, was „typisch katholisch“ ist, wird auch den dazu passenden Sound definieren können. Aber so einfach ist die Sache nicht. So wenig wie es eine einheitliche katholische Theologie gab und gibt (das hätten die Integralisten im Gefolge von Pius IX. gerne gehabt), so wenig gab und gibt es auch eine einheitliche katholische Kirchenmusik, und schon gar nicht so etwas wie eine zu generalisierende katholische Mentalität, welche deutlich von Mentalitäten der Protestanten oder Orthodoxen abgrenzbar ist. Und dennoch: Theologische Überzeugungen generieren z. B. eine liturgische Praxis, und diese – einmal eingeübt und eingefleischt im Kirchenvolk – generiert auch Mentalitäten, Verhaltensweisen, die einfach als „gehörig“ betrachtet werden, mehr oder weniger unreflektiert funktionieren und oftmals nur in sehr langwierigen Prozessen veränderbar sind. Dies ist freilich immer mit konkreten Räumen, Zeiten und handelnden Personen verbunden, sodass eine einigermaßen kritische Betrachtung dieser Phänomene in streng begrenzten Blickwinkeln erfolgen muss, und deren Beobachtungen sich meist einer Generalisierung entziehen. Ausprägungen durchaus gemeinsamer konfessioneller Mentalitäten sind natürlich auch immer in Wechselwirkung zu sehen mit dem, wie Menschen überhaupt vor Ort „ticken“, um ein saloppes Wort zu gebrauchen. Eine Maiandacht in einem Kärntner Bergdorf hat ein anderes Gesicht als eine Maiandacht in Sizilien oder

¹ Schriftliche Fassung eines Vortrags, den der Autor am 5. Juni 2018 im Rahmen des Symposions „Wechselwirkungen zwischen Theologie und Kirchenmusik – Konfessionelle Mentalitäten“ an der LMU im Rahmen der Ökumenischen Woche gehalten hat. Die narrative Darstellungsweise wurde aufgrund der Diversität der Thematik beibehalten.

gar im frommen Niederbayern, obschon der Rosenkranz in allen diesen genannten Orten vermutlich etwas Gemeinsames sein wird. Umkreisen wir also das Thema mit einigen Schlaglichtern und nähern wir uns der Sache beobachtend und assoziativ reflektierend an.

1. Die „Messe hören“ oder die „actuosa participatio“?

Das „andächtige Beiwohnen“ (welch eine Doppeldeutigkeit!) der Messe wurde den Christgläubigen über Jahrhunderte hin eingebläut, obwohl es vor, während und nach der Reformation nicht nur in den deutschsprachigen Ländern immer auch das gegeben hat, was heute theologisch (und politisch korrekt) eigentlich seit Pius X. die „actuosa participatio“ genannt wird, die „tätige Teilnahme“ der feiernden Gemeinde am liturgischen Geschehen.² Selbst die Grazer Jesuiten haben in Abwehr des Luthertums und im Bemühen, den zu rekatholisierenden Gläubigen nicht die Highlights damaliger reformatorischer liturgischer Praxis zu nehmen, nämlich den gemeinsamen Gemeindegesang, auf das Titelblatt des Beuttner'schen Gesangbuchs 1602 drucken lassen, dass die beliebten Kirchenlieder nicht nur bei Prozessionen und Andachten, sondern auch beim „Ambt der Heiligen Mess“ zu singen sind, also auch bei der *Missa in cantu*, was gemäß den Rubriken des Missale von Pius V. streng verboten war – bis 1965 – und bestenfalls per Indult geduldet worden ist.³ Trotz aller römischen Verbote haben etwa Kaiser Joseph II. oder der Salzburger Landesfürst und Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo solche Praktiken in ihren jeweiligen Gottesdienstordnungen vorgeschrieben – freilich gegen erhebliche Widerstände der Gemeinden, welche lieber singen lassen statt selber singen wollten.⁴ Aber das hat eher mit der Praxis der Kirchenmusik als mit der Treue zu römischen Vorschriften zu tun, obschon sich in dieser Angelegenheit Gewohnheiten der Gläubigen und römische Idealvorstellungen durchaus treffen. Die „Messe hören“ war jedenfalls die den Gläubigen auferlegte Obligation. Im Zeitalter der katholischen Restauration, nachdem der Spuk der Aufklärung und des Josephinismus wieder ein wenig zurückgedrängt war, wurden diese Vorschriften vermehrt mit allerlei frommer Literatur unter die Leute gebracht, so z. B.: *Alfons von Liguori, Die zehn Gebote Gottes, die Gebote der heiligen Kirche und alle heiligen Sakramente: leichtfaßlich fürs Volk erklärt: eine Anleitung sowohl für Katecheten als auch für fromme Christen zum Selbstunterrichte*⁵. Dort liest man:

² Dieser zentrale Begriff der Liturgiekonstitution wurde von Pius X. in seinem Motu proprio *Tra le sollecitudini* zur Kirchenmusik 1903 ins Spiel gebracht und seither kontinuierlich entfaltet.

³ Zum gesamten Fragenkomplex von Kirchenlied und nachtridentinischer römischer Liturgie vgl. *Franz Karl Praßl*, Das katholische Kirchenlied des 16. Jahrhunderts im Kontext des Wandels liturgischer Ordnungen, in: Michael Klaper (Hg.), *Luther im Kontext. Reformbestrebungen und Musik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts* (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 95), Olms – Hildesheim 2016, 117–138.

⁴ Vgl. *Gerhard Walterskirchen*, Zur Geschichte der Chormusik im Gottesdienst. Erzdiözese Salzburg, in: Johann Trummer (Hg.), *Kirchenchöre Österreichs. Geschichte der Chormusik im Gottesdienst und Dokumentation von Kirchenchören in Österreich und Südtirol*, Graz 1987, 12–25.

⁵ Benutzte Ausgabe: Regensburg 1844.

„Um der Verpflichtung zur Anhörung der heil. Messe nachzukommen, wird zweierlei erfordert, nämlich: die rechte Meinung und die Aufmerksamkeit. [...] Giebt es aber am Orte eine abgelegene Kapelle, wo man der Messe am frühen Morgen beiwohnen kann, so wären sie verpflichtet, daselbst die heilige Messe anzuhören. Uebrigens, geliebte Christen! Laßt es euch angelegen sein, täglich der heiligen Messe beizuwohnen.“⁶

Was man hier im katechetischen Kleid den Gläubigen vermittelt, wurde im Wien der Maria Theresia und ihres Sohnes Joseph II. mittels eines Kirchenliedes den Gläubigen in Herz und Hirn gesungen. Das schlesische Messlied „Wir werfen uns darnieder“, das 1776 in Wien erstmals publiziert und ab 1783 in staatskirchlich geschärfter Form dann in der gesamten Donaumonarchie als „Normalgesang“ vorgeschrieben worden ist,⁷ bringt die Christenpflichten im Schlusslied „Zum Segen des Priesters“ ganz klar zum Ausdruck: „Da wir nunmehr gehöret / die Messe, wie man soll, / so sey auch Gott geehret. / Er mach uns gnadenvoll / und laß es sich gefallen, / was wir allhie getan. / Er bleibe bei uns allen / so sind wir wohl daran“. Die zeitgenössischen Berichte über die Kirchenmusikpraxis zeigen aber ganz deutlich, dass es sich bei diesen für die Liturgie vorgeschriebenen Liedern nicht um Gemeindegang gehandelt hat. Vielmehr waren die Schulkinder bzw. bezahlte Kirchensänger gefordert, die Gottesdienstbesucher solcherart durch die Messe zu begleiten: mit einer gesungenen, moralisch-katechetisch aufgeladenen Messandacht. Es hat wohl etliche Jahrzehnte im 19. Jahrhundert gedauert, bis diese Gesänge endlich auch im Kirchenschiff „angekommen“ sind, zumal auch die Schulkinder einmal erwachsen geworden sind. Die Gläubigen haben langsam begonnen, mitzusingen. Das Hilfsmittel dazu waren die gängigen Gebetbücher, welche die Leute zur Beschäftigung in die Kirche mitgebracht hatten. In Österreich mussten diese nach Vorschrift immer auch einen Anhang mit den gängigen 30 Kirchenliedern enthalten. Berühmte deutsche Produkte, wie z. B. der „Hauber“ erschienen daher für Österreich in einer mutierten Auflage.⁸ Dennoch: Die Mentalität des „Wir lassen singen“ ist lange, eigentlich bis in die jüngste Zeit nicht verschwunden. Als in der Diözese Gurk das Klagenfurter Ordinariat den allgemeinen „Volksgesang“ zusammen mit einem Diözesangesangbuch einführen wollte, hat man in den Pfarren eine Umfrage gemacht, was denn alles an Kirchenliedern gesungen werde. Die Antworten der Pfarrer waren verräterisch: „gerne gehört werden [...]“, „die Kinder singen [...]“ usw. Den Vogel hat allerdings der Pfarrer von Bodensdorf am Ossiachersee mit seiner Antwort abgeschossen: „Das Singen deutscher Lieder, vor allem der Volksgesang, wird hierorts als lutherischer Brauch verabscheut“⁹. Vielfach war es freilich der Gesang zur stillen Messe, zur *Missa lecta*, der in Übereinstimmung mit den Rubriken des Missale von Pius V. solcherart gefördert worden ist. Trotz aller staatlichen wie kirchli-

⁶ Ebd., 74.

⁷ Die jüngste und auch historisch exakteste Darstellung der Entwicklung des Messliedes ist: *Matej Podstenšek*, Theresianisch-Josephinisches Kirchenliedrepertoire und dessen Übersetzungen ins Slowenische. Diss. Kunstuniversität, Graz 2017. Wir beziehen uns auf diese Darstellung.

⁸ Vgl. *Michael Hauber*, Vollständiges Christkatholisches Gebetbuch. Neueste Auflage, vermehrt mit Sammlung der i. d. k. k. österreichischen Staaten eingeführten Kirchen-Gesängen u. Litaneyen mit Gesängen, Graz o. J. [vermutlich um die Mitte des 19. Jahrhunderts].

⁹ *Franz Karl Praßl*, Zur Geschichte der Chormusik im Gottesdienst. Diözese Gurk-Klagenfurt, in: Trummer (Hg.), Kirchenchöre Österreichs (wie Anm. 4), 26–43, hier 39.

chen Bemühungen um den Volksgesang in der Zeit der Reformation, der Aufklärung, und dann auf andere Weise auch im Cäcilianismus waren die Gläubigen eher geneigt, schweigend ihren Gedanken nachzuhängen und sich auch dafür durch die Musik treiben zu lassen. Der „Volksgesang“ hat seine Chance erst durch die Liturgische Bewegung in der österreichischen Spielart rund um Pius Parsch und danach durch die Liturgiereform erhalten. Was hier Brauch und Sitte war, ist Ausdruck einer liturgietheologischen Festlegung: Entscheidend für die Liturgie ist das Tun des Zelebranten, er musste zur Gültigkeit der Feier selbst das vom Diakon vorgetragene Evangelium duplizieren, selbstverständlich auch alles, was der Chor in der *Missa in cantu* zwingend hätte singen sollen. Die solcherart zu stummen Zuschauern degradierten Mitfeiernden, denen eine wie immer geartete innere Beteiligung aufgetragen war, haben sich offenbar nicht ungerne an diese Rolle gewöhnt. Man konnte seinen Gedanken nachhängen, allein oder gemeinsam etwas nach eigenem Geschmack beten, die mehr oder weniger gute Musik anhören, sich einfach hineinfallen lassen in eine andere Welt. Diese vollkommene Individualisierung liturgischer Praxis, die neben dem „offiziellen“, streng geregelten Ritual abläuft, hatte auch seine Vorteile, wenngleich es daneben immer wieder Bemühungen gab, eine Gemeinde in die Liturgie auch einzubinden.

2. Rund um den Chorgesang

Gemäß der weit verbreiteten Einstellung, dass Chormusik im Gottesdienst Verschönerung, größere Feierlichkeit und ganz allgemein Umrahmung der Liturgie darstellt (all diese Vokabel kann man auch heute noch selbst in kirchlichen Medien lesen), war dessen Pflege neben der nötigen Repräsentation an den Höfen von Regierenden, Bischöfen, Äbten und großen Stadtkirchen vor allem Sache von begeisterten Musikern, Professionalisten wie Laien, die sich gerne in den Dienst der guten Sachen gestellt haben, oftmals organisiert in Kirchenmusikvereinen. Die Musik in der Liturgie hat offenbar einen Spalt zum Himmel aufgetan, „in eine bessere Welt entrückt“, wie es im Lied „Du holde Kunst“ von Franz Schubert heißt. Diese Idee ist klarerweise auch der Liturgiekonstitution nicht fremd, in der die irdische Liturgie als Vorausbild der himmlischen gesehen wird. Freilich bezeichnet dieselbe Liturgiekonstitution Musik im Gottesdienst als integrierenden Bestandteil der Liturgie und nicht mehr als schmückendes Beiwerk, das zwar gerne gesehen wird, aber im Prinzip nicht notwendig für die Feier und ihre Gültigkeit ist. Diese Sichtweise hat trotz strenger Regeln im Missale von 1570 (bei der gesungenen Messe musste der Chor Proprium und Ordinarium vollständig auf Latein vortragen, trotz der Duplizierung durch den Zelebranten) zu einer Vielzahl von Seitenwegen, Missbräuchen und schrägen Entwicklungen geführt, dass eine liturgische Gegenbewegung wie der Cäcilianismus Regensburger Prägung wiederum die Hinordnung der Musik auf die Liturgie einfordern musste. Im 18. Jahrhundert wurde in Salzburg bei feierlichen Gottesdiensten *de facto* kein Proprium gesungen, der Erzbischof musste es ohnedies selber lesen. Am Beginn war eine Bläserintrada, anstelle von Graduale und Alleluia die Epistelsonate („Kirchensonate“), das Offertorium war eine vom Chor gesungene „Einlage“ (diesen Terminus habe ich selbst noch öfters am Chor vernommen), die Communio ging ohnedies beim

überlangen Agnus unter.¹⁰ Es war Erzbischof Colloredo, der begonnen hat, mit diesem Usus aufzuräumen. Er hat Michael Haydn aufgetragen, Gradualien für das ganze Jahr zu komponieren. Choral hat man schon auch gesungen: an Werktagen, (oder) wenn nichts „Besseres“ zur Verfügung stand. Die Überbetonung der Rolle des Zelebranten für die Gültigkeit der Feier hat dazu geführt, dass man das Tun des Chores *de facto* als nicht so bedeutsam, wenn nicht gar als nebensächlich betrachtet hat, und das mit gravierenden Folgen. Um die Prozedur mit der Musik abzukürzen, entstand z. B. die Polytextur, volkstümlich Schachtelmesse genannt: der Text von Gloria und Credo wurde durch vier geteilt, und die vier Stimmen des Chores haben dies dann gleichzeitig gesungen. Oder der Chor hat beim Credo vor dem *Et incarnatus est* einfach aufgehört zu singen, um den hochwürdigen Herrn nicht mit unnötiger Warterei ungebührlich zu molestieren.¹¹

Diese gelockerte Bindung von Musik und Liturgie hat auch dazu geführt, dass auf der rein musikalischen Ebene sich das Element der Unterhaltung auf Kosten der Andacht eingeschlichen hat. Der Einsiedler Benediktiner Anselm Schubiger, ein großer Choralforscher, hat nichts daran gefunden, aus dem 4. Akt des Mozart'schen Figaro ein Magnificat zu basteln, bei dem dann die Ziegenboockarie das *Esurientes implevit bonis* hergibt.¹² *Contessa perdona* wird dann *Gloria Patri*. Die Lehrerschaft am Land hat ebenfalls auch nicht wenig für die Volksbildung getan, etwa in Form einer Zauberflötenmesse, bei der die Highlights der ohnedies recht klerikalen Oper mit liturgischen Texten erklingen. Nur sehr zart besaitete liturgische Gemüter haben sich daran gestoßen, dass dieses Produkt im Salzburger Dom vor einigen Jahren im Hochamt zu hören war. Es war für die Cäcilianer nicht leicht, das allzu Lustige wieder in den heiligen Ernst überzuführen. Freilich, sie haben dabei auch maßlos übertrieben und oftmals das Kind mit dem Bade ausgeschüttet, so z. B. mit ihrem Verdikt gegen die Messen der Wiener Klassik.

Das Eigenleben der Kirchenchöre mit der Liturgiereform in die Liturgie der Gemeinde zu integrieren, das brauchte nicht nur einen theologischen Paradigmenwechsel, sondern vor allem einen Austausch von Mentalitäten. Und hier krachte es gewaltig. Zunächst waren viele Kirchenmusiker bis zu den Proponenten der päpstlichen Musikhochschule in Rom felsenfest davon überzeugt, dass ihnen mit der Liturgiereform etwas „weggenommen“ wird. Nur wenige haben – wie der Wiener Gregorianik Professor Franz Kosch – begriffen, dass die Neuordnung der Liturgie auch die Befreiung von einem kleinlichen Rubrizismus darstellt und der Musik im Gottesdienst viele neue Chancen bringt.¹³ Dass sich Kirchenchöre heute als Teil der Gemeinde verstehen und nicht als deren Gegenüber, war ein langer Lernprozess, den vor allem Liturgiewissenschaftler einer jüngeren Generation begleiten konnten, welche kein Problem darin gesehen haben, „große“ Kirchenmusik in eine Gemeindeliturgie zu integrieren. Hier wurde schon früher als anderswo der Antagonismus der 1960er-Jahre zwischen Liturgiewissenschaft und Kirchenmusik überwun-

¹⁰ Vgl. dazu die verschiedenen Aufsätze im Sammelband: *Friedrich Wilhelm Riedel (Hg.), Mozart und die geistliche Musik in Süddeutschland. Die Kirchenwerke von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart im Spannungsfeld zwischen klösterlicher Musiktradition und aufklärerischem Staatskirchentum*, Sinzig 2010.

¹¹ Vieles in diesem Abschnitt beruht auf eigenen Erlebnissen.

¹² Leider unpubliziert. Ich bin im Besitze der Noten einer Aufführung, die ich im Rahmen eines IMS-Kongresses in Einsiedeln gehört habe.

¹³ Mehrfach geäußert in einer Artikelserie in der Zeitschrift *Singende Kirche* im Jahre 1964.

den, wie ich ihn heute noch in Italien leider erlebe. Viele Konzepte von Gemeindeliturgie lassen eben die Möglichkeiten der kulturellen Potenz und Kompetenz von Gemeinden links liegen, zum Schaden der Ausstrahlungskraft von Gottesdiensten. Die ästhetische Potenz der Liturgie – vor allem auch im Bereich der Kirchenmusik – hatte und hat eine enorme Attraktivität, dies kann man nur mit geschlossenen Augen verleugnen, wenn man etwa den Kirchenbesuch in München St. Michael oder in Wien St. Augustin betrachtet. Diese Abstimmung mit den Füßen muss durch eine große liturgietheologische Verantwortung ergänzt werden, wenn Maßnahmen zu setzen sind, durch die erlebbar werden kann, dass die Feier des Gottesdienstes und das Genießen seiner Schönheit keine Gegensätze sein dürfen, sondern ein gemeinsames Ziel haben, die Ehre Gottes und das „Heil“ der Menschen in einem sehr weiten Sinn verstanden.

Hatte der nachtridentinische Rubrizismus als liturgietheologisches Konzept das Abdriften der Musik in Unverbindlichkeit und Beliebigkeit bei oft hohem ästhetischen Niveau als Kollateralschaden mit sich gebracht, so ist heute bei allen Wahlmöglichkeiten und allem individuellen Eingehen auf Gemeindesituationen im Falle der Musik durchaus die Gefahr vorhanden, dass Liturgie über den Gesang inhaltlich in unerträglicher Weise ausdünnert, der Gefahr von ästhetischer Banalisierung erliegen kann und letztlich in künstlerischer Anspruchslosigkeit Menschen für dumm verkauft. Der Satz von Dostojewski, dass das Schöne die Welt retten wird, gilt immer noch.

3. Von der Maiandacht

Geht man der Frage nach, wie katholisch klingen kann und soll, landet man unweigerlich bei der Maiandacht. Wir reden hier nicht vom *social event* (Bert Brecht in „Mutter Courage und ihre Kinder“: „Denn nach der Maiandacht. Da kommt die Maiennacht [...] Und's wird fraternisiert“), sondern von der merkwürdigen emotionalen Gemengelage dieser Heilsveranstaltungen des 19. Jahrhunderts. Die Maiandacht hat es bis auf die Bühne gebracht, siehe den Anfang von Wilhelm Kienzls Oper „Der Evangelimann“, wo im Schatten eines bombastischen *Salve regina* sich zwei Liebende treffen. Das protestantische Pendant dazu ist natürlich der Anfang von Wagners „Meistersinger“, wo es in der Kirche natürlich nicht bei der Mutter Gottes, sondern bei der Feier des Johannesfestes am Rande zum Anbandeln kommt. Die Maiandacht ist fast wie ein Gesamtkunstwerk, wären die Lieder nicht immer wieder etwas inferior. Sie ist nicht denkbar ohne den betörenden Duft von Flieder, Pfingstrosen und sonstigem Grünzeug, den Weihrauch werden wir dabei auch nicht vergessen. Zu den großartigen Edelsteinen der christlichen Gebets- und Meditationsliteratur wie der Lauretanischen Litanei (ohne die Addenda des 20. Jahrhunderts) gesellen sich dann die Marienlieder des 19. Jahrhunderts dazu. Diese fallen ja nicht gerade durch christologische Tiefe auf („Segne du, Maria“), dafür sind sie umso emotionaler. Und wem beim Schmücken des goldenen Haars das Herz nicht aufgeht, der ist wirklich hartgesotten. Hermann Kurzke hat schon irgendwie Recht, wenn er den trans-theologischen Wert (so möchte ich es nennen) dieser Lieder würdigt und für ihre Ehren-

rettung plädiert,¹⁴ aber als Phänomen romantischer und romantisierender Kultur ist es vielleicht doch etwas wenig für eine seriöse theologische Betrachtung von Marienverehrung und auch für ein heute verantwortbares ökumenisches Gespräch. Hier haben wir vielleicht wirklich ein katholisches Proprium vor uns, längst im Rückzug, aber lange noch nicht ausgestorben. Die Akathistos-Akoluthien der byzantinischen Liturgie gehören auch in das Kapitel der Marienverehrung, sind aber theologisch gesehen andere Kaliber und trotzdem auch sehr emotional. Was aber die Musik und ihre ganz vordergründige Emotionalität betrifft: Haben da nicht auch die Evangelischen mit „Herz und Herz vereint zusammen“¹⁵ beim Beschwören der Liebesflammen ein emotionales Pendant? Und was ist mit den weichen Liedern heutiger Evangelikaler? Vielleicht sollten wir in diesem Falle eher sagen: Jede Konfession hat auch ihre Kitschecken, sie seien dem vergönnt, der sie braucht.

Die klassische Maiandacht des 19. Jahrhunderts gehört zweifellos nicht zu den stärksten theologischen Entwicklungen des Katholizismus, aber ihre prägende Kraft für das kirchlich-öffentliche Leben war enorm. 31 Tage im Monat *en suite* eine halbwegs volle Kirche zusammen zu bringen, da muss man schon etwas bieten, das den Nerv der Menschen trifft, mit der Moralkeule allein ist das nicht zu machen. Aber was ist das Geheimnis dieser Attraktivität, dass sogar Opernkomponisten auf solche Sujets zurückgreifen? Die vielen gescheiterten Antworten darauf vermögen alle zusammen nicht restlos zu überzeugen, auch die psychologischen nicht. Das Geheimnis hat aber etwas mit der Wirkung von Musik zu tun: zur richtigen Zeit am richtigen Ort. Das katholische Lebensgefühl im Jahrhundert nach Lourdes und Fatima hat etwas gefunden, das auf entsprechende Resonanz gestoßen ist. In seiner Emotionalität ist es durchaus international, aber nicht in seiner konkreten kulturellen Ausprägung vor Ort.

Mögen die „Mayenblüthen“ auch verschwinden, es bilden sich auch neue Formen marianischer Frömmigkeit aus, welche vor allem über musikalische Gestalten verbreitet werden. Die Spitze des Eisbergs sind die öffentlichen Messen mit dem Papst, an deren Ende automatisch eine marianische Antiphon gesungen wird. Im Missale Romanum von 2008 ist dies nicht vorgesehen, im Rom der Gegenwart ist der „Mariengruß“ am Ende der Messe fast schon ein „Muss“. Dabei kommt das offizielle Missale durchaus auch ohne fromme Übertreibungen und Missverständnisse aus: Das entsprechende Formular in der Sammlung der Marienmessen heißt *mediatrix gratiarum* und nicht, wie manche in fast häretischer Weise es gerne hätten: *mediatrix omnium gratiarum*.

¹⁴ Vgl. Hermann Kurzke; Christiane Schäfer, *Mythos Maria. Berühmte Marienlieder und ihre Geschichte*, München 2014.

¹⁵ Evangelisches Gesangbuch, Nr. 251.

4. Die Orgel: konfessionell – religiös – säkular?

Orgelfans ist es durchaus bekannt, dass sich in den Ländern der ehemaligen Sowjetunion eine bemerkenswerte Orgelkultur entwickelt hat: im Konzertsaal.¹⁶ Unter den Bedingungen des Kommunismus konnte dies nur geschehen, weil die Orgel als Instrument nicht religiös konnotiert war, in der Liturgie der byzantinischen Orthodoxie gibt es keine Instrumentalmusik. In den Ländern des so genannten Westens hingegen sind Orgel und Orgelmusik eindeutig religiös konnotiert und werden mit Kirche assoziiert, man höre nur, wenn in Filmen oder in der Werbung die Orgel zu brausen beginnt. Unter allen Kennmelodien von Sendungen des Klassikprogramms im Österreichischen Rundfunk, komponiert von Werner Pirchner, enthielt nur eine einen lauten Orgelakkord, die von „Religion aktuell“. Orgel und Kirche, das gehört in *unseren* Breiten zusammen, obschon auch in zahlreichen Konzertsälen Orgeln stehen (die meist nur wenig genutzt werden) und genügend Beispiele an konzertanter Orgelmusik jenseits einer liturgischen Funktionalität natürlich vorhanden sind. Und es gibt da und dort Bemühungen, die Orgel zu „entsakralisieren“, sie aus den Bindungen kirchlicher Kontexte zu emanzipieren und in einer postchristlichen Gesellschaft als Instrument *qua* Instrument wirken zu lassen. Neu sind solche Neukontextualisierungen nicht wirklich, sie können aber ins Bewusstsein bringen, dass die assoziative Gleichung Orgel = Kirche in dieser Simplizität nie gestimmt hat. Die Wahrnehmung Orgel = Kirche entbehrt auch jeglicher Binnendifferenzierung. Denn gerade im Umgang mit dem Instrument Orgel, das hinsichtlich seiner Verwendung ja gewaltige historische Umwälzungen erlebt hat, zeigen sich vielleicht am Deutlichsten konfessionelle Spezifika, die auch für Menschen wahrnehmbar sind, welche in Details der liturgischen Praxis und deren Geschichte weniger bewandert sind. Dies gilt freilich meist auch nur für Europa und Amerika und für jene anderen Weltgegenden, wo eine kulturelle Kolonialisierung besonders stark war.

Nach dem 16. Jahrhundert haben sich Orgelbau und Orgelkultur in diversen europäischen Gegenden drastisch auseinander entwickelt. In Norddeutschland finden wir zuerst die monumentalen Großorgeln mit ausgebauten Pedalen und erweiterten Tonumfängen. Sie hatten in Liturgie und (bürgerlichem Kirchen-)Konzert eine gewisse Autonomie erworben, und es ist auch heute in protestantischen Gottesdiensten durchaus üblich, dass eine Mehrheit der Kirchenbesucher einem Präludium oder Postludium zuhört und nicht beim ersten Orgelklang am Ende einer Liturgie laut schwätzend die Kirche zu verlassen beginnt und der Mesner während des Postludiums schon das Licht abdreht. Gewissermaßen „konzertante“ Darbietung als liturgische Funktion: So klingt heute wohl eher evangelisch als katholisch. Dies stimmt freilich schon nicht mehr mit dem heutigen katholischen *Ordo Missae* zusammen, der auch selbständige Instrumentalmusik zum Einzug, zur Gabenbereitung, während der Kommunion und zum Abschluss vorsieht. Das ist keine umwälzende Novität, denn auch im posttridentinischen Hochamt war z. B. Orgelmusik nach Absingen des (gregorianischen) Offertoriums möglich, wenn die „Zeremonien“ am Altar etwas länger gedauert haben. Aber die Orgelmusik durfte eben nur so lange dauern, bis man „vorne“ fertig war. Girolamo Frescobaldi z. B. hat daher seine Toccaten so kurz-

¹⁶ Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), *Orgelbau und Orgelmusik in Russland*, Kleinblittersdorf 1991.

gliedrig komponiert, dass man, ohne der Musik Gewalt anzutun, nach spätestens 15 Sekunden ohnedies beim nächsten Einschnitt aufhören konnte. Ich habe vor nicht allzu langer Zeit erlebt, dass der Organist in einer bedeutenden römischen Basilika ein bekanntes Choralvorspiel von Bach etwa 10 Takte vor Schluss brutal abgewürgt hat, weil der Zeremoniar schon missbilligend in Richtung Spieltisch geblickt hatte. Zur Ehrenrettung des Organisten muss man sagen, er hat sich wenigstens dafür geniert, aber „es ist nun einmal so mit den Prälaten“. Dieses Extrembeispiel zeigt die absolute Dienstfunktion des liturgischen Orgelspiels im katholischen Bereich auf, damals wie heute. Es geht in erster Linie um das „Begleiten“. Orgelspiel harmonisiert von der Gregorianik bis zum Neuen Geistlichen Lied einfach alles, stützt, führt und fördert den Gesang, tritt aber nicht selbstständig in den Vordergrund – mit den bereits zitierten Ausnahmen. Das hatte auch seine Auswirkungen auf den Orgelbau. In Italien, Süddeutschland und Österreich blieben bis ins 19. Jahrhundert die Instrumente eher klein, hatten gegenüber den Orgeln des Nordens reduzierte Tonumfänge, eine reduzierte Zahl an Registern und waren nicht unbedingt auf entfaltetes solistisches Spiel ausgerichtet. In dieser liturgischen Kultur aber war eine andere Tugend gefragt: die Kunst der Improvisation. Und komponierte Orgelmusik des Barock in den genannten Ländern hat sich oftmals als Anleitung zur Improvisation verstanden und nicht als Vorlage zum Konzertieren. Aber halt: Gerade an diesem Punkt ist eine sachliche Differenzierung dringend notwendig. So wie eben dargestellt klingt katholisch in einem italienischen oder deutsch-österreichischen barocken Ambiente, wenn man nicht gerade ausgedehnter Chormusik gelauscht hatte (siehe oben: andächtig beiwohnen). In Frankreich dagegen gab es die ausgedehnten Orgelmessen mit dem eigens dafür kreierten Typus der französischen Barockorgel. Da hatte der Organist für sein Alternieren mit der Gregorianik oder barocken Pseudogregorianik alle Zeit der Welt. Französisch-katholisch ist im Bereich der liturgischen Musik des Barock zweifellos eine interessante Gegenwelt zum zentraleuropäischen Barock, zu dem natürlich auch Länder wie Böhmen, Ungarn oder Polen gehören.

In Italien hat sich darüber hinaus der Typus der Elevationstoccata entwickelt. Während es in deutschen Landen eher üblich war, auf die Dauer der Konsekration hin nur eine vom Altarglöcklein unterbrochene Stille zu halten (der Kanon wurde ja leise gebetet), spielte in Italien der Organist ein Stück mit lang gezogenen, leisen, chromatisch aufgeladenen Akkorden. Dafür gab es auch ein eigenes Orgelregister, die *Voce umana*, eine sanfte Prinzipalschwebung, welche für eine angemessene „eucharistische Emotionalität“ gesorgt hat. Obschon eine solche Praxis im Kontext heutiger Liturgie ein absolutes No Go darstellt, habe ich solches etwa 30 Jahre nach dem Konzil in Süditalien noch selber gehört. Solche beliebten Praktiken, die dem erlernten und eingeübten Glaubensgefühl der Menschen entsprechen, trotzen jeder Reform und halten lange an.

Haben wir bis jetzt von Praktiken der *Missa in Cantu*, dem so genannten „Amt“ oder „Hochamt“ gesprochen, ist noch ein Blick auf die *Missa lecta*, die so genannte „Stille Messe“ zu werfen. Die Älteren unter Ihnen mögen mir die Entfaltung dieser Selbstverständlichkeiten gütig nachsehen, aber eine Generation unter 60 kann mit diesen Dingen keine praktische Erfahrung mehr haben. In der „Stillen Messe“, bei welcher der Priester alles allein mit seinen zwei Ministranten abgewickelt hat, konnte als eines der möglichen

„Begleitprogramme“ für die andächtig die Messe hörenden Gläubigen Orgelmusik im katholischen Kult ihre größte Entfaltung erfahren. In der so genannten Orgelmesse hat der Organist vom Klingelzeichen zu Beginn bis zum Klingelzeichen vor der Konsekration durchgespielt, nach der „Wandlungspause“ ging es dann bis zum Schluss der Messe weiter. Ein urbanes Publikum wusste diese Art der Erfüllung der Sonntagspflicht bei angenehmer musikalischer Kulisse durchaus zu schätzen, in nicht wenigen Domkirchen war eine „Spätmesse“ als Orgelmesse ausgewiesen. Hier konnte der Organist auf eine Spielzeit von zweimal netto 10 bis 15 Minuten kommen, je nach Zelebrationstempo des Priesters. (Eine stille Messe wurde allgemein mit etwa 20 bis 25 Minuten veranschlagt. Ich erinnere mich an ein Bonmot meines Doktorvaters Philipp Harnoncourt: „Der Priester hat im Leben fromm, in der Messe aber schnell zu sein.“) Hier war auch Platz für ausgedehntere Literaturstücke (Regers op. 59 ist ein Lehrbeispiel für solche Anwendungen), oftmals aber war hier ein „Hochamt“ der Improvisation zu hören. Der Organist meiner Heimatgemeinde Feldbach, Vinzenz Baier, konnte zu Zeiten meiner Kindheit und frühen Jugend ohne weiteres einen Symphoniesatz im Stil Anton Bruckners improvisieren. Diese Kunst ist nicht verloren gegangen, wir finden sie heute eben in Konzerten.

Im Bereich der Orgelmusik *wurde* noch vor 50 Jahren konfessionelle Mentalität und konfessionelle liturgische Praxis am ehesten *hörbar*. Was hier als „typisch katholisch“ angesehen wurde, war oftmals das Ergebnis einer Fehlentwicklung, welche durch die Liturgiereform korrigiert worden ist. Dass dies auch einen tiefen Eingriff in religiös-kulturelles Leben und Empfinden bedeutet hat, kann nicht geleugnet werden. Vielleicht ist hier einer der wahren Gründe für die (teilweise oder generelle) Ablehnung der Liturgiereform und für das Liebäugeln mit dem „außerordentlichen Ritus“ zu suchen. Es geht um theologisch motivierte Mentalitäten, welche im Herzen wohnen und nicht im Kopf. Heute hat sich kirchenmusikalische Praxis bei Evangelischen und Katholischen, was den Phänotyp betrifft (wohlgemerkt!), statistisch gesehen, weitgehend angenähert. Kundige Kirchenmusiker können heute Gottesdienste beider Konfessionen stressfrei musikalisch bedienen.

Es ist auch anzumerken, dass zeitgeistige musikalische Erscheinungsformen nichts mit unserer Fragestellung zu tun haben, auch wenn es bei oberflächlicher Betrachtung so aussehen kann. In meiner Studienzeit in den 1970er-Jahren war die Pflege der so genannten „Alten Musik“ eher in der evangelischen Kirche beheimatet, die katholischen Kirchenmusiker haben hier erst später nachgezogen. Sie waren der musikalischen Romantik bzw. Postromantik an vielen Orten länger verbunden geblieben. Aber typisch katholisch war das nicht. Heute hingegen sind auch die evangelischen Romantiker wieder salonfähig geworden. Das Pasticcio der Stile hat nichts mit konfessionellen Rahmenbedingungen zu tun.

5. Kann musikalisches Erleben auch theologische Gedanken kreieren?

Zum Schluss meiner Ausführungen wird wohl nichts anderes übrig bleiben, als ein Tretminenfeld zu begehen. Mit aller Vorsicht will ich einige Gedanken äußern, wie es kommen kann, dass persönliche Vorlieben oder persönliche musikalische Prägungen in den

Rang allgemein gültiger theologischer Überlegungen gehoben werden. Beginnen wir mit einem harmlosen Beispiel, harmlos deshalb, weil es in großer historischer Distanz auf uns zukommt. Augustinus von Hippo war offenbar sehr musikkaffin, musikalisch gebildet und hatte auch gute Ohren. Was er absolut nicht vertragen konnte, war schlecht ausgeführte Musik in der Liturgie. Daraus hat er kein 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!“¹⁷ Schlechter Kirchengesang ist also eine Beleidigung Gottes. Ein solcherart armer Gott hätte freilich viel Grund und Anlass zu Vergeltungsaktionen ... Nun denn, hinter all dem steht schon auch der Gedanke: 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 das Werk“, oder wagen wir es auch, formale Ansprüche zu stellen? Das gilt für das Neue Geistliche Lied genauso wie für eine gekonnte Ausführung des Gregorianischen Chorals, ist also keine Stilfrage, sondern ein Postulat liturgischer Ethik. Ich erinnere mich an die fatale Mentalität von Chören, dass man angeblich „nur für eine Messe“ nicht so viel üben müsse wie für ein gelungenes Konzert. Eine solche Einstellung offenbart zweifelsfrei liturgietheologische Defizite, hinter denen natürlich Erfahrungen mit und von Liturgie stehen, die mit allerlei Abstrichen verbunden sind.

Wir werden uns nicht darüber auslassen, dass viele Liederbücher mit Neuen Geistlichen Liedern das Psalmwort „Singt dem Herrn ein neues Lied“ im Titel tragen. Ja, es gibt auch den Missbrauch der Bibel für plakative Geschäftsinteressen, oder ist es abgrundtiefe Naivität im Umgang mit dem biblischen Begriff „neu“?

Ein durchaus komplexer und auch hochinteressanter Fall liegt mit den sechs großen Aufsätzen von Joseph Kardinal Ratzinger (Benedikt XVI.) zur Kirchenmusik vor.¹⁸ Der damalige Professor, Erzbischof und Kardinal hat sich einerseits sehr grundsätzlich zu theologischen Fragen der Kirchenmusik geäußert, andererseits auch mit teils spitzer Feder in tagesaktuelle Diskussionen eingegriffen, was ja sein gutes Recht ist. Unübersehbar ist, und das wird auch gar nicht verborgen, dass der Theologe seinem Bruder, dem bedeutenden Regensburger Kirchenmusiker, dem Domkapellmeister Georg Ratzinger, argumentativ zu Hilfe geeilt ist. Teilweise anlassbezogen wurde Grundsätzliches reflektiert. Im Hintergrund steht vielfach die Frage, ob und wie eine traditionelle Kirchenmusikpraxis in heutige Liturgie sinnvoll integriert werden kann. Diese Frage wurde rund um die Liturgiereform ab den späten 1960er-Jahren sehr kontrovers diskutiert und teils auch aggressiv verneint, was heute noch zum Mainstream des Denkens bei Liturgikern etwa in Italien gehört. Kirchliche Dokumente wie die Instruktion „*Musicam sacram*“ (1967) vermitteln in dieser Frage eher ausgewogene und kompromissbereite Positionen, während offizielle Vertreter der Kirchenmusik, wie etwa der damalige Präsident der päpstlichen Musikhochschule in Rom, Higinio Angles, aus ihrer Ablehnung der Reform im Namen

¹⁷ „Canta illi, sed noli male. Non vult offendi aures suas. Bene cantate, fratres.“ (Aug., serm. 1 in Ps 32, 7: CCL 38, 253; hier zit. nach *Liturgia Horarum IV*, Rom 1987, 1370.)

¹⁸ Vgl. *Joseph Ratzinger*, *Theologie der Liturgie. Die sakramentale Begründung christlicher Existenz* (Gesammelte Schriften 11), Freiburg 2008, 501–610.

der angeblich zu verteidigenden Kunst kein Hehl machen.¹⁹ Es ist ja nicht unbekannt, dass die Brüder Ratzinger in einem (kirchen-)musikalisch sehr ambitionierten Umfeld aufgewachsen und in eine starke, ästhetisch hochwertige Tradition kunstvoller liturgischer Musik hineingewachsen sind. Die Erkenntnis des Wertes dieser Praxis beruht zunächst auf praktischer Erfahrung, die positive theologische Bewertung einer in kritischer Diskussion stehenden Praxis ist ohne diesen Hintergrund wohl nur schwer denkbar. Was im Ergebnis dabei herauskommt, sind profunde Überlegungen z. B. zur eschatologischen Dimension der Kirchenmusik, zu deren künstlerischem Anspruch angesichts biblischer Zeugnisse wie dem Psalmenwort „psallite sapienter“ usw. Zu hinterfragen ist freilich auch, ob daraus die Ablehnung einer (kirchen-)musikalischen Stilistik resultieren kann und darf, die nicht in den Geschmack und in den Erfahrungshorizont eines Autors passt. Katholische Kirchenmusik muss und soll auch römisch, spanisch oder süddeutsch-österreichisch klingen, aber wenn sie beginnt, im (gar nicht so modernen) amerikanischen Sound sich zu präsentieren, dann wird eine bestimmte Ästhetik mit theologischen Argumenten in Frage gestellt. Dies hatte spätestens seit Pius X. und seinem *Motu proprio* zur Kirchenmusik 1903 eine gewisse kirchenamtliche Tradition, welche mit der Liturgiekonstitution 1963 aufgesprengt, aber noch lange nicht überwunden worden ist. Unter dem starken Einfluss der Ideen des Regensburger Cäcilianismus wurden primär historische Stile als normativ für liturgische Musik erklärt, nämlich die Gregorianik und die Musik der Spätrenaissance mit Palestrina als Identifikationsfigur. Die Untermauerung ästhetischer Positionen durch theologische Argumente ist und bleibt problematisch, die lehramtliche Entwicklung zu Fragen der Kirchenmusik ist in den letzten 50 Jahren glücklicherweise neue Wege gegangen.

In der Reflexion von Wechselwirkungen zwischen Theologie und Kirchenmusik und allenfalls daraus resultierenden konfessionellen Mentalitäten habe ich mich für eine narrative Darstellung von Einzelfällen bzw. abgegrenzten Entwicklungen entschieden. Ich denke, das Phänomen ist fast nicht generalisierbar, ohne dass es zu sträflichen Vereinfachungen oder Verallgemeinerungen kommt. Eines sollte klar sein: Es gibt diese Wechselwirkungen, und ich habe mich bemüht, einige *katholische* Spielarten zu beschreiben. Wie aber dann „katholisch“ wirklich im Einzelfall klingt, da muss man sich schon auf eine sehr differenzierte Spurensuche machen, denn das ist an jedem Ort und zu jeder Zeit anders.

According to the Constitution on the Sacred Liturgy of the Second Vatican Council “sacred song [is] a necessary or integral part of the solemn liturgy“ (SC 112). This statement constitutes the preliminary point of culmination in an enduring development of official valuations on Church music. Franz Karl Praßl, Professor of Gregorian Chant music at the University of Music and Performing Arts in Graz and Rome, explores the different characteristics and expressions of the Catholic tradition of music and hereby offers a component of denominational history of mentalities.

¹⁹ All dies ist detailfreudig beschrieben in: *Annibale Bugnini, Die Liturgiereform 1948–1975, Zeugnis und Testament*, Freiburg 1988.