

Gottesdienst und Kirchenmusik

Siegfried Meier:

**„Damit das Lob Gottes nicht verstumme
auf Erden ...“ ***

Kirchenmusik und geistliche Musik

Versuch einer Standortbestimmung

Dieser Aufsatz erscheint zum 70. Geburtstag von Prof. Dr. Johannes Wirsching, den Lesern der LUTHERISCHEN BEITRÄGE wenn nicht als akademischer Lehrer, so doch als einflußreicher Autor bekannt (bis in die Anmerkungen etlicher in dieser Zeitschrift abgedruckten Beiträge – wie auch diesem!). Biblische Fundierung Hand in Hand mit langjähriger pädagogischer Erfahrung verdichten sich in seiner Arbeit zur Weiterführung der bei ihm lebendigen Tradition seiner ostpreußischen Heimat, den evangelisch-lutherischen Glauben zu lehren und zu vertiefen.

S.M.

1. Kirchenmusik

Kirchenmusik hat schon eine im Wort angelegte doppelte Bedeutung, zum einen als Musik der Kirche, der versammelten Gemeinde und damit Musik des Gottesdienstes, zum anderen Musik im Raum der Kirche, die nicht unmittelbar im Gottesdienst der Gemeinde ihren Ort hat. Diese Definition ist notwendigerweise „funktional“, da Kirchenmusik ihren geschichtlich gewachsenen und zugleich inhaltlich bestimmten Ort und Ausgangspunkt im Gottesdienst der christlichen Gemeinde hat¹. Kirchenmusik wird – was wir jetzt schon im Auge behalten wollen – in jedem Falle „geistliche Musik“ sein, doch umgekehrt gilt diese Definition nicht: Geistliche Musik gibt es auch außerhalb der Kirche und des christlichen Gottesdienstes, wiewohl ihre Bezogenheit, quasi ihr gemeinsamer Ursprung noch verdeutlicht werden wird.

* Das Motto dieses Aufsatzes, der unter gleichem Titel in stark erweiterter Form in der Reihe „Wechselwirkungen“ (Spenner-Verlag, Waltrop) erschienen ist, stammt von Prof. Gerhard Schwarz (in: Musik und Kirche 32, 1962, 200).

Herrn Prof. Dr. Heinz Werner Zimmermann (Oberursel) danke ich für umfangreiche Förderung, anregenden Gedankenaustausch und das Bereitstellen schwer zugänglicher Literatur.

¹ Zu den „Definitionen“ von Kirchenmusik vgl. D. Schubert, Art. „Kirchenmusik“ in: Theologische Realenzyklopädie (TRE) 18, Berlin-New York 1989, 650f.

1.1. Gottesdienstliche Kirchenmusik

Gottesdienstliche Kirchenmusik läßt sich in vokale, instrumental gestützte und rein instrumentale Musik unterteilen. Diese Vorentscheidung fällt im Sinne des lutherischen Gottesdienstes, da der evangelische Gottesdienst auch Zeiten kannte, in denen rein instrumentale Musik ausgeschlossen war². Versuchen wir zu definieren: Evangelisch-lutherische Kirchenmusik ist die Musik des Gottesdienstes, die *durch* ihren Inhalt oder die *Bezogenheit* auf den Inhalt des Gottesdienstes verkündigenden Charakter trägt und als solche auch wahrgenommen wird bzw. werden kann³. Dabei wird der erste Teil der Definition („*durch* ihren Inhalt“) vorrangig durch die gesungene Kirchenmusik abgedeckt (Choräle, Responsorien, Chor- und Sologesang); die „*Bezogenheit* auf den Inhalt des Gottesdienstes“ wird dort zu suchen sein, wo die inhaltliche Bestimmung das instrumentale musikalische Geschehen trägt (Choralvorspiele, Orgelchoräle, Choralsonaten *oder auch* freie Instrumentalwerke, *sofern* sie auf das Ziel des Gottesdienstes ausgerichtet sind, Lob Gottes und gleichzeitig gemeinde(auf)erbauend zu sein, als Prae- oder Postludium einschließlich Improvisation und Orgelspiel während der Austeilung des Abendmahls; dazu vgl. 2.1.4.). Der Gottesdienst rechnet damit, daß Gott zu Wort kommt und wir mit Lobgesang antworten⁴. Sind die Instrumente (Glocke, Orgel u.a.) Bestandteil des Gottesdienstes, fällt ihnen diese Aufgabe zu.

1.1.1. Vokale Kirchenmusik. Zugleich die Frage nach dem Stil

Walter Blankenburg⁵ stellte folgende, gültige Definition auf: „Textierte Musik, in welcher Form sie auch immer gestaltet ist, kann nur dann eine gottesdienstliche Aufgabe erfüllen, wenn der ihr unterlegte Text der Bibel oder dem Gesangbuch entnommen oder sonst ein auf der Schrift gegründeter Text ist.“ *Biblische Texte* haben sich als besonders tragfähig erwiesen und brauchen hier nicht weiter problematisiert zu werden; das *Gesangbuch*

2 Wolfgang Herbst, Art. „Musik in der Kirche“, in MGG², hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil 6, Kassel/Stuttgart et al. 1997, 718f.

3 Ich versuche eine möglichst präzise Definition zu „Kirchenmusik“, „gottesdienstlicher“ und „geistlicher Musik“; in der Literatur gehen sie weit auseinander. Daß es um ein mehrfaches Korrespondenzgeschehen, eine Verantwortung seitens des Komponisten wie des Interpreten geht, sagt Joachim Widmann, Der künstlerische Maßstab für die gottesdienstliche Gebrauchsmusik. Von der Unterscheidung zwischen „geistlicher“ und gottesdienstlicher Musik, in: Walter Blankenburg et al. (Hg.), Kirchenmusik im Spannungsfeld der Gegenwart, Kassel et al. 1968, 80: „Geistliche Musik‘ ist alle Musik, in welcher der Geist Gottes am Werk ist – und niemand kann dem Geist vorschreiben, wo er ganz und wo er nur halb sein darf. Insofern ist der Ausdruck ‘geistliche Musik‘ der allumfassende Begriff für kirchliche Musik. Die Musik zum Gottesdienst ist in diesem Rahmen selbst nur ein Teilbereich der dem Geist Gottes verantwortlichen Musik.“

4 Vgl. Luthers bekanntes Diktum bei 1.1.2.

5 Der mehrstimmige Gesang und die konzertierende Musik im evangelischen Gottesdienst, in: Leiturgia IV. Die Musik des evangelischen Gottesdienstes, hg. v. K.F. Müller und W. Blankenburg, Kassel 1961, 661-719, 667.

hingegen kannte auch schon in Blankenburgs Zeiten Choräle und Dichtungen, die – ohne in Geschmacksfragen zu verfallen – kaum zum gottesdienstlichen Gebrauch geeignet waren⁶.

Unter vokaler Kirchenmusik sind nicht nur Choräle, sondern auch die Responsorien zu nennen, ferner jegliche Form der Chormusik und der Sologesang. Hier ist nicht zwischen der sogenannten traditionellen Kirchenmusik und den Bewegungen seit Anfang der 60er Jahre zu trennen. Das ist eine Frage des Stils, die die vokale Kirchenmusik und – ich greife hier vor – die gesamte Stilrichtung der gottesdienstlichen Musik berührt, ja auch für die „geistliche“ Musik jedweder Richtung wichtig ist. Was ist denn erkennbar als „kirchlich“, als „geistlich“, von welchem Stil kommt geistliche Musik denn her und *jede* Form der geistlichen Musik außerhalb des Gottesdienstes, ja des kirchlichen Raumes?

Hatte noch 1957 Wolfgang Fortner diese Frage – innerhalb der evangelischen Kirchenmusik – vom evangelischen Kirchenlied aus (und abgegrenzt von der Zwölftonmusik [= Dodekaphonie]) zu beantworten versucht⁷ und 22 Jahre später Heinz Werner Zimmermann dieses Votum bestätigt⁸, so wagt 1990 Gustav A. Krieg „Anmerkungen zu einer theologischen Hermeneutik der Dodekaphonie“⁹. Doch ich wage zu bezweifeln, daß – nach weithin kompositorischer Abwanderung von der Dodekaphonie – Fortner je ins Unrecht gesetzt wird. Sollte in „Spurenelementen“ es je gelingen, zwölftönige Musik in Gottesdiensten oder Kirchenmusiken Fuß fassen zu lassen, dann wird das unter 2.1.2.2. Gesagte gelten.

6 Und das in mehrfacher Hinsicht. Manche Lieder spiegeln „nahezu sämtliche Häresien der Alten Kirche“ wider, wie Martin *Filitz*, Dem Namen Gottes lobsingend... – vom köstlich Ding der Kirchenmusik, Musik und Kirche (63) 1993, 73 A 40 belegt. Daß das Gesangbuch gerne das Auffangbecken subjektiver und kaum christologisch gefüllter Lieder wurde, beklagt bereits Wilhelm *Löhe*, Gelegentliche Äußerungen eines Pfarrers über den neuen bayerischen Gesangbuchentwurf (1852), in: Wilhelm *Löhe*, Gesammelte Werke, hg im Auftrage der Gesellschaft für Innere und Äußere Mission im Sinne der lutherischen Kirche e.V. von Klaus *Ganzert*, 7. Band, Neuendettelsau 1960, 549. Auch das neue EG zeigt in textlicher Hinsicht kaum zu übersehende Schwachstellen, wie Johann *Anselm Steiger* in seinen Aufsätzen „Die unaufgeklärte Gesangbuch-Revision. Eine historische und theologische Kritik am neuen Evangelischen Gesangbuch“, in: Theologische Rundschau (60) Tübingen 1995 sowie „Das Evangelische Gesangbuch und seine unevangelischen Schwachstellen. Eine Metakritik am Gesangbuch-Apologetismus“, in: Kerygma und Dogma (41) Göttingen 1995 sowie in: Lutherische Beiträge Nr. 2/1996, 77ff zeigt.

7 Wolfgang *Fortner*, Geistliche Musik heute, in: Musik und Kirche (27) 1957, 11.

8 Neue Musik im Zwiespalt – Evangelische Kirchenmusik 1979, in: Musik und Kirche (49) 1979, 226.

9 Gustav A. *Krieg*, Die gottesdienstliche Musik als theologisches Problem. Dargestellt an der kirchenmusikalischen Erneuerung nach dem ersten Weltkrieg (Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung, hg. v. O. *Söhngen*, Heft 22), Göttingen 1990, 240ff.

Durch den (generalisierend gesagt) amerikanisierenden Einfluß der populären Musik, der sich auch in den geistlichen Liedern der 60er Jahre bis in unsere Gegenwart bemerkbar macht und mittlerweile in seinen gemäßigten Formen auch Einzug ins „Evangelische Gesangbuch“ gehalten hat, ist die plurale Vielfalt der Lieder, der Formen und damit auch der Stile nicht nur bei geistlicher Musik, sondern durch das Gesangbuch auch in gottesdienstlicher Musik, eben in Kirchenmusik festgeschrieben. Es ist nun nicht mehr eine Frage des „Beiheftes“ zum offiziellen Gesangbuch oder kopierter Blätter, sondern die Vielfalt ist „offiziell“. Über den paulinischen Rat „Prüfet aber alles, und das Gute behaltet“ (1. Thess 5,21) hinaus gilt, daß „nur eine lebenskräftige Kirche ihre Kirchenmusik vor den Irrtümern einer ideologisierten Kulturphilosophie und vor Überfremdung durch eine entkirchlichte Kulturindustrie bewahren und ihr ausreichend eigene Resonanz bieten kann.“¹⁰

1.1.2. Instrumentale Kirchenmusik

An reiner Instrumentalmusik ist die *choralgebundene* Musik diejenige, die der vokalen Kirchenmusik am nächsten kommt. Denn sie hat ja ihren „Text“¹¹. Darunter fallen Choralvorspiele, Orgelchoräle sowie die gottesdienstlichen Orgelvor- und -nachspiele, sofern sie choralgebunden sind, ebenso die entsprechenden Werke für Posaunenchor oder – seltener – anderer Instrumentalensembles.

Ein Sonderfall instrumentaler Kirchenmusik bietet die Glocke. Außer Werner Reindells umfassender Abhandlung „Die Glocken der Kirche“¹² und Dietrich Schubert's Hinweis¹³ war dieses wohl kaum aufgefallen, geschweige denn als Problem ernstgenommen. Übrigens auch hier ein Instrument wie Orgel und Posaune, was nicht notwendig oder genuin christlichen Ursprungs ist. Über die Verwendung der Glocke als liturgisches Instrument, was – abgesehen von Einzelfällen – auch ausschließlich der Kirchengemeinde zur Verfügung steht, und zum Gottesdienst bzw. zum Gebet ruft, wäre eine gesonderte Abhandlung nötig, die hier nicht geleistet werden kann und daher nur als Problemanzeige genannt werden soll.

Problematisch und meistdiskutiert, jedoch am wenigsten geklärt sind die „freien“ Werke der Orgelliteratur¹⁴, die gottesdienstlich genutzt werden

10 Heinz Werner *Zimmermann*, a.a.O. 228.

11 Völlig klar: nur der „kundige“ Hörer weiß, welcher Choral bzw. welches Choralzitat ihm in der instrumentalen Musik begegnet. Dennoch möchte ich die Behauptung in ihrer Allgemeingültigkeit zunächst so formulieren; zum Verständnis seitens des Hörers komme ich weiter unten noch.

12 In: *Leiturgia IV*, a.a.O. 857-886.

13 In: *TRE 18*, 653, s.o.

14 Da sich die Diskussion am häufigsten um die Orgelmusik dreht, bleibe ich hier auch bei den gängigen Begriffen „Orgelwerke“, „Orgelchoral“ etc., auch wenn damit stets die entsprechende Musik für Posaunenchor etc. mitangesprochen ist.

(Prae- und Postludien, Orgelspiel während der Austeilung des Abendmahls). Liegt hier gottesdienstliche Musik vor? Und/oder geistliche Musik? Es stellt sich gerade bei diesen Werken die Frage nach der Legitimation im christlichen Gottesdienst¹⁵ – wobei meist davon abgesehen wird, daß es sich bei dieser Frage auch um eine Frage der Theologie des Gottesdienstes handelt. In anfechtbarer Kurzform findet sich diese z.B. in Luthers berühmten Diktum anlässlich der Einweihung der Torgauer Schloßkirche: „... auf daß dies neue Haus dahin gerichtet werde, daß nichts anderes darin geschehe, denn daß unser lieber Herr selbst mit uns rede durch sein heiliges Wort, und wir wiederum mit ihm reden durch Gebet und Lobgesang.“¹⁶

Hier ist die Problematik anzusiedeln, die mit den Schlagworten „Funktionalität“ [= auf seinen Zweck und Gebrauch bezogen] und „autonomes Kunstwerk“ [= unabhängiges Werk] zu beschreiben ist. Wenn die Orgelwerke¹⁷ autonome Kunstwerke sind, dann sind sie für sich zu hören, losgelöst von ihrer gottesdienstlichen Funktion¹⁸. Ihre Verwendung im Kirchenkonzert wie im Konzertsaal zeigt ja, daß die gottesdienstliche Funktion nicht die einzige ist, die sie haben.

Jedoch ist die Frage, ob gerade an den Orgelwerken festzumachen ist, daß hier autonome Kunstwerke vorliegen. Ausgehend von der Theologie des Gottesdienstes wäre zu fragen: Was könnte denn dann *nicht* gespielt werden? Ein Kriterium wie „gottesdienstliche Eignung“ gäbe es dann nicht. Muß nicht zunächst gelten, daß der *Komponist* das Werk als (wahrzunehmende, zu hörende) Kirchenmusik geschrieben hat und daß dann der *Hörer* es als solches hört und erkennt? Sicher: Hier bleiben die größten Definitionsprobleme, schon allein deshalb, weil die Instrumentalmusik eine mehrdeutige Sprache spricht.

Christoph Albrecht widmet sich der Frage des Orgelnachspiels und erinnert daran, daß das Orgelnachspiel (und in wenigen Fällen auch das Orgel-

15 Ich mache darauf aufmerksam, daß die Gleichung Orgelmusik = Kirchenmusik nicht aufgeht! Das zeigt schon ein Blick auf die Frühzeit der Orgelmusik, wo die Werke noch nicht instrumenten-differenziert bestimmt waren und vom Clavichord, dem Cembalo oder eben der Orgel aufgeführt werden konnten. Aber wäre ein Capriccio Andrea Gabriellis geistliche Musik oder Kirchenmusik? Oder die Inferno-Phantasie Max Regers?

16 Dr. Martin *Luthers* sämtliche Schriften, hg. v. J. G. Walch, Nachdruck der 2. Auflage St. Louis, Missouri 1880-1910 durch Verlag der Lutherischen Buchhandlung, Groß Oesingen 1987, Bd. 12, S. 1962f.

17 Um die Orgelwerke wird es in der Hauptsache gehen; über den historischen Hintergrund der Orgel als Instrument der Kirche informiert Christoph *Albrecht*, Interpretationsfragen. Probleme der kirchenmusikalischen Aufführungspraxis von Johann Walter bis Max Reger (1524-1916), Berlin 1981, 58f.

18 Wenn sie die haben! Christoph *Krummacher*, Musik als praxis pietatis. Zum Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik (Veröffentlichungen zur Liturgik, Hymnologie und theologischen Kirchenmusikforschung, hg. v. M. *Rößler* und J. *Henkys*, Band 27), Göttingen 1994, 83 erinnert ja daran, daß die Funktion nach „inhaltlicher Eindeutigkeit“ ruft.

vorspiel) als „Prozessionsmusik“ gelten kann¹⁹. Im angelsächsisch-anglikanischen Bereich wird das (vgl. die Fülle der Processionals und Recessionals) auch eher der Fall sein als im evangelischen Raum. Warum Albrecht jedoch die Musik, die keine Prozessionsmusik ist, Meditationsmusik nennt, ist mir nicht recht klar. Als Prozessionsmusik ist das Orgelnachspiel jedenfalls besser verstanden, als wenn es nur zur Überdeckung der Geräuschkulisse dienen muß. Am Ende bleibt Albrecht auch nichts anderes, als – mit einem Wort Karl Bernhard Ritters – das Nachspiel als „abschließenden Lobpreis“ zu deuten, „den der Organist im Namen der Gemeinde darbringt“²⁰. Damit bleibt als Funktion eine dienende, lobende Funktion. Für die Befürworter der Orgelmusik im Gottesdienst als autonomer Musik ist das zu wenig²¹. Das instrumentale „Lob“ spreche ich unter 2.1.4. an.

Neben Prae- und Postludium tritt die Orgel auch während der Austeilung des Abendmahls solistisch hervor. Da gibt es in der Tradition verschiedene Lösungen, wie das zu geschehen habe. Der populären Meinung, da müsse es ganz leise zugehen (wie ein Wörtlichnehmen des *sub communione!*), wurde auch schon das andere Extrem gegengesetzt²². Meistens sind jedoch Choräle zu hören, Abendmahlslieder in sehr ruhiger Registrierung und Spielweise, – die Musik hat auch hier dienende Funktion. Wer kann, soll verdeutlichen, was am Altar geschieht. Auch hier wird zu gelten haben, daß es um das Loben Gottes und den Aufbau der Gemeinde geht – und das geht vielfältig!

1.2. Musik im Raum der Kirche

Hier wäre am ehesten an die geistliche Abendmusik zu denken, das Kirchenkonzert mit allen Formen, auch Großformen, Oratorienaufführungen etc. Diese Werke *haben* entweder keinen liturgischen Ort oder sie *sprengen* ihn aufgrund ihrer Länge, dem Aufwand der Ausführung in jeder Beziehung²³.

19 Christoph Albrecht, Funktionen der Kirchenmusik, in: Zeitschrift für Gottesdienst und Predigt (8), Gütersloh 1990, 21.

20 A.a.O. 22.

21 Vgl. Helmut Bornefeld, Jenseits von Eden, in: Hans Heinrich Eggebrecht, Die Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung, in: H.H. Eggebrecht (Hg.), Orgelwissenschaft und Orgelpraxis. Festschrift zum zweihundertjährigen Bestehen des Hauses Walcker, Murrhardt-Hausen 1980, 23.

22 Das berichtet Manfred Seitz, Das Heilige Abendmahl heute. Analyse der Situation und Bemerkungen zu den Thesen, in: M. Seitz u.a. (Hg.), Feiern wir das Abendmahl richtig? Herrenalber Texte 60, Karlsruhe 1985, 19: „Georg Kempff in Erlangen spielte während der Austeilung (*sub communione*) ‘Gloria sei dir gesungen’ Organo Pleno mit Posaune 32 Fuß, und es war wunderbar! Der beim Abendmahl Gegenwärtige ist das Licht!“

23 Oskar Söhngen, Musik und Theologie, in: Wandel und Beharrung. Vorträge und Abhandlungen über Kirchenmusik und Liturgie, Berlin 1965, 90, vermutet bei großen geistlichen Werken aus der Schweiz, Le Roi David, Golgotha etc. den mangelnden Ort im liturgischen Geschehen aus der Tradition der reformierten Kirche.

Grundsätzlich: die Kirche ist kein Konzertsaal²⁴, sondern die äußere Gestalt, der äußere Bau des gottesdienstlichen Versammlungsraumes, wie er von seiner Zweckmäßigkeit („Funktionalität“) und künstlerischen Gestaltung sich der Gemeinde darbietet²⁵. Jegliche Aufführung ohne gottesdienstlichen Bezug läßt diese Dimension vermissen, ähnlich wie ein Konzert von vornherein das Gegenüber Künstler – Publikum schafft²⁶. „Bei allem, was man im Kirchenraum zur Aufführung bringt, sollte man sich der Frage nach der inhaltlichen Bezogenheit auf das Evangelium von Jesus Christus stellen, und vor dem Hörer hierüber unmißverständlich Rechenschaft ablegen“²⁷.

Ein weiteres Problem ist die Gestaltung des „Programms“ einer Musik in der Kirche, die nicht dem Gottesdienst, sondern eben einem „Konzert“ entspricht. Die beinahe undiskutierte Eignung jeglicher Barockmusik entspringt der Gleichung Barockmusik = Kirchenmusik und geht nicht auf²⁸. Bei Schweizer findet sich der ausgezeichnete Hinweis, daß alles, was keinen kirchlichen Hintergrund hat, ja ausgesprochen „weltliche“ Musik sich im Kontrast zu „geistlicher Musik“ oder „Kirchenmusik“ auch im Gemeindesaal gültig darstellen läßt²⁹.

Sicher stellt das gerade im Bereich der „großen“ Orgelmusik ein nicht geringes Problem dar. Wo findet der Organist denn den Raum – und noch wichtiger: das Instrument –, um die Orgelsymphonien französischen Zuschnitts oder die nichtchoralgebundenen Orgelwerke Max Regers darzustellen? Kann und soll man das nur den Organisten überlassen, die dafür eine Philharmonie, ein Kur- oder ein Opernhaus zur Verfügung haben? Hier ist der Organist gefragt, wenn ihm an der Eindeutigkeit auch des kirchlichen Raumes gelegen ist. Andererseits hat die Zunahme der nichtgottesdienstlichen Orgelmusik in Orgelkonzerten natürlich ihre Gründe in der gegenwärtigen Praxis dieser Konzerte und ihrer hauptsächlich dort gespielten o.g. „großen“ Werke. Daß die Praxis der anderen auf die eigene Praxis abfärbt, liegt am Konkurrenzdruck, der sich schon in Studienzeiten äußert, sich andererseits auch in der

24 Dazu Walter *Blankenburg*, Zur Geschichte des Kirchenkonzertes, in: ders., Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik, hg. v. E. *Hübner* u. R. *Steiger*, Göttingen 1979, 252-266, bes. 260f. Das nicht minder gewichtige Problem der Aufführungen und Zweckbestimmungen geistlicher Musik spricht in anderem Zusammenhang *Christiane Engelbrecht* an, vgl. ihre materialreiche Studie „Die Psalmvertonung im 20. Jahrhundert. Eine Übersicht“ in: Gestalt und Glaube. FS Oskar Söhngen zum 60. Geburtstag, hg. von einem Freundeskreis, Witten/Berlin 1960, S.153-161.239-247.

25 Auch die Kirche als Raum ist kein autonomes Kunstwerk!

26 Sollte man das als Pendant zum gottesdienstlichen Geschehen im Gegenüber von Pfarrer und Gemeinde suchen, dann sitzt man einem Mißverständnis auf.

27 So pointiert Rolf *Schweizer*, Abnutzungserscheinungen oder Zeichen des Zerfalls in der Kirchenmusik, Musik und Kirche 62, 1992, 21.

28 Vgl. wiederum Rolf *Schweizer*, a.a.O., 15.

29 Ebd. 16.

Spezialisierung während der Ausbildung festigt und auch auf die Literaturauswahl zurückzuführen ist, die im Laufe des Studiums eingeübt wird. Die Gefahr des Spezialistentums einschließlich mangelnder Vorbereitung auf die gemeindliche Praxis (es sollen doch *Kantoren* ausgebildet werden und keine Konzertmusiker!) ist in der kirchenmusikalischen Ausbildung ebenso gegeben wie in der theologischen Ausbildung.

Bleibt zum Abschluß dieses Abschnittes noch ein Wort über die Anpassungskultur kirchlicher Mitarbeiter (Pfarrer, Organisten etc.) bezüglich von außen herangetragenem Wünsche. Musik im Raum der Kirche hat nicht nur den gottesdienstlichen Charakter zu wahren, sondern auch Grenzen zu ziehen, die nicht nur mit dem musikalischen Geschmack übereinstimmen, sondern auch von theologischen Maßstäben her begründet sind. Warum wird in evangelischen Kirchen immer noch das „Ave Maria“ gleich welchen Komponisten gespielt oder gesungen, das über Luk 1,28 hinausgeht³⁰? Es wäre auch mehr als ein Stück Selbstbescheidung, wenn Orgelarrangements auch populärer Melodien, die nichts mit dem Gottesdienst oder der Verkündigung der Kirche gemein haben, – gerade bei Trauungen! – vermieden würden³¹. Hier sind die Theologen und Musiker gefragt, vielmehr jedoch auch die Kirchenleitenden – und ebenso die Brautleute.

2. Geistliche Musik

„Geistliche Musik“ hat auch mit der Kirchenmusik zu tun, mit der gottesdienstlichen zumal, aber auch mit dem Kirchenkonzert. Über die Hintergründe der Trennung von spezifischer gottesdienstlicher Musik von anderer Musik, die auch in der Kirche gespielt werden konnte und gespielt wird, ist andernorts nachzulesen³². Daß vieles von dem, was für „gottesdienstliche Musik“ gilt, hier nicht wiederholt werden kann, möge man bitte nachsehen. Desgleichen kann auch nicht jeder dortige Aspekt in diesem Abschnitt aufgegriffen werden. Ich gehe davon aus, daß „geistliche Musik“ eine weiter gefaßte Definition beinhalten muß, die qualitativ in jedem Fall auch für die gottesdienstliche Kirchenmusik gilt, inhaltlich bestimmt ebenso, nur eben nicht nur für den Gottesdienst gilt, der andere Arten von Musik ausschließt,

30 Das ist etwas anderes als die Verwendung anläßlich „*Mariae Verkündigung*“. Problematischer erscheint mir eher das „*Ave Maria*“ als „*Stimmungslied*“. NB: Wer nimmt die groteske Situation denn wahr, daß in der häufig gesungenen Schubert-Vertonung eine Jungfrau die andere bittet?

31 An Beispielen herrscht kein Mangel. Besonders fiel mir die Darbietung des „*A Whiter Shade Of Pale*“ auf, das sicher an Bachs 2. Orchestersuite geschult ist und darum barocken Charakter trägt, was sicher zur Gleichung Barockmusik = Kirchenmusik führte, vgl. *Schweizer* a.a.O. 15.

32 Weitgehend einig ist man sich in der Forschung hinsichtlich der These Oskar *Söhngens*, daß hier die Lübecker Abendmusiken eine herausragende Rolle gespielt haben. Vgl. Was heißt „*evangelische Kirchenmusik*“? Methodologische Überlegungen zur Kirchenmusik - Geschichtsschreibung, in: Oskar *Söhngen*, *Musica sacra* zwischen gestern und morgen.

die wohl der geistlichen Musik angehören, aber von Umfang, Aufwand oder – wie wir weiter unten sehen werden – gottesdienstlicher Struktur her keinen Platz im Gottesdienst finden könnte. Aber das ist nicht das einzige Problem einer definitorischen Annäherung.

Denn ebenso schwierig wird es sein, wenn wir versuchen, „geistliche“ Musik von „weltlicher“ Musik abzugrenzen. Thrasybulos Georgiades versucht, in der einstimmigen, vokalen Musik des gregorianischen Gesangs das sakrale Element zu finden, während das instrumentale das primär profane Element darstellt³³. In Bezug auf die geistliche Musik christlicher Tradition sind jedoch noch einige weitere Beobachtungen nötig. Hier hat Christoph Albrecht³⁴ Bedenkenswertes geleistet. Er liefert Kriterien zur Auswahl³⁵ und schneidet das Problem der „Kontrafaktur“ bzw. der „Parodie“ an, wie es im gleichen Band auch Johannes Aengenvoort tut³⁶. Hierbei geht es um den Anschluß an der allgemeinen Musik, jedoch in Auswahl der Mittel und Melodien; geistliche Musik steht in Korrespondenz zur jeweiligen gesamt-musikalischen Entwicklung, verfährt aber eklektisch, was Melodie etc. betrifft³⁷. Albrecht und Aengenvoort³⁸ stellen gerade in der Behandlung des musikalischen Materials eine besondere Sorgfalt im Umgang mit der Kontrafaktur fest, was bei Hans Heinrich Eggebrecht³⁹ für Bach leider recht pauschal angesehen wird⁴⁰.

Entwicklungsstadien und Perspektiven in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, Göttingen 1979, S. 57 und ders., Die Lübecker Abendmusiken als kirchengeschichtliches und theologisches Problem, in: Wandel und Beharrung. Vorträge und Abhandlungen über Kirchenmusik und Liturgie, Berlin 1965, 111ff; hier sei „erstmalig der Raum des Gottesdienstes verlassen“ – leicht mißverständlich, da der Kirchenraum nicht verlassen wurde, wohl aber die Gottesdienstzeit, wenn es auch, wie Rolf Schweizer, a.a.O. 17 betont, im Anschluß an den Gottesdienst zu diesen Konzerten kam, die Fortführung des Gottesdienstes „gleichsam mit musikalischen Mitteln“. Über die holländischen Ursprünge – aus anderen Gründen – orientiert Wolfgang Herbst, a.a.O. 719f.

- 33 Thrasybulos *Georgiades*, Sakral und Profan in der Musik. Vortrag, gehalten beim 488. Stiftungsfest der Ludwig-Maximilians-Universität München am 25. Juni 1960, München 1960, 5f.
- 34 Das Verhältnis von Geistlich und Weltlich in der Musik der Vergangenheit und Gegenwart, in: Walter *Blankenburg* et al. (Hg.), Kirchenmusik im Spannungsfeld der Gegenwart, Kassel et al. 1968, 20-27.
- 35 Ebd. 25ff.
- 36 Von der echten und falschen Kontrafaktur im geistlichen Lied, ebd. 28-38. Der etwas unglücklich gewählte Begriff „Parodie“ und die „Kontrafaktur“ bezeichnen die Unterlegung eines entweder weltlichen oder geistlichen Textes auf die Musik des jeweils anderen „Genres“.
- 37 *Albrecht*, ebd. 24.
- 38 Ebd. 22ff; 33ff.
- 39 Geistliche Musik – was ist das?, in: Musik und Kirche (66), 1996, 5.
- 40 Das führt danach auch zu Eggebrechts Folgerungen ebd. 4, durch eine Bezugssetzung zu Gott würde Musik zu geistlicher Musik, und zwar unter anderem „durch eine Gebrauchs- oder Funktionsbestimmung, auch durch den Transport einer Musik, welcher auch im-

Geistliche Musik und weltliche Musik – hier muß eine genauere Eingrenzung erfolgen. Da „weltliche“ Musik zu bestimmen nicht unser Thema ist, wollen wir versuchen, das Anliegen und die Bestimmung der „geistlichen Musik“ möglichst genau zu umreißen.

2.1. Geistliche Musik als organum des Heiligen Geistes

Ein *organum*⁴¹ ist ein Werkzeug, mit der Musik geschieht etwas, sie will etwas ausrichten, in diesem besonderen Kontext – das gebe ich hier als Zielbestimmung vor – zu Jesus Christus führen. *Movens* [= derjenige, der antreibt] dieses Zieles ist in der christlichen Tradition der *Heilige Geist Gottes*. Die biblische Tradition beschreibt ihn als den, der wirkt, wo er will (Joh. 3,8).

Damit ist er frei – und (bedauerlicherweise?) unverfügbar. Läßt sich aus dieser Not eine Tugend machen, etwa in der unbegrenzten Reichweite seines Wirkens? In der christlichen Dogmatik interessierte die Kirche jedoch selten dieses Wirken, sondern vielmehr der Ort, wo er sich finden läßt: am Wort, im Wort, in der Bewegung zu Jesus Christus. Das impliziert nicht nur ein hohes Maß an „Funktionalität“, sondern den bewußten Gegensatz zum autonomen Kunstwerk: geistliche Musik *kann* nur Musik im Kraftfeld des Heiligen Geistes sein – oder sie ist keine geistliche Musik.

Machen wir die Gegenprobe: was geschieht mit einem Werk, was der geistlichen Musik zugerechnet und als autonomes Kunstwerk verstanden wird? Es ist um seiner selbst willen da. Ob das möglich ist? Stehen nicht bei dessen Aufführung die Namen der Ausführenden dabei? Befriedigt das Werk nicht zuerst die künstlerischen Bedürfnisse der Ausführenden, füllt es nicht auch die Kassen und vermittelt dem sog. „Kulturprotestantismus“ das Gefühl, gut konsumiert zu haben?

Zur Näherbestimmung bedarf es – wieder – einem funktionalen Denken, was allerdings nicht von der Person des Heiligen Geistes absieht, sondern im Gegenteil Person und Werk zusammennimmt. Oskar Söhngen führt in seinen „Theologische(n) Grundlagen der Kirchenmusik“⁴² anhand der Aussagen Luthers zur Musik aus, was allgemein für Luthers Lehre vom Heiligen Geist gilt: „In der Einleitung zur Erklärung des dritten Artikels im Großen Katechismus bestimmt Luther Wesen und Amt des Heiligen Geistes von seinem Namen her. Der Heilige Geist heiligt, macht heilig, und zwar die Menschen, die Glaubenden, uns. Luther beschreibt das Amt des heiligen Geistes mit dem

mer, in den Gottesdienst oder auch nur in den Kultraum des Gotteshauses ... durch Assoziationen, geschichtlich geprägte Stileigentümlichkeiten, die dem musikalischen An-und-für-sich die Aura des Geistlichen verleihen ...“ Das ist keine Definition mehr; der Akt der Bezugssetzung ist nicht mehr nachprüfbar oder eben nur – willkürlich!

41 Hierzu vgl. Oskar Söhngen, *Theologische Grundlagen der Kirchenmusik*, in: *Leiturgia IV. Die Musik des evangelischen Gottesdienstes*, hg. v. K.F. Müller und W. Blankenburg, Kassel 1961, 258.

42 Ebd. 173ff.

Wort 'ausrichten' ... Entscheidend ist die Zusammenfassung: dadurch er uns predigt und zu Christus bringt. Der heilige Geist bewegt uns hin auf Christus⁴³. Das entspricht den an der Bibel gewonnenen Erkenntnissen zum Heiligen Geist⁴⁴, die in der christlichen Tradition mit der *Person Jesu Christi*, dem *verkündigten Wort* und dem *Leben* bzw. der *Lebensführung* der Christen verbunden ist⁴⁵. Meine These ist: Geistliche Musik wird im weitesten Sinne Christologie treiben, ihren Inhalt am Wort der Schrift messen lassen müssen und Impulse zur christlichen Lebensführung vermitteln und damit Gott die Ehre geben.

Allerdings muß hier noch eine wichtige Klärung erfolgen: Der Begriff „*geistliche Musik*“ ist, soweit ich sehe, zum einen (ohne begriffliche Klärung, s.o.) von seinem „*weltlichen*“ Pendant abgegrenzt worden, zum anderen zu leicht mit dem Geist an sich und entsprechend *auch* vom Geist Gottes abgeleitet bzw. in Beschlag genommen worden. Dabei übersieht man, daß das Adjektiv „*geistlich*“ sich der biblischen Tradition nach (im Alten Testament gibt es gar kein Adjektiv, im Neuen Testament in der Form des *pneumatikos*) *nie* auf „Musik“ als kultisch ausgeprägte Form o.ä. bezieht (zu „geistlichen Liedern“ s.u.).

Der Geist kann im Alten Testament Gabe bedeuten, wenn er nicht selbst auf Gott bezogen ist und damit Gott selbst meint. Freilich gilt: das alttestamentliche *ruah* meint von seiner Wortbedeutung her schon „Wind“ und „Hauch“ und damit „etwas, was sich in Bewegung befindet und was die Kraft hat, anderes in Bewegung zu setzen“⁴⁶. Wenn Gott seinen Geist gibt, dann kann dies „auch künstlerische Begabungen bewirken (Ex 31, 3; 35, 31; vgl. 28, 3)“⁴⁷; die künstlerischen Gaben selbst werden nicht als „geistlich“ qualifiziert.

43 Walter *Mostert*, Hinweise zu Luthers Lehre vom Heiligen Geist, in: Der Heilige Geist im Verständnis Luthers und der lutherischen Theologie, Veröffentlichungen der Luther-Akademie Ratzeburg Band 17, hg. v. Joachim *Heubach*, Erlangen 1990, 21.

44 Luther bemerkt dazu im Großen Katechismus, der Heilige Geist führt uns erstlich „in seine heilige Gemeinde“, Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche. Herausgegeben im Gedenkjahr der Augsburgischen Konfession 1930, 2. verbesserte Auflage Göttingen 1952, 654.

45 Aus der Fülle der Literatur verweise ich *exegetisch* auf Klaus *Berger*, Theologiegeschichte des Urchristentums, Tübingen/Basel 1994, 51ff, 193ff, 498ff, der im Rahmen der Pneumatologie (53) das wichtige Stichwort von der „Anerkennung Gottes“ im Lob gibt, *systematisch-theologisch* auf Johannes *Wirsching*, Geist und Heiliger Geist. Zur Bedeutung des Dritten Glaubensartikels, in: ders., Glaube im Widerstreit. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge Band 2 (= Kontexte 12), Frankfurt am Main et al. 1993, 85-105 sowie Michael *Welker*, Gottes Geist. Theologie des Heiligen Geistes, Neukirchen-Vluyn ²1993, bes. 174ff und 287ff und in *praktisch-theologischer* Sicht auf Manfred *Seitz*, Der Heilige Geist im Leben des Menschen, in: ders., Praxis des Glaubens. Gottesdienst, Seelsorge und Spiritualität, Göttingen ³1985, 155-167.

46 R. *Albertz* / C. *Westermann*, Art. *ruah*, in: Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament, hg. v. E. *Jenni* und C. *Westermann*, Band II, München/Zürich ³1984, 728.

47 Hans Walter *Wolff*, Anthropologie des Alten Testaments, München ⁵1990, 62; angesprochen sind Kunsthandwerk und „Priesterhandwerk“.

Das Neue Testament bezieht *pneumatikos* auf die Gaben (Röm 1, 11; 1. Kor 12, 1; 14, 1), das Gesetz (Röm 7, 14), den Leib (1. Kor 15, 44.46), die Speise (1. Kor, 10, 3), Güter im allgemeinen, wie Luther übersetzt („das Geistliche“, Röm 15, 27; 1. Kor 9, 11), den Segen (Eph 1, 3), die Weisheit (Kol 1, 9), das Haus der Gemeinde (1. Petr 2, 5) und die Menschen (1. Kor 2, 13ff.; 3, 1). Lediglich Eph 5, 19 („Redet untereinander in Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern, singet und spielt dem Herrn in euren Herzen.“) und die Parallele Kol 3, 16 („Lehret und vermahneth euch selbst in aller Weisheit mit Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern und singet Gott dankbar in euren Herzen.“) sprechen von geistlichen Liedern, geistlichen „Oden“, was in der Zusammenstellung mit *Psalmoi* und *Hymnoi* eindeutig als Lob der Gemeinde bestimmt ist⁴⁸.

Fazit: geistliche Musik ist der biblischen Tradition nach nicht vom Heiligen Geist als Person abgeleitet – dazu ist er zu „frei!“ – sondern „geistlich“ bezieht sich allenfalls auf den Geist-Träger, aber auch dort nicht als „habitus“, der dem Komponisten ermöglichen würde, geistliche Musik zu schreiben, sondern als geistlichen Menschen, der vom Heiligen Geist ergriffen ist. Ohne Frage: wen(n) der Heilige Geist nicht befähigt, ein Werk zur Ehre Gottes zu schreiben, dann werden wir (s.u.) nicht von geistlicher Musik im Sinne des Geistes Gottes reden können. „Geistlich“ wird die Musik daher nicht dadurch, daß sich *substantiell* etwas vom Heiligen Geist Gottes ableiten ließe, sondern nur, indem die Musik *funktional* im Sinne des Geistes Gottes komponiert und verstanden wird. Das wiederum bedeutet aber, daß ihr eine wenn nicht rein *gottesdienstliche*, so doch *gemeinde(auf)bauende* Funktion zukommt, wie beispielhaft in den Zitaten Eph 5, 19 und Kol 3, 16 angedeutet – wohlgernekt auf gesungene Musik bezogen. Wieder bleibt das Problem der instrumentalen Musik, die eben nicht von vornherein Psalm, Hymnus oder Ode ist. Hier müssen wir im Folgenden ansetzen.

2.1.1. Geistliche Musik und ihr Komponist

Nehmen wir nun – nach den nötigen Reflexionen über den Heiligen Geist als Urheber der geistlichen Musik im oben genannten Sinne – den Komponisten ins Blickfeld, den Komponisten geistlicher Musik. Als kreativer „Geist“ bestimmt er die Richtung des Werkes entscheidend mit. Könnte ein Werk „geistlich“ werden, wenn der Komponist es nicht *will*? Diese Frage nach der *Absicht* ist in der Vergangenheit vor allem von Söhngen⁴⁹ angeschnitten worden, mit einschlägigen Äußerungen von Richard Strauß und Hans Pfitzner *gegen* den christlichen Glauben sowie von Igor Strawinsky, Frank

48 Nach Eduard Lohse, Die Briefe an die Kolosser und an Philemon (KEK IX/2), Göttingen ¹¹1968, 216 sind mit *psalmoi* die alttestamentlichen Psalmen gemeint, mit *Hymnos* der festliche Lobgesang und *Ode* das Gott preisende und verherrlichende Lied, wo besonders auf Apk. 5,9; 14,3 und 15,3 verwiesen wird.

49 Wandel und Beharrung, 45ff.

Martin, Arthur Honegger und Olivier Messiaen als Komponisten, die aus dem christlichen Glauben heraus komponieren. Die zuletzt genannten Komponisten haben zweifellos auch Werke geschaffen, die nicht für Kirche oder entsprechende Kirchenkonzerte geschrieben sind, sie wußten aber ihre geistliche Musik als solche zu bestimmen – durch *Titelwahl* und *Inhalt*. Auch hier weiß Söhngen⁵⁰ Beispiele zu nennen: die „Symphonie liturgique“ von Arthur Honegger und Olivier Messiaens „Les offrandes oubliées“, bezeichnenderweise Werke, die „von Haus aus“ kaum in einer Kirche aufgeführt werden, da es symphonische Werke sind, die platztechnische oder akustische Probleme schaffen könnten, auch wenn der *Bezug* gegeben ist.

Wir kehren zu unserer Ausgangsfrage zurück: kann ein Komponist geistliche Werke schaffen, wenn er sich nicht der christlichen Gemeinde zugehörig weiß bzw. dem Glauben ablehnend oder zumindest indifferent gegenübersteht?

Ein Beispiel. Der verstorbene Nestor der britischen Musik, Sir Michael Tippett, war für sein humanistisches Gedankengut bekannt, was er in diversen Werken in Verbindung mit Teilen der christlichen Überlieferung darstellt, z.B. durch einige Spirituals in seinem Werk „A child of our time“ („Ein Kind unserer Zeit“). Wo er sich theoretisch zur Musik äußerte, hat es den Anschein, von sich heraus würde er keine geistliche Musik schreiben, als Auftragswerk würde er es nicht ablehnen⁵¹.

Fragen wir allerdings auch einmal umgekehrt: kann ein Werk „geistliche Musik“ sein, wenn es der Autor nicht beabsichtigt, Hörer oder Interpret es aber so verstehen?

Dazu ein weiteres Beispiel aus England. Havergal Brians 1. Symphonie (1919-27), die den Titel „The Gothic“ („Die Gothische“) trägt, beinhaltet die vollständige Vertonung des „Te Deum“ in lateinischer Sprache. Über die Entstehungsverhältnisse sind wir immerhin so gut informiert, daß der Komponist die Verbindung zwischen gotischer Architektur und ein in einer gotischen Kirche gehörtes „Te Deum“ selbst zieht (er selbst war langjähriger Organist und Komponist zahlreicher Anthems [= Hymnen]). Er bemerkt sogar, daß sich das „Te Deum“ in die Gothische Symphonie wie von selbst hereindrängte⁵². Einen seiner profiliertesten Exegeten, Harold Truscott, Freund

50 A.a.O. 50; er spricht sogar vom Suchen der kultischen Beziehung dieser Werke.

51 Vgl. Michael Tippett, *Moving into Aquarius* [= Auf dem Weg ins Wassermannzeitalter] (sic!), London ²1984, 41: „A bishop, I remember, once asked me if I could write new anglican responses, clean and strong and simple like Tallis's, but modern. I replied: give me a Christian congregation with a taste for clear, strong, modern music and I will provide it.“ [= „Ich erinnere mich, daß mich ein Bischof fragte, ob ich neue anglikanische Responsorien schreiben möchte, rein, kraftvoll und gut, wie die von Thomas Tallis, nur eben modern. Ich antwortete: zeig mir eine christliche Gemeinde mit Sinn für reine, kraftvolle und moderne Musik und ich werde sie komponieren.“]

52 „As it (sc. the Te Deum) pushed itself forward as the only possible finale for a Gothic Symphony, I got to work at it very quickly, and it was written as stated.“ [= „So, wie sich das Te Deum in den Vordergrund drängte, das einzig mögliche Finale für die Gothische

Brians, selber Komponist – man ist versucht zu sagen, der *authentische* Interpret – ist über die Vertonung des „Te Deum“ durch Brian – milde gesagt – ratlos. Er steigert sich zu der These: „Brian was quite evidently not a Christian, but I do not think he was a believer at all. Therefore the hymn *Te Deum Laudamus* would have no real meaning for him; he would hardly be interested in the praise of a Being he did not believe existed – except in an artistic sense.“ [„Brian war ganz offensichtlich kein Christ, aber ich glaube, er war überhaupt kein Gläubiger. Deshalb wird die Hymne *Te Deum Laudamus* auch keine wirkliche Bedeutung für ihn gehabt haben; er würde kein Interesse daran gehabt haben, ein Wesen zu loben, an das er nicht glaubt – ausgenommen in künstlerischer Absicht.“]⁵³ Warum vertont er dann das Te Deum? Truscott liefert eine abenteuerliche Vermutung: Brian liebte die lateinische Sprache, er mochte große Besetzungen mit Chor und Orchester und er deutete musikalisch die Inhalte des Textes um. Ergebnis: „The spirit behind the setting of the *Te Deum Laudamus* is, no doubt unknown consciously to the composer, nihilistic.“ [„Der Geist, der hinter der Komposition steckt – kein Zweifel, daß sich der Komponist dessen nicht bewußt war – ist nihilistisch.“]⁵⁴ Das ganze Werk ist ein einziger Widerspruch gegen diese Vermutung; die Ausdeutung folgt dem Text spürbar auf dem Fuß, das „*Sanctus*“ („Heilig“) ist ein großer Jubel, wo der kommende Richter in den Blick kommt („*Judex crederis esse venturus*“; Luther: „Ein Richter du zukünftig bist“), wirkt die Stimmung gedämpft, das „*In te, Domine, speravi*“ (Luther: „Auf dich hoffen wir, lieber Herr“) stellt sich gegen die geballte Macht, eben diese Hoffnung zu zerstören. Endlich ist der Schluß des Werkes deutlich: *a capella* beschließen die Chöre das Werk mit dem „*Non confundar in aeternum*“ (Luther: „In Schanden laß uns nimmermehr.“), abschließend mit einem reinen E-Dur-Akkord⁵⁵. Eine nihilistische Vision? Eher ein geistliches Werk, was seinen Interpreten (und dem Komponisten?) trotzt. Wenn sich das „Te Deum“ in das Werk hineingedrängt hat, dann war Havergal Brian auch ohne seine Absicht immerhin ein Vollender der Absicht, hier geistliche Musik vorzulegen.

Die Absicht des Komponisten *allein* ist es *nicht*, was ein musikalisches Werk zur geistlichen Musik macht. Beziehen wir uns im nächsten Abschnitt auf den Hörer, bevor wir dann Gedanken, die hier schon anklängen konnten, im Bezug auf das Werk weiterführen.

Symphony zu sein, so versuchte ich, schnell an ihm zu arbeiten und es wurde so wie dargelegt geschrieben.“] Havergal *Brian*, How the ‘Gothic’ Symphony came to be written, in: The Havergal Brian Society (Ed.), *Havergal Brian’s Gothic Symphony. Two studies*, Little Heath 1978 p 87. Zur Symphonie vgl. jetzt Jürgen *Schaarwächter*, *Die britische Sinfonie 1914-1945*, Köln 1995, bes. 285ff.

53 Ebd. 28.

54 Ebd. 29.

55 Vgl. dazu auch Malcolm *MacDonald*, *The Symphonies of Havergal Brian*, Volume One: Symphonies 1-12, London-New York ²1983, 41-55.

2.1.2. Geistliche Musik und ihr Hörer

Hier kommen zwei Menschen in den Blick, einmal der Hörer – und genauso wichtig: der Interpret, der Kantor, der Organist. Zunächst

2.1.2.1. Der Hörer

Der Hörer ist derjenige, für den die geistliche Musik geschrieben ist, unabhängig von der Frage autonomer oder funktionaler Musik [abgesehen davon, daß der Komponist als ihr erster Hörer (sic!) seine eigene Freude am Werk hat]. Wenigstens *das* ist die Funktion eines Werkes, verstanden zu werden, das Werk hat „kommunikabel zu sein“⁵⁶. Gewisse „Deutungsmuster“ muß der Hörer haben bzw. müssen ihm an die Hand gegeben werden, damit er die Aussageabsicht des Werkes versteht; versteht er sie nicht und beurteilt er die Musik rein vom Affekt her, mag er das Stück zwar genießen (oder auch nicht), seine Aussageabsicht wird ihm jedoch verborgen bleiben. Gleichwohl bleibt der Zugang vom Affekt her ein legitimer Zugang, doch sind bezüglich der geistlichen Musik einige Vorbemerkungen zu machen. Sie käme nicht zum Ziel, wenn nur vom Affekt her geurteilt wird. So aus der Sicht des Werkes. Aus der Sicht des Hörers müssen auch Vorfragen geklärt werden. Denn auch unter den Hörern gibt es Erwartungshaltungen bezüglich geistlicher Musik, die nicht wesensnotwendig zu ihr gehören: geistliche Musik ist nicht automatisch Barockmusik oder umgekehrt⁵⁷, sie muß auch nicht tradierter Harmonik entsprechen⁵⁸, ebensowenig ist die Polyphonie ein entsprechendes Kriterium⁵⁹.

Wenn sie aber kommunikabel sein soll, muß der Hörer Verstehenshilfen haben. Die Diskrepanz liegt nun darin, daß die Musik der Vergangenheit, „von fremden Ländern und Menschen“ ihm in der Regel weniger Verständnisschwierigkeiten bereitet als die Musik seiner eigenen Zeit. Umfangreiche Einführungen und Kommentare sind bei der Aufführung zeitgenössischer Musik die Regel geworden; der Komponist oder sein Interpret sagt, was er „eigentlich“ gemeint hat. Auch wenn man in Betracht zieht, daß die Einzelzüge eines Werkes, ja, sogar seine Gesamtabsicht beim ersten Hören verborgen bleibt – der Hörer hat ja selten eine zweite Chance! – so ist gerade im gottesdienstlichen Rahmen oder auch im Rahmen eines (Kirchen-) Konzertes nicht der Raum für „Interpretation“. Wir werden von dem Kriterium nicht abrücken können, daß geistliche Musik (wie auch gottesdienstliche Musik) kommunikabel sein muß, sich verständlich machen muß, um nicht nur gehört, sondern auch verstanden zu werden.

56 *Krieg*, a.a.O. 271. Kommunikabel = verständlich, Verstehen ermöglichend.

57 Vgl. nochmals *Schweizer*, a.a.O. 15.

58 Vgl. *Krieg*, 236ff.

59 Vgl. *Krieg*, passim.

2.1.2.2. Der Interpret

Wie ereignet sich das Verstehen? Das ist der springende Punkt. Grundlagen musikalischer Sprache, Parameter etc. sollten dem Hörer natürlich zum Verständnis bekannt sein – aber wo will man hier die Grenze ziehen zwischen „notwendig bekannt“ und „darüberhinausgehend hilfreich“⁶⁰? Bei geistlicher vokaler Musik erwartet der Hörer einen Zusammenhang, der ihm durch die Bibel, das Gesangbuch oder die christliche Tradition vorgegeben ist. Aber bei der instrumentalen Musik? Eine Hilfe wäre, ein Programm (und sei es die „Programm Musik“ im klassischen Sinne!) vorzugeben, damit der Hörer urteilsfähig ist, ob das Programm auch eingelöst wurde⁶¹. Eine andere Hilfe wäre es – hier sind die Interpreten gefragt! – den Hörer nicht durch pure Avantgardismen zu entmündigen, sondern auch die musikalische Sprache behutsam zu erweitern, um das Verständnis der Musik nicht durch rein gefühlsmäßige Blockaden zu erschweren.

Schließlich: ein Kantor, ein Organist, ein Instrumentalist ist Glied der christlichen Gemeinde. Wo Lob und Klage auch sonst zur Sprache kommt, wo der christliche Glaube eingeübt wird, wo Austausch und Gemeinschaft ist, da ist das wesentliche Element der Musik doch auch Gegenstand des Austauschs. Welcher Kantor oder Organist würde da nicht von seinem Wissen gerne weitergeben wollen, wenn es um Musik zum Lobe Gottes geht?⁶² Und Hinführungen anbieten, Menschen zum Einstimmen verhelfen? Gespräche über die Musik des Gottesdienstes haben auch eine parakletische, eine seelsorgliche Funktion bzw. Dimension.

2.1.3. Geistliche Musik als Aussage des Werkes

Wenn der Hörer auch gegen den Willen des Komponisten oder nicht im Einklang mit dessen Absicht die Musik als *geistliche* Musik versteht, weil sie einen Inhalt transportiert, der mittelbar mit dem christlichen Glauben verbunden ist, dann *kann* das Werk ein Eigenleben führen. Das wird auch eine Frage des Kontextes sein, in dem das Werk zur Sprache, oder, besser gesagt, zum Klingen kommt⁶³.

Die Selbstaussage des Werkes will daher auch, neben der Absichtserklärung des Komponisten und dem Verstehen des Hörers gehört werden. Es

60 Gerd *Heinz-Mohr*, Plädoyer für den Hymnus, in: Walter *Blankenburg* et al. (Hg.), *Kirchenmusik im Spannungsfeld der Gegenwart*, a.a.O. 130 sagt richtig: „Was die Gemeinde nicht versteht, kann man ihr aufschließen.“ Schon das macht klar, daß ein Interpret – wörtlich: der übersetzt, der aufschließt – keinerlei Berührungängste mit dem „Publikum“, sagen wir besser: der Gemeinde haben darf, zumal er doch sicher zur Gemeinde gehört, s.u.!

61 Ein Beispiel wäre hier Olivier *Messiaens* Orgelwerk „Apparition de l'Église Éternelle“.

62 In dieser Hinsicht verstehe ich auch die Ausführungen *Schweizers*, a.a.O. 13-16.

63 Auch das ein weites Feld, z.B. die Zitate in Orchesterwerken (O. Respighi). Illustriert das „geistliche“ Zitat? Trägt es die Aussage – oder ist es nur Material?

dürfte schwierig sein, hier das eine vom anderen zu trennen. Truscott⁶⁴ unterstellte dem Komponisten, kein Werk geistlicher Musik zu schreiben, das Gegenteil vermittelt sich dem Hörer. Die Absicht des Komponisten ist etwas indifferent, wenn er dem „Te Deum“ unterstellt, sich ihm auf- und in die Komposition hineingedrängt zu haben⁶⁵.

2.1.4. Geistliche Musik und ihr Ziel

Ihre „ursprüngliche“ Funktion gewinnt geistliche Musik, wenn sie dem Lob Gottes dient. Wir greifen damit Überlegungen aus den Reflexionen über die „geistliche Musik“ in ihrer spannungsreichen Verbindung zum Heiligen Geist wieder auf. Seltsamerweise bleiben Ausführungen zum Lob Gottes in den genannten Arbeiten der Literatur schemenhaft. Paßt das Gotteslob nicht in die Theorie, ins Selbstverständnis, in die „Funktionalität“? Auch der *locus classicus* [= der klassische Bibelbeleg] des Gotteslobes, Psalm 150 wird kaum in die Überlegungen einbezogen⁶⁶. Dabei wäre gerade hier eine Besinnung auf die kirchenmusikalische Arbeit möglich. Denn nicht nur das *vokale* Lob, von der menschlichen Stimme hervorgebracht (V. 6) – und zu Äußerungen wie *psalmoi*, *hymnoi* und *odä* fähig –, sondern auch das *instrumentale* Lob wird erwähnt – mit allen *kultischen* Instrumenten, die der Gottesdienst im Alten Israel zu bieten hatte (V. 3-5).

Die exegetischen Bemühungen der letzten Jahrzehnte haben gerade diesen Psalm unter dem Aspekt des Gottesdienstes zu lesen gelernt. Es geht ja darum, daß Menschen aufgefordert werden, mit diesen Instrumenten Gott zu loben. Von allein gelingt es den Instrumenten nicht. Daher werden sie im Sinne des Gotteslobes „instrumentalisiert“. Dabei sind die Instrumente nicht zufällig gewählt; ihnen allen ist eine liturgische Bindung eigen. Das geht auch aus ihrer Verwendung bzw. Erwähnung aus anderen Psalmen hervor. Sie sind zweckbestimmt, einmal „dem hymnischen Lob Gottes“, dem „Chorgesang“, „der Siegesfeier“, auch dem „vokallosen Musikvortrag“ (V. 4b)⁶⁷.

64 A.a.O.

65 Ich sehe hier einen Vergleichspunkt zur bildenden Kunst. Werke, die vom Bildhauer mit eindeutig theologischer Absicht versehen sind, sollen auch in diesem Rahmen interpretiert werden. Sicher gibt es auch Zugänge weder über den Titel des Werkes, noch über die Absicht des Bildhauers. Aber die Selbstaussage des Werkes dürfte höher einzuschätzen sein als das Verständnis des Betrachters. Ein Beispiel dafür mag die Plastik „Lesender Klosterschüler“ von Ernst Barlach sein (1930). Die Diskussion um die Kunst, die Bewahrung eines solchen Werkes, seine Selbstaussage und die Einschätzung durch den Betrachter ist sogar in die Weltliteratur eingegangen, vgl. Alfred Andersch, *Sansibar oder der letzte Grund* (1957), Zürich 1970/1993, 56ff.

66 Gerade *Krummacher*, der a.a.O. 132 A 5 und 136 dessen Bedeutung herausstellt, setzt nicht dort an, um seine Ausführungen zu untermauern!

67 Zitate von Klaus *Seybold*, *Die Psalmen. Handbuch zum Alten Testament*, Tübingen 1996, 548.

Das Loben ist *Antwort*. Gab es Mitte des Jahrhunderts einen langen Streit darüber, ob Singen (nicht einmal Musizieren!) Verkündigung sein kann (wenn man so will, „*Wort*“)⁶⁸, und ist dieser Streit längst mit einem „Ja“ entschieden, so ist die Frage, ob geistliches Singen und Spielen auf Instrumenten Lob sein kann, nie ernsthaft in Frage gestellt worden. Die Frage war nur, wie das erkennbar ist. Ein hermeneutisches Problem.

Man sollte annehmen, daß der gottesdienstliche Kontext die Antwort gibt: musikalische Verkündigung im Gottesdienst ist Lob Gottes. Aber damit wäre allem Musizieren gleich welcher Musik im Gottesdienst wieder Tor und Tür geöffnet. Auch hier ist wieder auf die Absicht des Komponisten, die Kommunikabilität mit dem Hörer und die Selbstaussage des Werkes zu achten⁶⁹.

Die genannten Ausführungen nötigen zu einer weiteren biblischen Betrachtung zum Thema „Lob“. Die hebräischen Äquivalente zu „loben“ (in der Hauptsache *halal*, wovon „Halleluja“ abgeleitet wird) und „Lobpreis“ (*t'hillah*) zeigen deutlich, um wen und was es geht: der überwiegenden Zahl der Belege nach wird Gott gelobt bzw. zum Lob Gottes aufgerufen, dieser Ruf vereint im Alten Testament noch den Ruf zum Glauben und zur Freude, er ist im Plural formuliert, bezieht andere mit ein und ist schließlich universal, da er neben dem Menschen auch seine Mitgeschöpfe einbezieht⁷⁰. Neutestamentlich finden sich neben *ainein*, *hymnein* und *exhomologeistai* noch *engkau-chastai*, *epainein* und *endoxazestai*⁷¹. Sprachlich und theologisch ändert sich am Inhalt auch durch die Christusbotschaft nichts (vgl. nur zu *ainein* Luk 2, 13; Röm 15, 11 = Zitat Ps 117, 1; Apk 19, 5; zu *hymnein* Matth 26, 30par; Apg 16, 25; Hebr 2, 12 = Zitat Ps 22, 23). Im Loben kommt die Verbindung der Gemeinde Gottes mit Gott zum Ausdruck, zugleich ein Beten besonderer Art, ein Preisen dessen, was Gott getan hat. Geschichte wird vergegenwärtigt, Gott wird über seinen Taten gepriesen, das Handeln Gottes am Menschen findet seine adäquate Antwort im Loben. Ist damit *alles* Sich-äußern des Menschen *Loben*? Nein, das *Loben* ist *die* Äußerung des Menschen, auch der Mitschöpfung, wo es um die *volle Anerkennung Gottes* geht – selbst da, wo das Loben inmitten der Bedrängnis festgehalten werden muß, wo es – wie in der Johannesapokalypse – nur in der Anfechtung zum Loben kommt. Damit sind wir vom Loben wieder zum Urheber des Lobens

68 Dazu vgl. *Blankenburg* in seinem genannten Aufsatzband, 298ff.

69 Die an dieser Stelle schöne Behauptung, die Musik zum Lobe Gottes würde vom Heiligen Geist gewirkt, läßt sich in dieser Form biblisch leider nicht belegen (das AT zieht keine Verbindung vom Geist zum Loben); das NT kennt die „Sache“, ohne sie begrifflich auszusprechen.

70 C. *Westermann*, Art. *halal*, in: *Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament*, hg. v. E. *Jenni* u. C. *Westermann*, Band I, München/Zürich 1984, 494ff.

71 C. *Westermann*, ebd. 501.

gekommen, dem Heiligen Geist Gottes⁷². Die Form des Lobes wird vielfältig sein, aber der Inhalt bleibt der gleiche; die Frage hingegen, ob dieses Lob auch kommunikabel zu sein hat, vermag ich hier nicht abschließend zu beantworten, verweise aber darauf, daß das Loben zumal im Neuen Testament eine gemeinschaftliche und gemeindeerbauende Funktion hat.

Ich versuche, das bislang Gesagte festzuhalten: geistliche Musik setzt beim Heiligen Geist Gottes ein, weil hier der Ausgangspunkt zu sehen ist. Dabei ist zunächst die vokale und instrumentale Ausprägung noch zusammen. „Geistlich“ ist ein Werk allerdings nicht, weil der Heilige Geist als Urheber verantwortlich zeichnen würde (das läßt sich nicht ableiten), sondern weil der Heilige Geist Menschen (und damit auch Komponisten und Hörer) zu geistlichen Menschen macht, die ihrerseits das Medium der Musik nutzen, um biblisch-christliche Worte und Inhalte ihrer Zeit zu vermitteln. Das ist im hohen Maße ein funktionaler Prozeß, da das Ziel eindeutig vorgegeben ist⁷³. Primär – so sahen wir an Eph 5, 19 und Kol 3, 16 – haben die geistlichen Lieder, Oden, Hymnen und Psalmen gottesdienstlichen Charakter mit gemeinde(auf)bauender Funktion; auch wenn die Belege spärlich sind, liegt hier Grundsätzliches vor.

Nun kommt die Trennung in vokale und instrumentale Musik: die vokale Musik hat es zweifellos leichter, „geistliche“ Musik zu sein, da sie im Dienst des Textes steht, der sich seiner Intention nach leichter vermittelt. Die instrumentale Musik⁷⁴ als choralgebundene Musik kommt dem vokalen Charakter am nächsten, ist aber schon auf besonderes Hörerverständnis (und die dieses Verständnis fördernde Arbeit des Kantors, Organisten etc.) angewiesen. Nichtchoralgebundene Musik hat es hier am schwersten. Ihr Ort im Gottesdienst kann kaum verkündigend sein; wo sich aber das Werk in den Dienst der Liturgie, der Anbetung, ja der Ehre und dem Lob Gottes stellt, spiegelt das instrumentale Werk das Lob in gebrochener, sprich: uneindeutiger Sprache wider (wenn sie nicht im gegenseitigen Austausch erläutert wird). Damit

72 Vgl. wiederum *Berger*, Theologiegeschichte des Urchristentums, der wie erwähnt im Rahmen der Pneumatologie (53) das wichtige Stichwort von der „Anerkennung Gottes“ im Lob gibt.

73 Nur anreißen kann ich hier ein Problem, daß unter 2.2.1. noch für die Filmmusik angesprochen wird: die Instrumentalisierung der geistlichen Musik gegen ihre Absicht – und damit auch gegen ihr Ziel. Besonders eklatant haben die frühen Gesänge der christlichen Kirche darunter zu leiden; die gregorianischen Choräle erleben in den letzten Jahren durch die Sogwirkung der Veröffentlichungen der New-Age-Musik einen Aufschwung, der sicher nicht in der Wiederentdeckung ihrer Texte besteht. Auch die zahlreichen Veröffentlichungen bzw. Adaptionen der Gesänge der Hildegard von Bingen gehören in diese Sparte.

74 *Georgiades'* These, a.a.O. 5f besticht darin, daß das vokale Element das primär Sakrale wäre, das instrumentale Element das primär Profane. Die ostkirchliche Tradition, die er vertritt, hat durch die Eindeutigkeit der Abgrenzung sicher nicht die neuzeitlichen Probleme des westlichen Christentums. Die Frage nach dem Gültigen bleibt West- und Ostkirche aufgegeben.

muß die gottesdienstliche Musik leben, wenn sie weder vokal noch choralgebunden ist, sich mangelnder Eindeutigkeit bewußt sein, was gerade Komponisten unserer Zeit vor Augen sein muß, die in säkularer Zeit Musik für den Gottesdienst der Gemeinde schreiben – ebenso auch Interpreten, die durch ihre Auswahl der Werke und deren Einbringen im Gottesdienst bemüht sind, auch instrumentale Werke „kommunikabel“ zu machen⁷⁵, verständlich zu machen, daß das gespielte Werk ein gottesdienstliches Werk ist und (darum) gemeinde(auf)erbauend.

Als Maxime für Komponisten wie Interpreten formuliert Manfred Siebold in einem Lied⁷⁶:

„Singt das Lied der Lieder von dem Herrn der Herren.
Gebt ihm eure schönsten Melodien.
Singt es immer wieder, spielt es ihm zu Ehren.
Gebt das Beste, was ihr habt, für ihn.“

Exkurs: Geistliche Musik als Spiel?

Unsere Sprache hat *musizieren* mit *spielen* gleichgesetzt, man redet ja vom Orgelspielen, Klavierspielen, Geige spielen etc. Und möglicherweise gibt es „auch in der Kirchenmusik ein selbstvergessenes, hingebungsvolles Singen und Spielen“⁷⁷. „Das Erklingen von Instrumenten ist kein Nennen, kein Sagen, wie der einstimmige Gesang, sondern es wird wesentlich vom *Spiel* bestimmt. Das Singen kann man nicht als Spiel bezeichnen. Aber ein Instrument ‘spielt’ man“⁷⁸. Steckt hier der Heilige Geist dahinter? Möglich, wenn auch eine Aussage wie „Die Freude an der Musik ist spirituell“ mit dem überlasteten Begriff des „Spirituellen“ eher im Unklaren läßt als erhellt⁷⁹.

75 Krieg, a.a.O. 271, s.o.

76 In: Lebenslieder, hg. vom CVJM-Gesamtverband in Deutschland e.V. durch Ulrich Parzany, Köln/Waldbröl/Stuttgart 1991 Nr. 12; ähnlich aus dem amerikanischen Raum Robert Berglund, *A Philosophy of Church Music*, Chicago 1985, 39: „It is only reasonable that every means possible should be used to encourage the worshiper to profoundly and meaningfully respond to his Maker's call to worship.“ [„Es ist nur vernünftig, daß alle möglichen Mittel genutzt werden sollten, den Anbetenden zu gründlicher und bedeutender Antwort auf den Ruf seines Schöpfers zur Anbetung zu ermutigen.“]

77 *Söhngen*, Theologische Grundlagen, 179.

78 Thrasylbulos *Georgiades*, a.a.O. 6.

79 Peter Bubmann, *Von Mystik bis Ekstase – religiöse Dimensionen der Musik*, in: *Musik und Kirche* (66) 1996, 137. Bubmann schränkt seine These ja selbst ein, wenn er schreibt: „Gleichnisse solchen Hereinbrechens (sc. des Reiches Gottes) können im freien musikalischen Spiel der Kunstmusik, also dort, wo Musik als Kunst nur ihren eigenen Spielregeln folgt, entdeckt werden.“ Der Konjunktiv zeigt das Problem an. Gern wüßte man auch mehr darüber, was Bubmann im folgenden das Wirken des Geistes Gottes als „verkündigend“, „begeisternd“, „gemeinschaftsstiftend“, „bewußtseins-erweiternd“ und „spielerisch-humanisierend“ kennzeichnet und dies inhaltlich ausführen und abgrenzen würde.

Wenn, wie für Edmund Schlink, Musik das Spiel in der Spannung zwischen Gesetz und Freiheit ist⁸⁰, dann wäre hier eher auf den Prozeß des Schöpferischen zu verweisen, der sich im Komponisten abspielt. Ansonsten sehe ich die Gefahr, daß sich der Begriff des Spiels verselbständigt bzw. die daraufhin zu beziehende Geistliche Musik durch einen neuen Begriff aufgesogen bzw. instrumentalisiert wird. Ähnliches läßt sich auch bei Gerhard Rödding⁸¹ beobachten, der sogar behauptet: „Aber die Musik ist natürlicherweise Spiel. Spiel ist ein Zeichen der Freiheit. Der unfreie und gebundene Mensch spielt nicht. Die Musik aber enthält durch ihren Spielcharakter ein Moment der Freiheit. Dadurch zeigt sich eine Struktur, die dem Leben aus dem Evangelium nahekommt.“ Was oben in gefährliche Nähe zur direkten Auswirkung des Heiligen Geistes gezogen wurde, ist hier die Lebensstruktur aus dem Evangelium jeder Form des Spiels angenähert. Der Spielbegriff verdunkelt die Frage.

2.2. Weite und Grenze geistlicher Musik

Wenn unsere bisherigen Beobachtungen stimmen, so lassen sich noch einige Konkrete darstellen. In der (älteren) Literatur wird – gerade in der Auseinandersetzung mit dem Sacro-Pop o.ä. – gerne der (generell gesagt) *amerikanisierende* Einfluß herausgestellt. Diese Diskussion ist weitgehend vererbt; ich will sie hier nicht wieder aufleben lassen. Allerdings wähle ich ein weiteres, nicht nur amerikanisches Phänomen, was allerdings gerade in Amerika auch zu hohem künstlerischen Rang gefunden hat: das weite Feld der *Filmmusik*. Hier läßt sich nicht nur zeigen, was geschieht, wenn *geistliche Musik gegen ihre Selbstaussage eingesetzt*, sprich: instrumentalisiert wird (vgl. 2.2.1.), sondern auch, was geschieht, wenn im neuen Medium Film die *Musik das Bild verstärkt oder interpretiert*, daß der Hörer die Musik als geistliche Musik wiedererkennt (vgl. 2.2.2.). Zu bedenken wird sein, daß Filmmusik ja schon funktional geprägt ist und in hohem Maße auf das Bild bezogen ist⁸². Auch hier wird die geistliche Musik nicht als autonomes Kunstwerk bestehen können – vereinfacht gesagt: wo der Komponist das Christusgeschehen mit seinen Mitteln weitergibt oder verdeutlicht, wird sie funktional werden und der Gemeinde dienen⁸³.

80 Bei *Söhngen*, ebd. 228f.

81 In seinem Aufsatz „Das Wesen des Gottesdienstes im Blick auf die Kirchenmusik“, in: Walter *Blankenburg* et al. (Hg.), *Kirchenmusik im Spannungsfeld der Gegenwart*, 49.

82 Auch wenn sich seit Jahrzehnten der „Soundtrack“, die Musik *ohne* Film gut verkauft!

83 Es liegt nicht nur am geistlichen „sujet“, was aus dem Film und seiner Musik wird. Es gibt ja auch durchaus an die biblische Überlieferung oder an die christliche Tradition gebundene Bühnenwerke und Opern, die z.B. wie Richard Strauß „Salome“ auf eine biblische Begebenheit zurückgreifen oder wie die „Meistersinger“ einen Auszug eines Gottesdienstes bieten. Während Wagners Szene nur Hintergrundmittel ist, gedachte Strauß die Figur des Jochanaan sogar gegen die Person als „groteske Figur“ zu instrumentalisieren, vgl. *Söhngen*, *Wandel und Beharrung*, a.a.O. 45.

Freilich, „die“ Filmmusik gibt es nicht. Sie ist abhängig vom Film und vom Komponisten. Wir werden hier nur in Auswahl vorgehen können, und uns auf die Filme beschränken, wo es sich lohnt, nach Strukturen oder Absichten geistlicher Musik zu suchen oder wo „geistliche Musik“ als Zitat vorgegeben ist. Denn⁸⁴ nicht unbedingt führt die geistliche Thematik auch zu geistlicher Musik, und es dürfte eher mehr Beispiele geben, daß Filme geistlicher Thematik eher pathetische, brillante Musik tragen als daß Musik vorgelegt wird, die an äußeren Kriterien erkennbar den Inhalt des Leinwandgeschehens im Gewand der Musik widerspiegelt oder sogar deutet.

2.2.1. Instrumentalisierung geistlicher Musik gegen ihre Selbstaussage

Dort, wo keine neu komponierte Filmmusik mit dem Film montiert wird, sondern bereits vorhandene Musik Verwendung findet, ist die Gefahr der Instrumentalisierung besonders groß. Das belegen zahlreiche Filme, deren Happy End mit einem „Halleluja“ unterlegt werden, nicht nur dem bekannten aus dem „Messias“ von Händel, sondern auch weniger gehaltvolle Kompositionen⁸⁵.

Mag man das nur als einen mehr oder weniger geistvollen Einfall des verantwortlichen Studiomitarbeiters halten. Allerdings gibt es auch Filme, die vom Regisseur her traditionelle Musik mit eindeutiger Aussageabsicht dem Film zumontiert werden und diesem – wie auch der Musik selbst – einen Akzent verleihen, der in bewußten Widerspruch zur Selbstaussage der Musik steht. Bestes Beispiel ist hier ein *science-fiction*-Epos von George Lucas aus dem Jahr 1969 mit dem Titel „THX 1138“⁸⁶, der seinen Helden am Schluß gerade noch ein Entkommen ermöglicht, begleitet von dem Schluß des Eingangschores der Bachschen Matthäuspassion. Nicht nur, daß der „Held“ des Chores der „Bräutigam“ (=Jesus) ist, auf den zu sehen ist, wie er seinen Weg zum Kreuz geht, „als wie ein Lamm“ – der Eingangschor bereitet auf das Ende der Passion, auf den Tod am Kreuz vor. Der Film bietet die glückliche Rettung eines einzelnen. Was Lucas bewogen hat, diesen Chor zu wählen? Ob es die Eindringlichkeit ist, die Unerbittlichkeit der Bässe – oder der strahlende, erlösungsträchtige E-Dur-Schluß?

2.2.2. Filmmusik als geistliche Musik

Wenn im Film nicht bereits vorhandene, sondern eigens zu diesem Film geschriebene Musik geistliche Musik sein soll, dann wird auch der Film von Haus aus eine geistliche Aussageabsicht haben. Es dürfte klar sein, daß es sich bei solchen Filmen lohnt, auch die Musik näher zu betrachten.

84 Vgl. Anmerkung 83!

85 Was für das Happy-End gilt, gilt natürlich auch umgekehrt für die steigende Zahl von Katastrophenfilmen oder ähnlicher Genres, die sich gerne des Anfangs aus Verdis „Dies irae“ (= Tag des Zorns) bedienen.

86 Freundliche Auskunft des WDR Köln.

2.2.2.1. Eine Ausnahme: Gottesdienstliche Musik im Film

Nun ist das im heutigen Filmschaffen eher selten und beschränkt sich gemeinhin auf die Produzenten und Filmverlage, die Filme geistlicher Thematik schaffen wollen. Aber es gibt auch Ausnahmen. 1994 kam der Film „Shadowlands“ in die Kinos, (nicht nur) eine Verfilmung der Liebesgeschichte von Joy Davidman und dem Oxforder Tutor und christlichen Schriftstellers C.S. Lewis. Der Film beginnt mit einer Szene in der Kirche des Magdalen College. Der Filmkomponist George Fenton komponierte dafür ein geistliches Werk, dezidierte Kirchenmusik, die Vertonung der Sequenz „Veni Sancte Spiritus“ [= Komm, Heiliger Christ] (für Chor SSATB und Orgel mit zwei kurzen solistischen Passagen für einen Tenor und Sopran)⁸⁷, im Film auch von dem College Choir gesungen – Musik und Chor in bester britischer Tradition. Hier würde ich nicht zögern, von Kirchenmusik, gottesdienstlicher und geistlicher Musik in einem zu sprechen.

2.2.2.2. Die sogenannten „Bibel“-Filme der 50er und 60er Jahre

Während die Handlung im Film „Shadowlands“ eine Liebesgeschichte zum Thema hat, gibt es natürlich Filme, die zum Thema die biblische Überlieferung haben oder auch bedeutende Gestalten der christlichen Geschichte thematisieren.

In diesem Zusammenhang werden die großen „Bibel“-Filme Hollywoods noch geläufig sein, etwa „King of Kings“, „Quo vadis“ oder „Ben Hur“. Der Komponist dieser Filme, Miklós Rózsa⁸⁸, ist ein traditionell ausgebildeter Komponist, der in Leipzig studierte und graduierte, durch Karl Straube die Bach-Tradition Leipzigs kennenlernte⁸⁹ und durch seine ungarische Heimat, die deutsche Musikpflege und seine Jahre in Paris vielfache musikalische Impulse empfang. Im Rahmen seiner Werke finden sich auch „geistliche“ Werke – ob sie jemals als Kirchenmusik aufgeführt worden sind, ist fraglich. Jedenfalls verzeichnet sein Oeuvre zwei Motetten mit der Vertonung von Prediger 1 und 3⁹⁰ sowie des 23. Psalmes. Stilistisch ist das genau auf der Ebene seiner sonstigen Filmkompositionen⁹¹. Aber bei diesen Vokalwerken wäre die

87 Verlegt bei Boosey and Hawkes 9429. Der „Organist, Informator Choristarum and Tutor in Music“ des Magdalen College, Grayston Ives, teilte mir brieflich am 12.9.1996 mit, der Komponist „did much research before writing the music and the opening sequence“ [= Der Komponist betrieb aufwendige Nachforschungen, bevor er diese Musik und die einleitende Musik zum Film schrieb.“].

88 Zu ihm grundlegend: Christopher Palmer, Miklós Rózsa. A sketch of his life and work, Breitkopf und Härtel, London/Wiesbaden 1975 sowie seine Autobiographie „Double Life“, Tunbridge Wells ²1984.

89 Palmer, 25.

90 Op. 21 „Karl Straube zum Gedenken“.

91 Auch hier gilt der Satz von *Georgiades*, a.a.O. 3 bezüglich der „Sprache“ weltlicher und geistlicher Musik: „Die musikalische Faktur aber ist im wesentlichen jeweils die gleiche.“

Einordnung doch einfacher⁹² als die Einordnung der non-verbalen, eben instrumentalen Filmmusik, wie sie bei Szenen wie etwa der Kreuzigung Jesu oder der Kreuzigung Petri eingesetzt werden, ebenso bei der Hirtenszene im Stall von Bethlehem. Ist das *Kirchenmusik*? Kaum. Aber geistliche Musik?

Ich möchte diese Frage bei drei folgenden Beispielen bejahen⁹³.

Gerne hätte ich ein Beispiel geboten, das den Kriterien geistlicher Musik entspricht und mit dem Zentrum des Heilsgeschehens verbunden ist, wie es etwa die Szene im Film „Ben Hur“ gibt, wo das Blut des Gekreuzigten fließt und die Erde erneuert und auch die Krankheit besiegt. Dieses theologische Geschehen hat Rózsa zwar mit guter Musik unterlegt, die jedoch nicht mit erkennbaren Zitaten deutet. So greife ich aus den genannten Filmen einige Szenen heraus, die – bis auf das dritte – einigermaßen nahe an der biblischen Überlieferung bleiben, durch die Musik gedeutet werden und die Musik als geistliche Musik qualifizieren.

(1) Das *Pastorale*, was Rózsa mit dem 6/8-Motiv in der Stallszene von Bethlehem im Film „King of Kings“ verwendet – mit der Tempo- und Typenbezeichnung *Allegro pastorale*⁹⁴, steht völlig in der Tradition der Pastorale des barocken Zeitalters (wie in Händels „Messias“, in Bachs „Weihnachtsoratorium“, in den bekannten Pastorale von Manfredini, Corelli und Zipoli). Nicht nur aus stilistischen Gründen, sondern auch um der Eindeutigkeit (auch des Hörverständnisses) willen verwendet Rózsa die traditionelle Sprache der geistlichen Musik. Sein Stil und seine Musik sind zur Verständlichkeit gezwungen, da er beim ersten (und oft einzigen) Hören dem Hörer seine Aussageabsicht klarmachen muß⁹⁵.

Ex. 41 *Allegro pastorale*



92 Ebenso bei den Chören aus „Ben Hur“ und „King of Kings“, vgl. *Palmer*, 73.

93 Leider blieb eine Anfrage meinerseits an den Komponisten zu dieser Frage unbeantwortet, da sein Gesundheitszustand keine umfangreiche Antwort erlaubte. Der Filmhistoriker Tony Thomas, der in Rózsas Namen antwortete (9.8.1991), gab dessen Antwort weiter, daß „all of the music in his religious film scores is of his own invention, although inspired by sources“ [= seine gesamte Musik der religiösen Filme ist seine eigene Erfindung, wenn auch von Quellen gespeist]. Die Quellen – „sources“ – scheinen mir aufs Ganze gesehen weniger in der Verwendung von Liedzitaten o.ä. zu bestehen als vielmehr in der „Verarbeitung“ des musikalischen „Materials“ nach wiedererkennbarer musikalischer Faktur.

94 Als Ex. 41 bei *Palmer*, 61; vgl. das gleichbetitelt *Allegro pastorale* im Film „Ben Hur“, was allerdings auf einem 4er-Takt beruht.

95 „Woran der Filmkomponist immer denken muß, ist der Umstand, daß sein Ergebnis sofort verstanden werden muß. Da gibt es kein zweites Hinhören, die Filmmusik muß sogleich wirken.“ Miklós Rózsa, zit. nach Tony Thomas, *Filmmusik. Die großen Filmkomponisten – ihre Kunst und ihre Technik*, München ²1996, 31.

(2) Das zweite Beispiel stammt aus „Ben Hur“. Der Film selbst zeigt Jesus Christus nie von vorne; die Menschen sehen sein Gesicht, aber der Zuschauer nicht. Doch der Zuschauer hört, wo Jesus Christus auftritt oder handelt. Rózsa hat ein Motiv entwickelt, was nicht neu, aber deutlich ist: er gibt Jesus Christus ein Leitmotiv mit auf den Weg, was sich bis zu Kreuz und Auferstehung durchhalten wird: das Motiv des Kreuzes⁹⁶.

Ex. 37 Org. & Str. (harmonics)

Geformt wie ein Kreuz – sofern sich ein Kreuz musikalisch abbilden läßt⁹⁷ – verbindet es zwei Töne mit zwei anderen „quer“ übereinander liegend. Diese Technik ist nicht neu, wir finden sie z.B. schon bei Johann Sebastian Bach in der Matthäuspassion⁹⁸:

Auf eine stilistische Gleichheit mit Bach möchte ich ebenfalls hinweisen: bis auf charakteristische Stellen „bekleidet“ Bach die Worte Jesu mit lange ausgezogenen Streicherakkorden. Das tut Rózsa auch. Sie sind für Zuschauer und Hörer als Wiedererkennungsmerkmal gedacht.

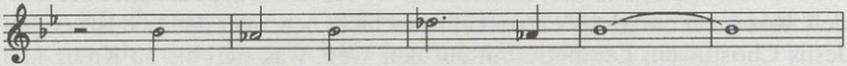
(3) Das dritte Beispiel ist die Schlüsselszene aus dem Film „Quo vadis“ [= Wohin gehst Du, Herr], keine biblische Szene, sondern aus den apokryphen Petrusakten. Petrus will aus Rom hinaus, da läßt ihm Jesus durch die Stimme des Petrus begleitenden Jungen sagen: wenn Petrus von Rom fortgeht, wird Jesus nach Rom gehen, sich ein weiteres Mal kreuzigen zu lassen. Musikalisch wird hier von Anfang an das gregorianische „Libera me, Domine“ [=

⁹⁶ Palmer, 60, Ex. 37.

⁹⁷ Das wird zu unserer Stelle auch von einem Kollegen Rózsas bejaht, vgl. Peer Rabens Äußerung im Film „Music by Miklós Rózsa. Ein Komponist in Hollywood.“ Ein Porträt von Jörg Bundschuh und Peter Glaser, WDR 1990.

⁹⁸ Nr. 55 in: J.S. Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Serie II Band 5, Matthäus-Passion, hg. v. Alfred Dürr, Leipzig 1985.

Befreie mich, Herr] mit dem „neuen“ Text eines „Quo vadis, Domine“ verbunden⁹⁹



und später von den Posaunen wie ein *cantus firmus* [= der bestimmende Choral] gespielt. Von der Technik her eine Choraldurchführung. Wer hat hier Ohren, zu hören? Aber es ist dasselbe Problem wie bei einem Bachschen Orgelchoral. Wer den *cantus* nicht erkennt, hört eben nur ein Stück Orgelmusik.

Ex. 35

A B

Maestoso

Quo - va - dis Do - mi - ne?

Die geistliche Musik als *organum* des Heiligen Geistes, Absicht des Komponisten, Aussageabsicht des Filmes und das gemeinsame Ziel stimmen – wie ich es oben als These zur Bejahung der geistlichen Musik in diesen drei Fällen aufstellte – überein.

Um zwei Fragen kommen wir nicht herum: ist die geistliche Musik in diesem Falle instrumentalisiert worden? Oder verführt die Filmmusik nur zu konzertärem Erleben? Um mit letzterem zu beginnen: der Film ist um des Zuschauers willen da, keine Frage. Das Genießen von Filmmusik ist dem Genuß von Musik im Konzertsaal gleichzustellen. Aber instrumentalisiert worden ist sie im o.g. Falle nicht. Sie darf zur Sprache kommen. Und: wie jeder, der beim Choralvorspiel Ohren hat, zu hören, feststellen wird, was der Komponist beim Choralvorspiel wollte (zunächst vom Werk, nicht vom Hörer ausgehen!), der wird auch einem Filmkomponisten zugestehen müssen, daß das musikalische Material des gregorianischen Chorals verbunden mit der Botschaft der Bilder einen kohärenten Gesamteindruck hinterläßt.

Ohne Frage: wir bewegen uns auf dünnem Eis – wie überall in der Bewertung nonverbaler, rein instrumentaler Musik mit geistlichem Anspruch. Allerdings haben wir die äußeren Merkmale zusammengetragen, einschließlich der (vorhandenen) Dokumente des Komponisten, um unsere Argumentation nachvollziehbar zu machen. Daß geistliche Musik auch im Medium des Films möglich ist und die Aussage des Films unterstützt, dürfte deutlich geworden sein. Möglicherweise könnte gerade am Beispiel der Filmmusik (wie oben be-

⁹⁹ Palmer, 39f und Ex. 35 auf Seite 60. Grundsätzlich gilt bei Rózsa der Grundsatz strenger Quellenforschung, vgl. Palmers Ausführungen (45f) zu den Vorarbeiten zu *El Cid*. Dazu paßt leider gar nicht, als Hymne der Christen in Neros Arena ausgerechnet die „Hymn to Nemesis“ [eine griechische Göttin!] zu wählen (Palmer 39f), besser passend – obwohl Anachronismus [zeitlich falsche Einordnung] – ist dann das Ambrosius von Mailand zugeschriebene „Aeterna Conditor“ (ebd.).

handelt) auch Impulse zur Bewertung anderer Formen von Musik ausgehen, die auch Eingang in unsere Gottesdienste gefunden haben (und sei es auch nur als Kontrastbeispiel)¹⁰⁰.

3. Fazit

Mit den Überlegungen zur Kriterienfrage der Kirchenmusik als gottesdienstlicher Musik und Musik im Raum der Kirche sind wir zu der weiteren Fassung der geistlichen Musik gelangt, erkennend, daß hier keine Raumvorgabe stattfindet, das funktionale Element jedoch beherrschend bleibt. Geistliche Musik (und darin einschließlich jede Form der Kirchenmusik) bleibt *organum* des Heiligen Geistes, so daß zur Sprache und Darstellung kommt, was Ziel des Werkes des Heiligen Geistes im Menschen ist. Das wird da deutlich werden, wo die Musik auf Jesus Christus selbst, sein „Erdenleben“ und Werk, auf die Schrift und die Gemeinde zurückverweist, woher sie genommen ist und wohin sie wieder führen wird. Wie der Heilige Geist „jeden Glaubenden instand setzt, geistliche Dinge zu beurteilen“¹⁰¹, so wird er es auch bei der geistlichen Musik tun: der Hörer wird merken, ob es Geist aus Gott oder nicht von Gott ist – und das dann, wenn ihn die Musik wieder zur Schrift führen wird und in die Gemeinde, wo die Musik dem Lobe Gottes dient¹⁰².

4. Thesen

4.1. Kirchenmusik

4.1.1. *Kirchenmusik* bestimmt sich als Musik *der* Kirche und *für* die Kirche, ist *per se* funktional.

4.1.2. Funktionalität ist kein erstrebenswertes Gut an sich, hat aber seinen Maßstab an der Musik *der* Kirche und *für* die Kirche.

4.1.3. Daher kann Kirchenmusik nicht als autonomes Kunstwerk betrachtet werden, da es auf das Lob Gottes und die (Auf-)Erbauung der Gemeinde ausgerichtet ist. Hier treffen sich die Zweckbestimmungen von Kirchenmusik und geistlicher Musik.

4.1.4. Instrumentale Kirchenmusik sowie jegliche außergottesdienstliche Kirchenmusik ist auch vom Ziel des Lobes Gottes und der (Auf-)Erbauung der Gemeinde her zu verstehen.

100 Mir liegt diesbezüglich eine Materialmappe des CVJM-Westbundes vor, die z.B. mit den Liedern „He said love“ oder „Hymn“ von Barclay James Harves, Bette Midlers „From a distance“ oder Chris Rea „Tell me there’s a heaven“ arbeitet.

101 Regin Prenter, *Spiritus Creator. Studien zu Luthers Theologie* (FGLP Reihe 10, Band VI), München 1954, 189.

102 Das gehört zu den wesentlichen Impulsen, die ich von Prof. Schwarz und seiner Frau gelernt habe und hier gerne weitergebe.

4.2. Geistliche Musik

4.2.1. Geistliche Musik vereint eine definitiv weitere Fassung, da sie alle Werke umfaßt, die zwar ihre Wurzel im gottesdienstlichen Geschehen haben, aber aus zeitlichen Gründen wie Gründen des Aufwands dessen Rahmen sprengen.

4.2.2. Geistliche Musik versteht sich als *organum* des Heiligen Geistes, der die Gemeinde zu Jesus Christus führt.

4.2.3. In der Geistlichen Musik herrscht ein vom Ziel des Lobens Gottes bestimmtes, daher *kommunikables* und doch spannungsreiches Verhältnis von Komponist, Werk, Interpret und Hörer.

4.3. Filmmusik

4.3.1. Geistliche Musik kann als Filmmusik auch gegen ihre Absicht instrumentalisiert werden, wodurch sie ihr Ziel verfehlt.

4.3.2. Filmmusik kann jedoch im o.g. Sinne auch geistliche Musik sein, wenn sie das Heilsgeschehen zur Sprache bringt, deutet oder unterstützt.