

DETLEF GOJOWY † (Unkel)

## Musica sacra als Raum der Freiheit

„Singet dem Herrn ein neues Lied“ heißt es zu Anfang im 96. wie im 98. Psalm, und der sie dichtende alttestamentarische König David, der auch in seinen übrigen 148 Psalmen selten den einleitenden Zusatz wegließ, sie sollten gesungen werden, fügte im 98. Psalm gleich eine Besetzungsanweisung hinzu: Mit Harfen sollten die Psalmen begleitet werden (selber wird er in künftigen Bildern ja immer als Harfenspieler dargestellt), und mit Trompeten und Posaunen. Und es folgt im 98. Psalm noch eine rätselvolle Anknüpfung: „Das Meer brause und was darinnen ist; der Erdboden und die darauf wohnen. Die Wasserströme frohlocken, und alle Berge seien fröhlich vor dem Herrn . . .“

Ein paar Tausend Jahre später schreibt ein russischer Visionär, Militärarzt, Maler und Förderer experimentierender junger Künstler, Nikolaj Kul'bin, um 1910 in seinen *Thesen der freien Musik*:

Die Musik der Natur – das Licht, der Donner, das Sausen des Windes, das Plätschern des Wassers, der Gesang der Vögel – ist in der Auswahl der Töne frei. Die Nachtigall singt nicht nur nach Noten der jetzigen Musik, sondern nach allen, die ihr angenehm sind. Die freie Musik richtet sich nach denselben Gesetzen der Natur wie die Musik und die ganze Kunst der Natur.

Diese Sätze, ursprünglich auf Französisch verfasst, sind in München 1912 im Almanach *Der blaue Reiter* von Franz Marc und Wassily Kandinsky nachzulesen. Im selben 20. Jahrhundert, drei Jahre später 1915, erwägt der mährische Komponist Leoš Janáček:

In meinem Sinn gesellt sich die Note zum Ton, zum Ton in allen seinen Erscheinungsformen: Ich lausche dem Summen der Mücken und Fliegen, der traurigen Eulenmelodie. Auch die Notenaufzeichnungen der menschlichen Rede füllen sich.

Janáček zeichnete unablässig Melodiekurven seiner sprechenden Umwelt auf (und verwendete sie dann als Rezitative in seinen Opern), aber auch von der tönenden Umwelt, z. B. Wasserfällen; er stellte sich die Folklore als zweite Natur, oder die Natur als zweite Folklore vor und dachte sich den Übergang von einem zum anderen als fließend.

Jedenfalls steht beim König David nicht geschrieben, dass das Loblied des Herrn möglichst in überlieferten oder vertrauten Formeln gesungen werden müsse und neue Töne dagegen vom Teufel seien (der ja übrigens im *Alten Testament* noch kaum in Erscheinung tritt).

Musik zum Lobe des Herrn haben sich ihre Schöpfer, und gerade die berufenen, in der Musikgeschichte Bleibenden, immer als einen Raum der unbegrenzten Anwendung ihres Könnens vorgestellt. Dessen Höchstmaß einzusetzen war sowohl Johann Sebastian Bach in seinen Passionen und Kantaten selbstverständlich, als auch Joseph Haydn in seiner *Schöpfung* oder seinem Schüler Ludwig van Beethoven in seiner *Missa solemnis*, seinem Zeitgenossen Wolfgang Amadeus Mozart in seinen Messen und seinem *Requiem*, Felix Mendelssohn Bartholdy in seinem *Elias*, Gioacchino Rossini in seiner *Petite messe solennelle* oder schließlich auch dem zitierten Leoš Janáček in seiner am altslawischen Ritus orientierten *Glagolitischen Messe*. Nichts anderes kann von den geistlichen Werken von Camille Saint-Saëns, Pëtr Čajkovskij, Igor Strawinsky, Arthur Honegger, Ernst Křenek oder Arthur Lourié gesagt werden – mag immer es sich im einen oder anderen Fall um kirchliche Auftragswerke gehandelt werden, in anderen wiederum nicht – so wäre doch keinem der Genannten etwas anderes in den Sinn gekommen, als ihr volles kompositorisches Potential in jenen Dienst zu stellen, von dem beim König David im Alten Testament die Rede ist. „Dem höchsten Gott allein zu Ehren – dem Nächsten, draus sich zu belehren“, schrieb Johann Sebastian Bach als Vorspruch zu seinem *Orgel=Büchlein* für anfangende Organisten, und setzte unter seine Partituren das Signum „Iesu iuva“. „Eine wohlgeordnete Kirchenmusik zu Gottes Ehren“ machte er als seine Zielvorstellung gegenüber dem Leipziger Rat geltend, wo es darum ging, für die Musik an St. Thomas und anderen Leipziger Kirchen Mittel und Rechte zu erstreiten.

„Musica sacra“ war sogar in konfessioneller Hinsicht ein Freiheitsraum, und zwar nicht erst seit dem preußisch aufgeklärten 19. Jahrhundert, als es an der Berliner *Königlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik* selbstverständlich war, evangelische und katholische Kirchenmusiker gemeinsam auszubilden, hatten sie ja doch in den Bereichen Gregorianik, Liturgik und Hymnologie hinreichend gemeinsamen Studienstoff, sondern auch schon in früheren Jahrhunderten, für die dies minder selbstverständlich erscheint.

Der große Organist am Vatikan Girolamo Frescobaldi, der den europäischen Tonraum so umfassend erkundete wie sein Jahrhundertgenosse René Descartes den geometrischen Raum, hatte dank seinem europaweiten Ruhm keineswegs nur katholische Schüler, sondern auch evangelische wie Johann

Jakob Froberger aus Stuttgart, der aber wohl im Dienste des Wiener Hofes zum Katholizismus übertrat, und auch dessen sächsischen Landsmann Heinrich Schütz zog es mit Unterstützung seines Fürsten nach Venedig – wohl gemerkt in jenem 17. Jahrhundert, durch das aus konfessionellem Anlässen der Dreißigjährige Krieg und die Pariser ‚Bartholomäusnacht‘ ihre Blutspur gezogen hatten. Ein Vatikanorganist, der als überkonfessionelle Leitfigur Organisten beider Konfessionen beeindruckte, war in unseren Zeiten Fernando Germani, seinerseits Herausgeber der Werke Frescobaldis.

Johann Sebastian Bach, der von vielen als der evangelische Kirchenkomponist schlechthin gesehen wird, hat es nichts ausgemacht, seinem sächsischen Landesherrn eine ‚Große Katholische Messe‘ zu widmen, die wir als *h-Moll-Messe* kennen und die ihm den Titel eines „Königlich Pohlnischen Hofcompositeurs“ eintrug, auf den er immer Nachdruck legte, gerade in Auseinandersetzungen mit seinem vorgesetzten Leipziger Rat. Schließlich hatte es diesem Landesherrn 1697 auch nichts ausgemacht, vom lutherischen zum katholischen Glauben überzutreten, als es um ein europäisches Anliegen ging: die Polnische Königskrone, mithin um ein ostmitteleuropäisches christliches Großreich, ohne dass er übrigens seine sächsischen Landeskinder zum Konfessionswechsel zwang. Im Gegenteil: Der nunmehr katholische Dresdner Hof hielt sich in Sachsen mit Missionierung durchaus zurück. Das war noch im achtzehnten Jahrhundert und blieb so bis ins zwanzigste.

Und als dann im 19. Jahrhundert jener Johann Sebastian Bach von der Romantik überhaupt erst entdeckt wurde (als Virtuose war er wohl berühmt gewesen, aber seine Kontrapunkt Kunst galt im Zeitalter der Aufklärung als überholt, und an Komponistenruhm übertrafen ihn vorerst seine Söhne Philipp Emanuel und der katholisch gewordene Johann Christian): als es dann galt, seine *Matthäuspassion* auch in Wien zu präsentieren, das von diesem Komponisten bisher noch wenig gehört hatte (Leute wie Haydn, Mozart und Beethoven hierbei immer ausgenommen), da waren es nun auch die israelitischen Kultusgemeinden, die dieses Vorhaben tatkräftig unterstützten.

Einen Freiheitsraum auf ganz neue Weise bildete die ‚Musica sacra‘ dann in den Diktaturen des 20. Jahrhunderts: sie wurde zu einer ‚Nische‘ des Persönlichen und von allen zeitgenössischen Ideologien Unantastbaren. In einer Kantorei Bachs Motette „*Singet dem Herrn ein neues Lied*“ mitzusingen, wurde zu einem Stück bürgerlicher und europäischer Auflehnung und eigener Selbstachtung gegenüber den offiziellen, obligatorischen Verdummungen nationalsozialistischen Rassenwahns oder des kommunistischen Dialektischen Materialismus. Da ‚Kirche‘ ein geduldetes Relikt bildete, etwas Überholtes

‚für die alten Frauen‘, konnte wunderbarerweise die deutsche Erstaufführung von Ernst Křeneks *Lamentatio Jeremiae Prophetae* in der Dresdner Petrikerche stattfinden zu einer Zeit, als die offiziöse sozialistische Kulturpolitik erbittert nicht nur gegen Arnold Schönberg und Strawinsky wütete, sondern das ganze Halbjahrhundert Neuer Musik seit Richard Strauss als ‚formalistisch‘ verdamnte.

Und als im 20. Jahrhundert die „*Internationale Studienwoche Vokal- und Orgelmusik nach 1970*“, kurz benannt *Sinziger Orgelwoche*, als international gefeiertes Forum der zeitgenössischen, weltweiten ‚Musica sacra‘ nach zehnjährigem segensreichen Wirken von ihrem Gründungsort in der Barbarossa-Stadt Sinzig, 1985 aus ‚pastoralen Gründen‘ vertrieben wurde, war es die evangelische Bonner Kreuzkirchengemeinde, die diesem beispielhaften Vorhaben für mehrere Jahre Asyl bot.

‚Musica sacra als Raum kompositorischer Freiheit‘ ist und war trotz allem kein geläufiger Gedanke, obwohl das Christentum doch unter allen Religionen das stärkste Potential an Freiheitsimpulsen umfasst, eigentlich sogar die Idee der Freiheit selbst hervorgebracht hat. Sondern eher gilt das Gegenteil für selbstverständlich: ihr die Kandare anzulegen, wie sie sein solle und nicht sein dürfe. Liturgie war zwar auch in der Gregorianik ‚geregelt‘, freilich eher als Ausgangspunkt, wie man den Text des Evangeliums vortragen sollte, damit er ‚hinüberkäme‘ zu Zeiten, als es noch keine Übertragungsanlagen gab. (Mit nur gesprochener Sprache kommt Verkündigung ja nicht ohne Lautsprecher an, vor allem nicht in gotischer Akustik mit Nachhall in zweistelligen Sekundenzahlen.) Über die simplen ‚Lektionsteine‘ hinaus uferten aber die Festtagsliturgien mit Sequenzen, Hymnen und phantastisch ausgezierten Allelujas zu Kunstwerken aus, und in raffiniert komponierten Messen traten zum Vergnügen der Hörer die geläufigen Ohrwürmer zeitgenössischer Liedchen hervor, kunstvoll gedehnt und verfremdet zu ‚tenores‘, die den ganzen Satz trugen.

Mit dem Ausufern taten sich allerdings die christlichen Gemeinden immer schwer. Erinnerunglich sind gegen kompositorische Freiheiten ständig Widerstände. Dass ‚Musica sacra‘ eben keineswegs ungezügelt, sondern, an Normen gebunden, Beschränkungen beachten müsse, galt und gilt als normal. Diese Normen gründeten weniger in theologischen Maximen als in den Hörgewohnheiten der jeweiligen Gesellschaft, nicht anders als in der *Entschließung des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Sowjetunion (Bolschewiki)* von 1948, der den ‚Formalismus‘ von Dmitrij Šostakovič, Sergej Prokof'ev und anderer zeitgenössischer Komponisten verdamnte und

zugunsten eines erwünschten heiteren Optimismus aus der Öffentlichkeit verbannte.

Dem jungen Johann Sebastian Bach hatte es schon seine Arnstädter Gemeinde verübelt, dass er in sein Orgelspiel viele „frembde Töne“ einmischte, und zu seinen Leipziger Kantaten und Passionen gab es den empörten Aufschrei einer Hörerin: „Ist es doch, als wenn man in einer Opéra comédie wäre.“ Das war haargenau der Fall! Der Thomaskantor hatte den ganzen harmonischen, melodischen und instrumentalen, zugleich dramatischen Reichtum der zeitgenössischen barocken Oper in sein sakrales Kunstwerk eingebracht. Warum eigentlich solche bildstarken Leidenschaften nur für auftraggebende Potentaten oder verblichene Könige und nicht für das Leben und Sterben des Heilands? Immer wieder war er mit der preiswerten „Hurenkutsche“ nach Dresden gereist, um dort an der Italienischen Oper Augusts des Starken diese „Dresdner Liederchen“ zu hören, die er zwar nicht erst hier kennenlernte – schon in Weimar hatte er sich intensiv mit der Melodik seiner italienischen Kollegen und Vorgänger beschäftigt, wovon sein *Italienisches Konzert* zeugt. Und als der junge Organist Leoš Janáček in Brünn seine Vor- und Nachspiele allzu ausgiebig gestaltete, wurde er ermahnt: „Die protestantische Behandlung der Orgel darf hier nicht Platz greifen!“ Nur: Worin eine ‚protestantische‘ und worin eine ‚katholische‘ Behandlung der Orgel besteht, hat wohl noch niemand herausgefunden. In beiden Konfessionen gibt es eine ehrgeizige Tradition des Organisten, zu improvisieren, während er gleich von ‚Literatur‘ spricht, wo es sich um aufgeschriebene oder gar gedruckte Noten handelt, oder gar von ‚Literaturkonzerten‘.

Ob eine Musik für sakral geeignet befunden wird, hat mehr mit gesellschaftlichen Vorstellungen und Begriffen von Musik überhaupt als mit theologischen Erwägungen zu tun – wiederkehrend ist allerdings der Gedanke, allzu ausgreifendem Eindringen zeitgebundener weltlicher Elemente in die Kirchenmusik zu steuern und ihr eine bestimmte Zurückhaltung und Würde zu verordnen. Der ‚Cäcilianismus‘, der im 19. Jahrhundert auf Reduzierung der Elemente drängte, beschnitt instrumentale Fülle und sonderte populären Unterhaltungsklang aus, wie er sich auf verspielten Orgelregistern seit der Barockzeit hatte breit machen können. Ausschaltung unhistorischer Elemente verfolgte auch die ‚Orgelbewegung‘ des 20. Jahrhunderts.

In theologische Richtung zielten Gedanken des seinerzeitigen Kardinals Ratzinger, heute Papst Benedikt XVI.:

Ratzinger gegen Rockmusik im katholischen Gottesdienst.

Rock- und Popmusik sind nach Ansicht des Präfekten der Vatikanischen Glaubenskongregation, Kardinal Ratzinger, in der katholischen Liturgie unzulässig. Diese Musikformen versuchten eine Erlösung und Freiheit zu vermitteln, die zu den christlichen Vorstellungen im Widerspruch stünden: Sie suchten eine ‚Aufhebung der Schranken des Alltags und eine Illusion von Befreiung vom Ich in der wilden Extase des Lärms und der Masse.‘ Musik sei heute zum ‚entscheidenden Vehikel einer Gegenreligion‘ geworden und so zum Schauplatz der Scheidung der Geister, sagte der deutsche Kurienkardinal zum Auftakt des 8. Internationalen Kongresses für Kirchenmusik in Rom. Da Rockmusik Erlösung auf dem Weg der ‚Befreiung von der Personalität und von ihrer Verantwortung suche, sei sie der christlichen Vorstellung von Erlösung und Freiheit von Grund auf entgegengesetzt‘, meine Kardinal Ratzinger in seiner Grundsatzansprache. ‚Nicht aus ästhetischen Gründen, nicht aus restaurativer Verbohrtheit, nicht aus historischer Unbeweglichkeit, sondern von Grund her muss daher Musik dieses Typs aus der Kirche ausgeschlossen werden.‘ Musik für den Gottesdienst müsse dem christlichen Gottes- und Menschenbild und seinem Erlösungsglauben entsprechen; sie müsse aus einer ‚Synthese von Geist, Intuition und sinnhaftem Klang‘ leben. [...] Gleichzeitig forderte Ratzinger die Kirchenmusiker auf, kreativ neue Möglichkeiten der künstlerischen Aussage zu suchen, die diesem Menschenbild entsprechen.<sup>1</sup>

Auch wenn Papst Benedikt heute für die Wiederherstellung der einst aus dem Gottesdienst geworfenen lateinischen Messe eintritt und damit dankenswerterweise ein Stück musikalischer Denkmalspflege betreibt, die Wahrung abendländischer Identität, mag man aus dem Zusammenhang ersehen, dass der Neuen Kirchenmusik neue Wege keineswegs verbaut sein sollen, soweit es eigene, freie Wege sind.

Dass der ‚Musica sacra‘ ein aufrührerisches Element der Freiheit inneohnt, hat nicht zuletzt die Feindschaft belegt, die sie bei der dahingegangenen kommunistisch-atheistischen Sowjetdiktatur bis in deren letzte Tage hervorrief. Bei Chorgastspielen im Kulturaustausch mit der UdSSR war es ein permanenter Streitfall, die Texte religiöser Chorsätze, wie im Westen üblich, im Programmheft wiederzugeben – die Musik war allenfalls zulässig, ihr Text blieb verboten, auch wo er lateinisch war. Religiöse Hymnen der

<sup>1</sup>Vgl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 19. November 1985.

orthodoxen Kirche waren per se verboten. Das *Polyphone Konzert* des 1938 geborenen Leningrader Komponisten Jurij Bucko (Buzko, Butsko), ein monumentales, an der *Kunst der Fuge* orientiertes dreistündiges Werk für vier Tasteninstrumente, zitiert im Schluss-Kontrapunkt eine solche und konnte darum in dieser Fassung nicht aufgeführt werden, obschon der Autor sonst keinen Repressionen unterlag – die Uraufführung dieser vollständigen Fassung konnte nur in Bonn stattfinden – im Mai 1981 bei Festival „Musik der anderen Tradition“.

Auch die musikwissenschaftliche Erforschung der russischen Kirchenmusik blieb – ungeachtet aller Bestrebungen der sowjetischen Musikwissenschaft – Ziel entschlossener Behinderungen. Russische Neumen, ein Sonderfall byzantinischer Neumen, fanden Anfang der 1980er Jahre deren wachsendes Interesse. Anerkanntes Standardwerk ihrer Erforschung war Johann von Gardners zweibändiges Werk *Boguslužebnoe pěníe russkoj pravoslavnoj cerkvi* [Gottesdienstlicher Gesang der russischen Orthodoxen Kirche], Jordanville NY 1978, russische Kollegen wünschten sich das Werk dringend für ihre Arbeit, also schickte man ihnen die nicht ganz billigen Bücher per Einschreiben – doch sie kamen nie an, sondern nach langem Nachfragen erhielt der Empfänger, Dr. Ūrij Holopov, den Bescheid: „Beschlagnahmt wegen Verstoß gegen §33 der Weltpostkonvention“. Die Bundespost lehnte jeglichen Ersatz ab: Man hätte sich orientieren müssen. Doch dieser Paragraph betrifft Gebühren und in keiner Hinsicht Inhalte von Sendungen, und auch sonst verbietet keiner den Versand von Büchern über russische Neumen. Eine Beschwerde an die Sowjetische Botschaft versuchte wenigstens die Rücksendung der wertvollen Sendung zu erreichen – doch keine Aussicht darauf! Die Antwort der Sowjetbotschaft vom 14. April 1981 lautete mit freundlicher Empfehlung, die Zollbehörden hätten sich an ihre Bestimmungen gehalten, und „den Tatsachen muss Rechnung getragen werden“.

Inzwischen ist auch und gerade in Russland der Anti-Kirchenbann gebrochen, und eine Fülle von Musik, bislang dem Lobpreis Lenins vorbehalten, kann nun wieder zum Lob des Schöpfers komponiert werden.