

Hermann Schroeder: Katholische Kirchenmusik von heute¹

Dem Aufsatz von O. Söhngen über protestantische Kirchenmusik im Januarheft lassen wir hier den entsprechenden Beitrag über die musikalische Situation in der katholischen Kirche folgen.

Von dem Umschwung, durch den die neue Musik im zweiten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts die Gemüter teils begeisterte, größtenteils aber beunruhigte, konnte die Kirchenmusik nicht unberührt bleiben. Als Restbestand aus der — seit der Zeit der Wiener Klassiker säkularisierten — „Musik in der Kirche“ hatte der Cäcilienverein den wahren Ansatz gefunden, von dem aus die liturgische Korrektur ihren Anfang nehmen konnte; man war jedoch bei der praktischen Verbreitung der Ideen in die Sackgasse enger Regeln geraten. Der Kirchenmusiker mußte aus seiner Enge heraus, und die Entwicklung hierfür war in vielen Punkten sehr günstig: das lebendige Interesse des nunmehr aufgeschlossenen Cäcilienvereins, die Gründung der „Internationalen Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik“ mit ihren praktischen und weitsichtigen Beziehungen zum Ausland, Vorkämpfer wie Johannes Hatzfeld, Dirigenten geistigen und musikalischen Formats wie etwa Rehmann (Aachen) und Berberich (München) und nicht zuletzt Komponisten, die neben ihren weltlichen Kollegen gleichberechtigt dastanden und meist in der Entwicklung der weltlichen Musik in ihrer Sprache mitreden konnten. Wenn auch zunächst die große Gefolgschaft der Kirchenchordirigenten entweder noch ausgesprochen oder doch gefühlsmäßig auf zwei Lager verteilt war, so bedeutete dies doch nur eine Frage der Zeit. Es war ganz natürlich, daß in diesem Zeitpunkt die Frage nach der Echtheit, Korrektheit und technischen Sauberkeit einer Komposition vor ihrer kirchlichen Eignung im Vordergrund stand: auch deswegen nicht verwunderlich, weil über hundert Jahre der Gebrauchswert weit vor dem künstlerischen offiziell gemessen worden war. Die Klagen verstummten nicht, daß die Komponisten für Domchöre, nicht aber für den großen Bedarf auf dem Lande schrieben. Wenn ein Stil neu erkämpft werden mußte, so war klar, daß es nicht in der Sparte des kleinen Stückes für den Dorfchor geschehen konnte; andererseits haftete vielen Werken noch die Unvollkommenheit an, die einer auf dem Wege und der Suche befindlichen Musik naturgemäß ist. Immerhin war ein Stil im Kommen, bei dem das Lineare das Primäre bedeutete, so wie es für den Chorsatz eigentlich gegeben ist. Es war aber einer Chorleiter-Generation nicht zu helfen, die gehörmäßig sowie in ihrer geistigen Auffassungskraft über einen dem Liedertafelstil verzweifelt ähnlich klingenden Satz nicht hinausgekommen war. Zur selben Zeit setzte sich aber auch die Erkenntnis der Qualitätsunterschiede durch, die zwischen einem echten Palestrina, Lassus, Victoria und ihren Imitatoren Haller oder Nekes bestehen. Ebenso mußte sich eine scharfe Front gegen Griesbacher bilden, der in einer von Wagner übernommenen Chromatik das Heilmittel für eine nicht rückständige Kirchenmusik sah. (Damit soll nicht bestritten werden, daß aus der Feder dieser Kirchenmusiker vereinzelt ein musikalisch wie religiös wertvoller Satz geflossen wäre.) Es ging aber in dieser Stil- und Zeitenwende um das Prinzip. Man sehe sich einen „homophonen“ Satz von Josquin oder Palestrina an, um zu erkennen, daß es um Linearität als Prinzip geht — ebenso wie es im neuen Stil nicht um die Linearität der harmonischen Reibungen, nicht um Flucht in ein „Schwelgen von Leerklängen oder Dissonanzen“ geht. Der Sinn für die melodische Kraft in jeder Einzelstimme mußte neu geweckt werden.

Mit diesen Forderungen kann sich der neue Chorstil mit Recht als echter Nachfolger der klassischen Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts fühlen — außerdem trifft er sich auf einer gemeinsamen Linie mit dem Begriff des Liturgischen. Die Wurzeln der echten Polyphonie liegen in demselben Boden wie die der Liturgie. Der übertriebene persönliche Ausdruck im ganzen 19. Jahrhundert war ins Kraut geschossen. Von der liturgischen Bewegung her erhält nun die neue Musik einen wesentlichen Anstoß bzw. ihren geistig-religiösen Unterbau.

¹ Erschienen in: Melos. Zeitschrift für Musik. 15. Jahr, Heft 1-12. Mainz: Melos-Verlag 1948, S. 100-102

Diese echten Kräfte wurden leider zu wenig gesehen; statt dessen diskutierte man über — meist aus dem Zusammenhang der Linie herausgegriffene — Dissonanzen und vergaß über dieser äußeren, nicht einmal korrekt betrachteten Erscheinungsform die Notwendigkeiten eines aus gesunden Wurzeln sich langsam ans Licht arbeitenden Wachstums im neuen Stil.

Warum diese Jahre der beginnenden neuen Kirchenmusik so eingehend betrachtet werden? Weil die Situation — von der Praxis aus gesehen — heute, nach 20 bis 25 Jahren, im wesentlichen noch dieselbe ist. Es fehlt vielfach an der Unterscheidungsgabe zwischen Echt und Unecht — und dies im Religiösen wie im Technisch-Musikalischen. Ganz abgesehen vom persönlichen Geschmack handelt es sich um die Erkenntnis der wahren Werte, die aus der strengsten Kritik nach künstlerischen, musikalischen und liturgischen Gesetzen — nicht Regeln — fließt. Solange der rein persönliche Geschmack immer noch vor dem — nach objektiven Normen gefällten — Tatsachen-Urteil steht, bleibt die Diskussion unfruchtbar. Die Not ist hier nur zu wenden durch gründlichste musikalische Ausbildung und tiefstes Eindringen in das Wesen der Liturgie. Wo eine dieser Grundforderungen nicht erfüllt wird, liegt die mangelhafte Entwicklung nicht an der Musik, sondern an dem, der ihr von der Praxis aus positive Kritik und objektive Korrektur zukommen lassen könnte.

Aus diesem geschichtlichen Rückblick ergibt sich von selbst die Lage, in der die neue Literatur sich heute befindet. Praktisch wird von der jungen Dirigentengeneration die Musik aufgeführt, die materialmäßig aus der Zeit vor dem Kriege noch erhalten ist. Der neue Stil in allen Schattierungen ist durch eine Komponistengeneration vertreten, zu der neue Namen in der Zeit nach dem Kriege noch nicht gekommen sind: Haas, Lemacher, Rüdinger, Jochum, Roeseling, Schroeder, Humpert, Pröpper, Jobst, Kraft, Tittel u. a. Dazu treten die Ausländer, deren Werke uns meist durch die deutschen Verlage Schott und Schwann zugänglich gemacht wurden: van Nuffel, Flor Peeters (Belgien), Hilber (Schweiz), Desderi, Ghedini (Italien).

So verschieden im einzelnen die Handschrift dieser etwa zwischen 1880 und 1910 Geborenen auch ist, eine gemeinsame Grundlage ist bei allen unverkennbar: die Gregorianik. Sie ist zu einer neuen und wesentlichen musikalischen Kraftquelle geworden, und damit ist wenigstens die liturgische und gesangliche Eignung dieser Musik garantiert. Die Umschmelzung in einen stilistisch einwandfreien Chorsatz und einen unserem Empfinden entsprechenden Ausdruck ist dabei eine Frage für sich — und eine Frage der Zeit; daß diese Musik aus der richtigen Quelle gespeist wird, wird wohl niemand bestreiten. Es ist nicht die Aufgabe der Praxis, abzuwarten, bis die ihr reif und vollkommen erscheinenden Kompositionen „geliefert“ werden, sondern sie muß sich in den Werdeprozeß einschalten: je tatkräftiger, desto besser.

Die Komposition hatte einen Vorsprung vor der Praxis, der sich von dieser in den kommenden Jahren erst einholen läßt. Bei dem — wenn auch kleinen — historischen Abstand, den man von diesen Werken nun schon hat, läßt sich auch die Frage des Neudrucks leichter lösen; denn die wertvollere Leistung dieser Zeit hat sich von den geringeren und unreiferen Werken bereits ziemlich deutlich abgesetzt. Der chorerzieherische Weg wird immer über Gregorianik und klassische Vokalpolyphonie zum Zeitgenössischen gehen. In diesem Dreiklang eines Standardrepertoires ist dann die echte liturgische Linie gewahrt.

Das Ziel bei der Erziehung zur Gregorianik ist ohne Zweifel ihre Originalgestalt — ohne Orgelbegleitung. Darum ein Wort zur „Deutschen Gregorianik“. Es ist bekannt, daß die gregorianische Melodik mit der lateinischen Sprache aufs engste verbunden ist, also einer Übertragung ins Deutsche schon vom Sprachlichen her Schwierigkeiten im Wege stehen, die sich nicht durch Abänderung und Abkürzung der Melismen beseitigen lassen. An der echten künstlerischen Fassung der choralischen Melodien kann man ebensowenig das geringste verändern wie an jedem anderen Kunstwerk. Die Bestrebungen des deutschen Chorals können also nur pädagogischen Wert haben; auf dieser Ebene

kann man ihnen eine Bedeutung zumessen, so daß man etwa über ein gesungenes deutsches Komplet schneller zum lateinischen Original kommt als ohne dieses Zwischenstadium. Man möge es aber als solches erkennen und das Endziel nicht aus dem Auge verlieren. Für die große Masse der Gläubigen kommen ja stets nur elementare Stücke wie die des Ordinariums in Frage: hier wird es wohl auf die Dauer nicht notwendig sein, ein Kyrie eleison oder Sanctus durch die Verdeutschung zu ersetzen. Kirchenchor, Choralschola oder Singkreis bestehen ja jeweils aus einer ganz kleinen Begabtenauslese, so daß man mit diesen Ausführenden keinen Umweg zu machen braucht.

In der Praxis bestehen mancherorts noch unaufgelöste Dissonanzen zwischen dem traditionellen Kirchenchor einerseits und einem aus Jugendlichen bestehenden Singkreis andererseits. Dieser Zwiespalt muß zur Lösung in irgendeiner Form kommen, da ja beide dem einheitlichen Ganzen der Liturgie untergeordnet sein müssen. Die Lebendigkeit und kritische Stellungnahme der Jugend kann nicht schaden, sie muß sich aber einordnen können in die unerbittliche Exaktheit und von der augenblicklichen Gemütsverfassung unabhängige Stetigkeit des liturgischen Dienstes. Jedenfalls soll die Jugend nicht abseits stehen und sich eigenwillig in Opposition setzen, sondern ihre stimmliche und geistige Frische und Begeisterung der gesunden Entwicklung des im liturgischen Dienst stehenden Kirchenchores leihen, indem der Nachwuchs ganz von selbst den Chor von innen heraus erneuert.

Nun noch ein Wort zur „Musik in der Kirche“: Von der strengen liturgischen Musik bis zum sogenannten „Kirchenkonzert“ gibt es eine ganze Reihe verschiedener Funktionen, die eine Musik im Kirchenraum erfüllen kann. Die große Not an Konzertsälen nach dem Krieg hat vielfach Konzertaufführungen von der Passion bis zur Bruckner-Sinfonie in die Kirche gebracht. Es ist ohne Zweifel, daß man die wirklich religiösen Werke — Oratorien und Psalmen von Händel, Passionen, Messen und Kantaten von Bach, die großen Messen von Haydn, Mozart, Beethoven, Bruckner — wieder in die Kirche zurückführen soll, da sie niemals für den Konzertsaal geschrieben sind. Dabei scheint wesentlich zu sein, daß der sakrale Raum gewahrt bleibt und als solcher den Hörern — in diesem Falle den wirklich Gläubigen — die echte Weihe vermittelt, wie es keinem Konzertsaal gegeben ist. Religiöses Erleben, durch die Musik vermittelt, wird recht unpassend als „Kirchenkonzert“ bezeichnet. Wenn die Orgelbühne die Ausführenden nicht fassen kann und man im Altarraum ein Podium baut, zerstört man in etwa den sakralen Raum als solchen; denn man musiziert wieder vor den Augen des Publikums, bietet alle optischen Ablenkungen, ganz abgesehen von der architektonischen Beeinträchtigung des Raumes. Es ist also wohl nicht das Eintrittsgeld, das nach Meinung vieler die Kirche zum Konzertsaal erniedrigt, sondern einmal die Auswahl der Werke und zum anderen der Geist, in welchem musiziert wird. Genau wie beim opus Dei die Person des einzelnen Menschen zurücktritt, müssen auch in der religiösen Musik alle — auch Dirigent und Solisten — quasi anonyme Vermittler des Göttlichen sein. Und dies ist nicht zuletzt eine wesentliche Aufgabe unserer Zeit, alles und jedes wieder einmal rücksichtslos an seine ihm in der göttlichen und menschlichen Ordnung zukommende Stelle zu rücken.