

## Referat I

# MUSIK IN DER LITURGIE – VERSUCH EINER THEORETISCHEN BESTIMMUNG

*Abkürzungen:* MidL = Musik in der Liturgie  
LK = Liturgiekonstitution (1964)  
MI = Musikinstruktion (1967)

## 1. Liturgietheologische Fundierung

1.1. Eine Definition von „MidL“ wird zunächst einmal von der übergeordneten *Definition von Liturgie* (oder „liturgischem Tun“) ausgehen müssen.

In Art. 7 der LK wurde einem wesentlich neuen Verständnis von Liturgie Bahn gebrochen, das auch auf das Verständnis von MidL übergreift: es ist verankert in einem zugleich dialogischen und dynamischen Prinzip, das sich vereinfacht folgendermaßen umschreiben läßt: Gott (der Vater) handelt durch Christus im Hl. Geist heilhaft an uns, wir antworten ihm durch Christus im Hl. Geist (wir: d. h. das ganze Volk Gottes, repräsentiert in der lokalen Kirche). Beide ineinanderverwobene Aspekte – die Fachsprache unterscheidet zwischen „gloria objectiva“ und „gloria subjectiva“:

„gloria objectiva“: Mitteilung oder Offenbarung der Herrlichkeit Gottes zum Ziel der *Heiligung der Menschen*

„gloria subjectiva“: *Ehrung (Gottes)* durch die Menschen (identisch mit dem traditionellen Begriff des Kultes) –

machen die „heilige Handlung“ der Liturgie aus, „deren Wirksamkeit kein anderes Tun der Kirche an Rang und Maß erreicht“ (LK, Art. 7). Sie vollziehen sich in der Liturgie nicht real, sondern symbolisch, d. h. in oder unter (rechtmäßig eingesetzten) sinnenfälligen Zeichen.

Dialogisch ist die Liturgie also, insofern sie auf dem In- und Miteinander von „gloria objectiva“ und „gloria subjectiva“ aufbaut, symbolisch ausgedrückt: im Dialog zwischen den wesentlich menschlichen „Trägern“ dieser „Heiligung“ und „Ehrung“: Priester und Volk (sowie deren „verlängernden Armen“, hier Diakon, Lektor (Kantor) - - -, dort Chor, Instrumentalisten, Kantor - - - .) Dynamisch ist die Liturgie, insofern sie sich als „heilige Handlung“ („als Werk Christi, des Priesters, und seines Leibes, der Kirche“ – nach LK, Art. 7) artikuliert.

Soviel zum dialogisch-dynamischen Prinzip in der Liturgie. Als zwei weitere Grundprinzipien liturgischen Tuns wurden angedeutet:

– die Volk-Gottes-Dimension:

Gott und sein Volk (= wir alle) im Dialog miteinander

– der Zeichencharakter:

Verwirklichung dieses Dialogs im symbolischen Ausdruck

- 1.2. Die hier aufgezeigten Momente:  
dialogisch-dynamisches Prinzip  
Volk-Gottes-Dimension  
Zeichencharakter

sind auch die wesentlichen Pfeiler, auf denen eine liturgie-theologisch fundierte Musik im Gottesdienst ruht. Sie sollen im folgenden kurz auf diesen Bereich angewendet werden.

- 1.3. Aus dem dialogisch-dynamischen Prinzip der Liturgie resultieren Ziel und Grundsatz (Definition) der MidL.

Ziel: „die Ehre Gottes und die Heiligung der Gläubigen“ (LK, Art. 112).

dagegen früher (ältere Dokumente):

Ehre Gottes, Heiligung und Erbauung der Gläubigen, Erhöhung der Würde und des Glanzes kirchlicher Zeremonien.

Grundsatz: MidL ist „um so heiliger, je enger sie mit der liturgischen Handlung verbunden ist“ (LK, Art. 112).

dagegen früher (MOTU PROPRIO von 1903):

„Eine Komposition für die Kirche ist um so mehr kirchlich und liturgisch, je mehr sie in Rhythmus und Aufbau dem gregorianischen Gesang sich nähert.“

Damit ist die *Aufgabe der MidL* im wesentlichen als „dienendes Amt“ (munus ministeriale; LK, Art 11) qualifiziert, dienend: in bezug auf die liturgische Handlung.

Die wichtigsten *Konsequenzen* daraus:

1.3.1. Im Vordergrund steht der konkrete Mensch und sein musikalisches Tun; musikalische Repertoires, Gattungen und Formen sind demgegenüber sekundär (z. B.: die Aufführung einer Palestrina-Messe, einer Bach-Kantate usw.)

1.3.2. Handlung als dynamische Kategorie schließt Veränderung ein; versteht sich jedenfalls als Gefüge von Unveränderlichem und Veränderbarem, von Anpassung und Erneuerung, von Tradition und Fortschritt.

1.3.3 MidL kann weder angesehen werden als einseitiges Produkt liturgischer Bücher („GOTTESLOB“), noch als einseitige Aufführung und Pflege des kirchenmusikalischen „Schatzes“ bzw. „Erbes“, damit auch nicht von spezifischen Repertoires und Sakralstilidealen (Gregorianik, Palestrina, Bach . . . ). Der eigentliche Wertmesser ist ein liturgischer, nicht ein ästhetischer!

1.3.4. Keine kramphhaft stilistische Unterscheidung zwischen sakral und profan: jede Musik, insofern sie eine rituelle Funktion im Gottesdienst erfüllen kann, ist liturgische Musik. Allerdings wird diese rituelle Funktion die Musik wohl auch auf spezifische Weise qualifizieren (bestimmte Formen: Psalmodie, Cantillation . . . , bestimmte Vortragsweise: kein Belcanto (opernhafter Schöngesang), Zuschnitt auf die Volksteilnahme . . . ): was sich hier an sakralem Ei-

genstil herauskristallisieren könnte, ist allenfalls Resultat, nie Voraussetzung und berührt den Zeichencharakter von MidL (den nur der „Gläubige“, der „Initiierte“ voll versteht).

1.3.5. MidL ist nicht eine Folge oder Sammlung von „Stücken“, sondern ist in einen Handlungsablauf eingebettet, nimmt demnach an einer komplexen Gesamtheit teil, die als solche Vorrang hat und jedem einzelnen Teil seinen Sinn und seine Bedeutung in bezug auf dieses Ganze zuweist. Damit ist die Forderung nach einer „Gesamtdramaturgie“ des Musikalischen ausgesprochen (die der des Liturgischen entspricht). In diese Forderung müssen auch die musikalischen Ämter oder Rollen sinnvoll einbezogen und aufeinander hin aufgeteilt und gegliedert werden.

1.4. MidL ist Musik des „Volkes Gottes“, d. h. *der feiernden Gemeinde*, verlangt also ganz wesentlich nach der von der LK immer wieder beschworenen „tätigen Teilnahme des Volkes“ (MI, Art. 15: „volle, bewußte und tätige Teilnahme des Volkes“ am liturgischen Gesang). Schon der Begriff Liturgie (von „Leiturgia“, griech. = „Dienst am Volk“) bezeichnet wesentlich ein Tun, das auf das Volk hin ausgerichtet ist und wo das Volk Hauptträger der Handlungen ist.

Damit sind Chor, Kantor, Instrumentalisten . . . nicht zweitrangig geworden. Im Gegenteil: sie haben „an Bedeutung und Gewicht gewonnen“ (MI, Art. 19), artikulieren dies aber nicht mehr in ausschließlicher Selbstdemonstration, sondern im Zusammenhang und an der Spitze der singenden Gemeinde.

### 1.5. MidL als Zeichen

Diese wichtige Aussage des Konzils steht in engem Zusammenhang mit der vorangehenden, wie es in glücklicher Weise Art. 21 der LK bezeugt:

„Bei dieser Erneuerung sollen Texte und Riten“ (hinzuzufügen: auch alle musikalischen Riten) „so geordnet werden, daß sie das Heilige, dem sie als Zeichen dienen, deutlicher zum Ausdruck bringen und so, daß das christliche Volk sie möglichst leicht erfassen und in voller, tätiger und gemeinschaftlicher Teilnahme mitfeiern kann“.

Das Zeichenhafte der MidL läßt sich von diesem Zitat her in drei Kategorien fassen: liturgietheologisch, musikalisch, soziologisch.

#### 1.5.1. Liturgietheologisch

Hiermit sind die grundsätzlichen Anfragen der Liturgie an die Musik gemeint, wie sie beispielsweise in Art. 5 der MI formuliert sind und folgendermaßen umschrieben werden können:

- lyrische Vertiefung des Wortes (Cantillation, Ruf, Lied, Hymnus . . . ) Intensivierung und Differenzierung allgemeiner liturgischer Ausdrücke oder Ausdrucksformen (Gebet und Meditation, Schweigen, Dank, Bitte, Kommunion. . . )
- vereinen, aus der Gruppierung von Individuen eine Gemeinschaft formen, das

„Volk Gottes“ schaffen, die individuelle und kollektive Kommunikation fördern

- das Kollektiv differenzieren und strukturieren (gemäß dem Respekt vor individuellen und Gruppen-Talenten und gemäß der vorhandenen schöpferischen Begabungen)
- den eschatologischen (den endzeitlichen) und allgemein utopischen (auf Zukunft ausgerichteten) Charakter des rituellen Handelns symbolisieren, eine Hoffnung auf Freiheit (Heil, Friede, Gerechtigkeit) verkörpern
- das Fest bezeichnen, das Feiern artikulieren, das Alltägliche transzendieren und transformieren.

Mit den genannten Anfragen der Liturgie an die Musik ist wohl nichts anderes gesagt, als daß die Liturgie die Musik als „integrierenden und notwendigen Bestandteil“ (LK, Art. 112) ansieht, daß MidL nicht eine zwar verschönernde, aber fakultative Zugabe, ein Dekor ist, sondern daß der Gottesdienst mit Musik die Norm ist, da nur so das Zeichenhafte des liturgischen Geschehens voll zum Tragen kommt.

### 1.5.2. Musikalisch

Wenn die MidL aber nicht nur ein Ausstattungsmittel zur Erhöhung des „Glanzes kirchlicher Zeremonien“ (vorvatikanische Dokumente) und eine Alternative zum Sprechen eines Teils der liturgischen Texte ist, sondern als „rituelle Qualität“ begriffen werden muß, dann muß sich auch „das Verhältnis zwischen Liturgie und Musik wandeln und auf eine neue, auf die ursprüngliche Grundlage gestellt werden. Dann genügt es nicht mehr, daß die Liturgik der Kirchenmusik bestimmte Auflagen macht und sie im übrigen sich selbst überläßt, sondern sie muß die Kirchenmusik in den ihr innewohnenden Funktionen als einen integrierenden Bestandteil der Liturgie ernst nehmen. Die Kirchenmusik muß sich auf den Zeichencharakter der musikalischen Gattungen und Formen besinnen, und die Liturgik muß die Zeichensprache der Musik wieder erlernen“ (Hucke). Oder: „Der Ritus zwingt die Gattungen des Singens nicht in fremde Funktionen, sondern verwendet sie in ihrer eigenen Funktion als Zeichen“ (Hucke).

Am Beispiel der vokalen Musik, die ja für die MidL primären Rang hat:

Man unterscheidet allgemein drei Grundformen des Singens, die an sich grundverschiedene Lebensäußerungen sind und ein verschiedenes Verhältnis zum Wort haben, somit auch verschiedene musikalische Zeichen darstellen:

- der *Ruf*, der Anruf, der Wechselruf, Versikel und Responsum, Litanei
- das *Rezitativ*, der „Wortgesang“ (Fachausdruck hier: die Cantillation), die Chorpсалmodie, die Volkscantillation (z. B. das Vater unser)
- der *Gesang im eigentlichen Sinne*, das Lied, der Hymnus . . .

- ad 1) Gebetseinladungen, Ankündigung des Evangeliums, Einstimmung in die Präfation, Friedens- und Entlassungsgruß, Litanei und Fürbittgebet, auch das Sanctus (als feierlichste Akklamation überhaupt)
- ad 2) Lesungen, Orationen, Hochgebet, Psalm des Wortgottesdienstes, aber auch der wortlose Umschlag der Cantillation in den Jubilus (Beispiel: das Alleluia)

- ad 3) Gloria, Hymnus nach dem Wortgottesdienst, Danksagungshymnus nach der Kommunion: Ritus in sich Introitus, Offertorium, Communio: Ritus als Prozessionsgesang (Musik nicht in sich, sondern als Begleitung angelegt und rezipiert)

Regel: Es genügt nicht, daß nur die liturgische Funktion von der Musik getroffen (anvisiert) wird, auch die musikalische Funktion muß „stimmen“, sonst verfehlt der betreffende Gesang seine Bedeutung (= seinen Sinn = sein Zeichen).

Beispiele:

- ein Kyrie ist liturgisch (von der liturgischen Funktion her gesehen) ein Bitt-ruf; gebe ich ihm musikalisch nicht die Ruf-Form, sondern singe ich es als Lied, so ändere ich damit seine Bedeutung, sein eigentlich gefordertes Zeichen;
- das Alleluia ist liturgisch ein Jubilus (wortlose Cantillation zur Vorbereitung auf die Evangeliumsverkündigung): es muß also gesungen werden, und zwar quasi freischweifend, eben als „Jubilus“; wird es beispielsweise nur gesprochen, so ist es lächerlich und sinnlos zugleich, ein falsches Zeichen jedenfalls;
- das Sanctus ist eine Akklamation, mache ich daraus eine Chor-Motette (wie das der Fall in den alten polyphonen Messen ist), so verfehle ich sein Zeichen, das eben nicht nur die rein liturgische „Befriedigung“ (Erfüllung) verlangt, sondern auch die entsprechende, richtige Musikerfüllung.

Ein nützliches „Vorüberlegungsinstrument“ (auch Untersuchungskriterium) stellt die Kette *Funktion – Form – Bedeutung* dar. D. h. die geforderte liturgische Funktion eines Gesanges löst eine bestimmte musikalische Form aus, die ihrerseits eine bestimmte Bedeutung (einen bestimmten Sinn) freisetzt. Am Beispiel des Alleluia-Gesanges zeigt:

Ich kann die rein liturgische *Funktion* eines solchen Gesanges (nämlich Vorkündigung zum Evangelium zu sein) auch schon durch die rein gesprochene *Form* erfüllen, verfehle dann aber totsicher die gewünschte *Bedeutung* eines österlichen Jubilus, die sich mit Alleluia-Gesang verbindet und verbinden muß, d. h. ich verfehle das geforderte Zeichen dieses Gesanges.

### 1.5.3. Soziologisch

Die soziologische Zeichenhaftigkeit der MidL bezieht sich auf die Bedeutung für die Adressaten einer Liturgie, auf die Kommunikation in der Gruppe auf der Ebene einer charakteristischen und ausgewogenen Aufgabenverteilung. Sie ist erst nach dem Konzil in den Blickwinkel gekommen (und wird in Kapitel 2 noch einmal zur Sprache kommen müssen). Hier soll jetzt nur soviel gesagt werden, daß die soziologische Zeichenhaftigkeit immer ein Ernstnehmen der konkreten Gemeinde (ihrer Gruppen, ihrer Mentalität und Sozialisation usw. . . .) besagt, m.a.W.: ein musikalisches Zeichen welcher Qualität auch immer, das aber ohne jeden Bezug zur Gemeinde eingesetzt wird, kann keine rechte oder volle Bedeutung erhalten, verliert damit an (religiöser, symbolischer) Kraft.

Das heißt: die oben (1.5.2.) erwähnte Untersuchungskette *Funktion – Form – Bedeutung* genügt nicht in sich. Sie muß vielmehr auf dem gesellschaftlichen,

kulturellen, religiösen Hintergrund der Gemeinde überprüft und weitergeführt werden. Am Beispiel des schon erwähnten Alleluia gezeigt:

Es genügt nicht, daß die musikalische Form die liturgische Funktion in der Bedeutung als Jubilus oder österlicher Freude einlöst, sondern ich muß fragen: Österliche Freude, ja, aber für wen? (s. auch unter Punkt 2.)

1.6. Zum Schluß soll versucht werden, noch vom Ästhetischen her den Gegenstand in den Griff zu bekommen, d. h. eine zutreffende ästhetische Definition zu finden.

Daß MidL *funktionale* (dienende) Musik sein muß, ist nach allem Gesagten (s. besonders die Punkte 1.3. und 1.4. sowie 1.5.3.: Musik, die einer liturgischen Handlung dient, Musik für das Volk Gottes = die Gemeinde) wohl deutlich geworden. „Ein schönes Musikstück, das seiner liturgischen Rolle nicht gerecht wird, kann auch in der Gesamtheit der Liturgie nicht schön sein, es sei denn, man reißt es aus seinem Zusammenhang heraus“ (Gelineau).

Andererseits: Um das musikalische „dienende Amt“ am liturgischen Geschehen voll zu erfüllen, die je konkrete Funktion mit soviel Transparenz und Natürlichkeit wie nur möglich musikalisch ausgestalten zu können, bedarf es echt schöpferischen und künstlerischen Könnens, nicht einer zufälligen Geschicklichkeit im Produzieren von Wegwerfmelodien. Es wäre ein fataler Irrtum zu glauben, musikalische „Funktionalität“ ließe sich auf die strikte Praxis der Riten reduzieren, insofern als es dabei genügen würde, daß gesungen wird, daß das Volk singend zum Zuge kommt usw. . . Dann müßte man sich zu Recht den Vorwurf gefallen lassen, daß gewisse Gesänge – und seien sie mit welcher Autorität auch immer publiziert – über den Charakter einmaligen „nützlichen Handwerkszeugs“ hinaus ohne jede ästhetische Wirkung sind, die gerade erst die Musik zum „Zeichen“ macht. Kunst wie Liturgie beruhen beide auf einem Verweischarakter. Ist er musikalisch nicht eingelöst, d. h. tritt die Musik nur als banale „Verdoppelung“ des Ritus auf (weil sie nicht Eigens zu sagen, zu „symbolisieren“ hat), bzw. deutet sie ihn durch Banalisierung oder Unvermögen sogar noch in ein anderes, fremdes Zeichen hinein, so hat sie ihr wesentliches „dienendes Amt“ nicht erfüllt, sie ist buchstäblich sinnlos geworden, schal, dumm, sogar gefährlich, wenn sie den von Gläubigen notwendig zu erfassenden „Sinn“ verdunkelt oder sogar irrig abbiegt. Höchster Funktionalität des je konkreten musikalischen Zeichens entspricht höchste musikalische, ästhetische Differenzierung.

M.a.W. MidL muß als funktionale Musik zugleich Kunst sein. So lautet ihre ästhetische Definition:

### **MidL ist funktionale (dienende) Kunst**

Dies macht ihre Eigenart, aber auch ihre Schwierigkeit und Problematik aus. (s. dazu Punkt 3).

Hier abschließend einige Kriterien zur Handhabung:

– die Qualität einer MidL kann nie an einer nur autonom gefaßten Kategorie

„Kunst“ gemessen werden, sondern nur immanent (aus ihrer Funktion heraus) (sich also nicht in die unnütze Konfrontation funktional-autonom hineinlocken lassen, sondern redlich den Gegensatz in einer Synthese zu lösen versuchen).

Beispiel: Die Qualität eines Sanctus kann nur immanent bestimmt werden: ob und in welcher „Güte“ es eine hymnische Akklamation des ganzen Volkes darstellt, nicht, indem man es an einem Palestrina-Sanctus mißt.

- ebenso ist die Qualität des Vortrags entscheidend, sonst wird auch „schönste“, aber schlecht ausgeführte Musik zum falschen Zeichen, wenn nicht gar zum Un-Zeichen. Ein gutes und passendes Stück ist also, wenn die musikalische Ausführung das liturgisch-funktional und musik-ästhetisch geglückte Zeichen adäquat (= gut) interpretiert (vorträgt).
- 3. Kriterium, s. Anhang

## **2. Konkretisierung des vorausgegangenen liturgisch-theologischen Fundaments mit Hilfe heutiger anthropologischer und soziologischer Einsichten**

### **2.1 Grundlage: Neuverständnis der symbolischen Ausdruckskraft des Ritus**

2.1.1. „Etwas ausdrücken“ bezeichnet in neuerer Linguistik und neueren Psychologie: innerer Erfahrung äußere Form verleihen. Übertragen auf die symbolische Ausdruckskraft des Ritus bedeutet diese enge Verbindung von Ausdruck und Erfahrung: Nur die Erfahrung von menschlichen Werten besitzt die notwendige symbolische Kraft, um religiöse Dimensionen oder unsere vordergründige Realität Überschreitendes sichtbar und für den Glauben bewältigbar zu machen. D. h. die rituelle Geste (auch jeder musikalische Ritus) ist der Ausdruck, durch den der Mensch die Welt in die gelebte Erfahrung seines Glaubens hineinnimmt.

Die Symbolkraft des Ritus ist anthropologisch verwurzelt, muß es sein, sonst zielt sie auf ein Leben, das sich außerhalb der Welt verwirklicht. Antoine Vergote hat dieses Neuverständnis des Ritus in hervorragender Weise auf den Begriff gebracht: „Die körperlichen Ausdrücke von Glück, Frieden, Genuß, Brüderlichkeit usw. werden in der liturgischen Feier zu den Symbolen der göttlichen Geheimnisse“.

Das jetzt auf die MidL angewandt: Sie kann sich nicht anders als in der konkreten Raum- und Zeit-Einheit verwirklichen, in der sie erklingt. Sie muß frei sein und auch frei machen für kulturell und sozial angepaßte Formen (auch wenn es immer elementare Ausdrucksformen von Ruf, Schrei, Freude-Jubilus usw. geben wird, die zeitlos, wohl auch raumlos gültig bleiben und als solche rezipiert werden.)

Ohne anthropologische und soziologische Verankerung werden die musikalischen Gesten des Ritus nicht die eigentümliche und persönliche Erfahrung der Menschen in Glauben umsetzen können.

2.1.2. Die moderne anthropologische Forschung über Ritus und Mythos (Reik, Lévi-Strauss, Mead u.a.) hat gezeigt, daß jedes Ritual

1. eine bewahrende (konsolidierende) Wirkung
2. eine vorantreibende (schöpferische) Wirkung ausübt.

zu 1) Das geschieht durch

- ständige Weitergabe von Offenbarung (immer wieder Ostern feiern)
- ständige Begründung von Verhaltensnormen (Zielvorstellungen der Bergpredigt)
- Wechselspiel von Stabilisierung und Infragestellung (was heißt das vorgegebene „Bekehret euch“ in der jeweils heutigen Situation? )

zu 2) Das geschieht in dem Moment,

wo neue Figuren, Texte und Gesten entstehen (z. B. durch Unterbrechung bis dahin gewohnter liturgischer oder sonstiger Handlungsabläufe und Montage äußerlich sehr verschiedener Texte . . . ; hier öffnet sich ein weites Feld); das hat zur Folge: Neukonstruktion von Sinn, letztlich eine „Bedeutungsarbeit“ (Roland Barthes).

Das jetzt auf die MidL angewandt: Sie ist nicht nur hörbare und dargestellte christliche Botschaft, eine feststehende „Bedeutung“, sondern sie schafft auch *neue* „Bedeutungen“, sie hilft Kultur, Sinn, Zukunft miterzeugen.

Liturgische Musik hat also eine „prophetische Verantwortung“: sie will hinführen zu neuen Ufern der Hoffnung, mitgestalten an der Schöpfung eines „kosmischen Sinnes“ (Margaret Mead), an der Verwirklichung von etwas, das „noch nicht“ ist (Blochs Utopie).

Wir werden im Punkt 3 hierauf zurückkommen. Hier sein nur soviel gesagt: eine solche „prophetische Verantwortung“ der MidL kann nicht mit einer kuli-narischen Auffassung von Kunst (= das künstlerische Werk folgenlos genießerisch einschlürfen) und nicht mit einer „warenästhetischen“ Handhabung (Musik als Dutzendware entweder unterhaltungsmodisch oder „Sakralstil“ kopierend) zum Leben gebracht werden.

## 2.2. Soziologische Konkretisierung

(s. 1.5.3., wo dieser Aspekt schon angedeutet wurde.)

In der Liturgie, damit auch in der MidL, müßte die ganze Ausdrucksvielfalt des Menschen erfahren werden und auch darstellbar sein: das ist das Ergebnis, das sich – etwas vereinfacht – aus 2.1. festhalten läßt.

Diese Ausdrucksvielfalt ist aber nicht nur Sache des Einzelnen (mit seinem einzelnen Glück, Frieden, Schmerz, Trost, seiner Klage usw. . . ), sondern umschließt auch den sozialen Ausdruck, gerade diesen: Denn die Liturgie, gemeint ist vor allem die Eucharistiefeier, schließt den Dialog des Einzelnen mit Gott nicht aus, wendet sich aber in erster Linie an eine Gemeinde (die auf lokaler Ebene die Gesamtkirche repräsentiert). Von daher ergibt sich die Notwendigkeit



der Kette allgemein menschlicher Ausdrucksformen (die im jeweils Einzelnen verwurzelt sind) eine Kette sozialer Ausdrücke und Kriterien beizumischen, die im musikalischen Ritus zur Darstellung kommen müssen, will er nicht an der konkreten Gemeinde vorbeitreffen.

### 2.2.1. Soziale Ausdrücke und Kriterien

- Rücksicht auf das Milieu, die Mentalität, den kulturellen Code, die vorhandenen Möglichkeiten
- Primat der „Sprache“ des Volkes gegenüber der Sprache einer Elite (der Gemeinde dienen, nicht Individuen oder Tendenzen)
- Primat des schöpferischen Tuns der sozialen Gruppe gegenüber statischer Reglementierung von oben (was nicht automatisch die Ablehnung vorgegebener Normen bedeutet)
- Demokratie statt Paternalismus, d. h. geglättete, zusammenschließende Aufgabenverteilung)
- Bemühungen, Minderheiten zu integrieren
- . . . . . usw.

2.2.2. Aus dem Gesagten wird klar, daß wir nicht nur einer Syntaktik, nicht nur einer Semantik, sondern vor allem einer Pragmatik bedürfen.

Syntaktik = Theorie und Methoden zur Erfassung der Zeichengestalten (Beispiel: Osterkerze) und ihrer gegenseitigen Beziehungen

Semantik = Theorie und Methoden zur Erfassung der Zeichenbedeutung (Bsp.: Lumen Christi) und ihrer Beziehungen untereinander

Pragmatik = Theorie und Methoden zur Erfassung der Rolle aller Kommunikationsteilnehmer und ihrer konkreten Situationen (Bsp.: Was haben Osterkerze und Lumen Christi mit den Teilnehmern zu tun?)

Syntaktik und Semantik beziehen sich auf Punkt 1.5.1. und 1.5.2., Pragmatik bezieht sich auf Punkt 1.5.3. und besagt letztlich die dort schon ausgesprochene Forderung nach einer Überprüfung der Kette Funktion – Form – Bedeutung auf der soziokulturellen Ebene: die kulturell bedingten Verhaltensweisen der Rezeption studieren, wissen, auf was sich Interpret und Hörer beziehen usw. . . . .

Was diese Pragmatik (also: Theorie und Praxis der Kommunikation in einer Gruppe) betrifft, so hat gerade die moderne *musikalische Semiotik* (Zeichendeutung) schon nützliche theoretische und praktische Handwerkszeuge bereitgestellt, mit denen es möglich ist, wenigstens die schwersten Fehler und diese wiederum auf der rein werthaftern Kommunikationsebene zu vermeiden.

Die musikalische Semiotik (Zeichendeutung) ist bislang zu sehr von dem rein werthaftern Funktionieren ausgegangen. In der Musik wirken sich auch andere Funktionen und darum andere Kommunikationsdimensionen aus bzw. die gleichen erhalten eine neue, tiefere Ausprägung (s. 1.5.1.), so z. B. Gefühlsmitteilung, poetische und lyrische Inhalte, Meditation usw. . . .

(Es wäre nur darauf hinzuwirken, um das einmal in Klammern hinzuzufügen, daß alle Teilnehmer eines Gottesdienstes, natürlich vor allem die Veranstalter – den selbst, sich eine für ihre Aufgaben hinreichende „semiotische Kompetenz“ nach und nach aneignen: Der Idealfall wäre tatsächlich gegeben, wenn alle „die Codes von Raum, Architektur, Licht, Farbe, Bewegung, Bild, Gruppierung, Musik (vokal und instrumental), Sprache, (gesprochen, gelesen), Handlung, Artefakt, Gerätschaften (Mikro), Kleidung usw., sowohl jeden Code für sich als auch sämtliche in ihren Kombinationen, Interdependenzen und Interferenzen verstehen und praktizieren könnten“ (Schiwy).

2.2.3. Über die Ebene des äußerlichen (auch rein verbalen-vokalen) Funktionierens hinaus gibt es jedoch *eine soziologische Problematik, die wesentlich tiefer und hintergründiger ist* und die wir in den Griff bekommen müssen, wenn wir nicht frohlockend nur an der Oberfläche reformieren wollen. In den Griff bekommen, d. h. sie zunächst überhaupt erst als Problematik erkennen, um dann nach plausiblen Lösungen suchen zu können.

Im folgenden seien darum aus der Fülle der Probleme nur einige als Fragen formuliert. Auf zwei von ihnen gehen wir dann etwas näher ein.

Hier zunächst einige Fragen:

Was ist eine Gemeinschaft (sie ist nicht identisch mit einer Gruppe)? Was ist eine Gemeinschaft des Glaubens? Was ist eine feiernde Gemeinde? Kann eine Gruppe sich heute noch musikalisch auf glaubwürdige Weise äußern? Wie hören wir überhaupt heute noch, überrollt vom Kaufhaus-, Arbeits- und jeder Art von Hintergrundmusik? Kann und wie kann eine feiernde Gemeinde musikalisch strukturiert werden? –

Welche Rolle spielt in unserer Gesellschaft noch der Ritus? Ist der liturgische Ritus nicht in unkorrigierbaren Mißkredit gefallen? Löst das Wort „liturgische Reform“ nicht Aggressionen aus? – Hat man die „Schönheit“ nicht verraten? Sollen wir keinen gregorianischen Choral, keinen Palestrina und Bach mehr singen? Warum singen wir bestimmte Lieder nicht mehr? Haben wir Angst vor der Sprache bestimmter neuer Gesänge, die uns näher an den Leib rücken? Wie geht man mit der Tradition seines eigenen Lebens, mit der Tradition seiner Herkunft um? Was geschieht, wenn ein gewohnter Mittelungsstil nicht mehr gegeben ist? Sind Kategorien wie – Dialog – Dynamik – Prozeß – Experiment usw. nicht gefährliche Angriffe auf das „angeborene“ Recht auf Sicherheit und Ordnung? Hat zeitgenössische Musik einen sozialen Stellenwert in der Liturgie? – Was soll das Theaterhafte in der Liturgie? Braucht Beten nicht größere Schlichtheit? Kann man sich nicht mit den gewohnten und altbewährten Strukturen begnügen? Ist nicht genug Veränderung und Erneuerung durch die Predigt, durch die Entfaltung des Wortes gewährleistet? –  
usw. . . . usw. . . .

Auf zwei von diesen Fragenkomplexen gehen wir also jetzt besonders ein:

2.2.3.1. *Der Ritus als soziologisches Problem.* Oder: Ist der Ritus, vor allem der liturgische, soziologisch nicht in unkorrigierbaren Mißkredit gefallen? Läßt

dieser Mißkredit sich überhaupt noch (positiv) auffangen? : *der erste Fragenkomplex*.

Die soziologischen *Schwierigkeiten* mit dem liturgischen Ritus sind in der Tat enorm. Es seien genannt:

- Schwierigkeiten durch die Verbindung mit falschen oder korrumpierten religiösen Vorstellungen und Bildern:
  - Aufbau der rituellen Erfahrung auf einer Struktur der „Realitätsverdoppelung“, wo doch Gott kein „phänomenaler“ Partner ist und darum leicht eine Praxis des Okkulten legitimiert wird.
  - Infragestellung eines „Allmächtigen Gottes“ und damit die Vorstellung von leerem Pomp und öder Feierlichkeit.
  - Diskreditierung des Ritus, weil seine Symbole heute vielfach abgenutzt sind und weil heute auch grundsätzlich der Symbolbegriff angefochten ist.
- Schwierigkeiten durch die Veränderung des Bezugs Ritus-Schicksal:
  - Die traditionelle Gesellschaft als Kollektiv hatte ihre stabile Basis: die einzelnen traten in ihr Schicksal durch und mit dem Ritus ein, der damit zur Sinngebung für das einzelne Ich wurde.
  - In einer spätindustriellen Gesellschaft hingegen geht das Schicksal (erlebte Veränderung) auf die Seite des Kollektivs über (Politik, Weltkonflikt, globaler Schrecken am Beispiel von Terrorismus und nuklearer Bedrohung). Der traditionell gebliebene Ritus aber wird dann zum Ort des Nicht-Schicksals, d. h. zu einem Fluchort, letztlich zu einer Unwahrheit.
- Schwierigkeiten durch Zweideutigkeiten und Widersprüche in der liturgischen Reform:
  - Dissens zwischen Anspruch (Erneuerung der spirituellen Praxis auf das Volk hin) und Ausführung (mönchische oder klerikale Restauration: d. h. von den Menschen weg)
  - Sprache zwar vorrangig muttersprachlich, doch weiter völlig sakralisiert.
  - Verdrängung des übergeordneten Ritus durch die private Erfahrung
  - Experimentiersucht aus Selbstzweck
  - Wortwucherung („Verprotestantisierung“) und damit Förderung von Konflikten, die nicht mehr durch das Miteinander von Nähe und Distanz im Ritus aufgefangen werden.
  - Rasche Erschöpfung oder Reglementierung intellektueller und expressiver Energien durch gewollte Spontaneität (oft bei Fürbitten in einem kleinen, aber nicht geeinten Kreis).
  - Elitäre, weil oft museale oder scheinbar progressive Erneuerung der Texte (Lieder: deutsches Gloria, deutsches Sanctus . . . ) bei Beibehaltung magisch-religiöser Praktiken und Ausdruckmodellen.

Ein paar *Lösungsvorschläge*:

- Generell: Bereitschaft zur aktiven Mitarbeit an der Konstruktion einer neuen und besseren Gesellschaft (im Experimentieren und Durchleben alternativer Modelle: hier finden und erfahren sich neue Symbole, praktikable Riten).

- Ständige Arbeit an der Sprache (Texte, Musik, Interpretation . . . ) und an gesellschaftlich-kulturellen Bedingungen (Ent-Ghettoisierung, keine Selbstbe-  
spiegelung, Aufnahme zeitgenössischer Thematik und Problematik . . . ).  
Drohende Gefahr: Ausbau einer elitären Mentalität. Kontrolle: ständiger Be-  
zug auf das Volk.
- Vermittlung, nicht nur verbale (theoretische), sondern vor allem rituelle (prak-  
tische: an neuen Modellen ertastete und erprobte), die es vermag, wieder  
einen (dialektischen und damit spannenden) Bezug zwischen Individuum und  
Geschichte, zwischen Einzelschicksal und Gesellschaft zu erstellen, der sei-  
nerseits wieder einen Raum öffnet, in dem das Subjekt existiert, zugleich mit  
dem echten Wunsch zum Teilen. Nur so könnte z. B. das Hochgebet als Mitte  
des brüderlichen, endzeitlichen Mahles, wieder existentiell werden, auch der  
musikalische Höhepunkt in der Gesamtpartitur einer Eucharistiefeier: Wie-  
derherstellung einer solidarischen, lebendigen, festlichen Feier (Anaphora).

#### 2.2.3.2. Das ungelöste Problem einer Versöhnung von Tradition (allgemeiner und lokaler) und Fortschritt bzw. Neuheit (z. B. zeitgenössische Kultur): *der zweite Fragenkomplex*

Das – uferlose – Problem ist hier nicht zu lösen. Die Lösung hätte jedenfalls  
nichts mit einem oberflächlichen Arrangement, einem toleranten Miteinander  
beider Kategorien zu tun. Über jede einzelne ist neu nachzudenken. Beide wä-  
ren neu zu interpretieren, sowohl aus einer Analyse der Jetztzeit heraus als aus  
einer Analyse des Evangeliums. Eher hat sie zu tun mit dem zeitgenössischen  
Problem: Perversion von Kapitalismus und Konsumismus, Beseitigung der ge-  
waltsam aufgedrängten Trennung von Arbeit und Freizeit, von Sich-Mühen  
und Genießen u.a. auf der einen Seite, und einer Revolution zur Neuschöpfung  
als Stichwort christlichen Ur-Auftrags\*. In der Zusammenführung beider Di-  
mensionen wäre sehr viel zu lernen von einem Marxisten wie Henri Lefèbvre  
oder einem Christen wie Jürgen Moltmann. Beide bestehen auf der Aufhebung  
der modernen Lebensteilung als Voraussetzung für eine neue Kunst-Tätigkeit,  
die nur auf dieser zu erkämpfenden Basis wieder fähig würde, statt einer bloß  
die Vergangenheit aufarbeitenden „reproduktiven Phantasie“, eine „produktive  
Phantasie“ für die Zukunft anzuregen und die verdrängte Spontaneität ans Licht  
zu bringen (Moltmann). So ließe sich dann auch eine Kultur schaffen, die nicht  
nur diesen „gesellschaftlichen Ausgleich“ bietet, „sondern gesellschaftliche Ver-  
änderungen vorbereitet, weil sie mit einer nichtautoritären Brüderlichkeit be-  
kannt macht“ (Moltmann).

Moltmann schließt hier direkt die Konsequenzen für die Liturgie – und damit  
auch für eine MidL heute – an: „Der Gottesdienst selbst könnte zur Quelle neu-  
er Spontaneität werden und brauchte nicht länger ein Ort der Hemmungen, Ver-  
legenheiten und Anstandsbemühungen“ (also letztlich der Vergangenheits- und  
Traditionsbewältigung)“ zu sein. Die Gemeinden würden dann zu Experimen-  
tiefeldern des Reiches der Freiheit mitten im Reich der Notwendigkeit“ (Molt-  
mann).

Damit ist klar Stellung bezogen, in der Dialektik von Tradition und Fortschritt, für das Neue, für das notwendige Experiment, für (s. oben) die „prophetische Verantwortung“ der MidL. (In 2.3. wird diese Stellungnahme noch verstärkt und bekommt in Kap. 3 ihre ästhetische Bestimmung und ihre Arbeitsstrategie für die Zukunft.)

Das heißt nun wiederum nicht, daß Tradition in der liturgischen Musik aufzugeben ist. Plädiert wird nur für eine *funktionale* Auswahl (funktional: = in bezug auf liturgische, musikalische und soziologische Zeichenhaftigkeit). Nicht plädiert wird für eine En-bloc-Übernahme von musikalischen Zyklen (z. B. einer ganzen Palestrina-Messe), wo sich musikalische Kunst leicht verselbständigt oder kulinarisch konsumiert wird. (Gegen eine solche Option hat Pierre Bourdieu eine scharfe Anklage erlassen aufbauend auf Benjamin's Wort, daß große Kunst der Vergangenheit als Dokument für die Freiheit immer auch eines für Barbarei darstellt, weil sie immer auch die Unterdrückung der Nicht-Privilegierten bezeugt.)

Ein Arbeitsvorschlag für die unmittelbare Praxis: Musik der Tradition den Gedächtnis-Momenten in der Liturgie überlassen, auch den zeitlosen von Cantillation und Ruf; neue und experimentelle-improvisatorische Musik den Teilen überantworten, die eine utopische Dimension, in Aktion oder Meditation, beinhalten, eine „Konstruktion von Sinn“ für die Zukunft.

### 2.3. Anthropologische Konkretisierung:

Kunst und Musik als Fest, als Spiel, als schöpferisches Experiment heißen wiederentdeckte anthropologische Kategorien: Sie sind Programme der (philosophischen und theologischen) Denker unserer Zeit: Benjamin, Bloch, Lefèbvre, zur Lippe, – Huizinga, Guardini, Teilhard de Chardin, Moltmann, Cox, Metz . . .

#### 2.3.1. Wiederherstellung des Festes

Das Fest setzt, nach Henri Lefèbvre, den „Gebrauchswert“ wieder über den „Tauschwert“, es setzt den schöpferischen Prozeß (das Funktionale) gegenüber der Ware (dem Autonomen) frei. Das Fest hebt den Dualismus Alltäglichkeit – Festlichkeit im allmählichen Übergang zu einer herrschaftsfreien Existenz auf.

MidL als Fest: Vorausnahme der Freiheit, nicht Zu-Tode-Feiern konstruktionsloser Feierlichkeit. (Inkarnation des „Prinzips Hoffnung“).

#### 2.3.2. Freiheit für MidL als Spiel (homo ludens)

Schon Marx hat das Reich der Freiheit, wie Kierkegaard, als „*vita aethetica*“, mit den ästhetischen Kategorien des Spiels, des Künstlers . . . ausgemalt: Spiel – von den Kindern gelernt – als machtfreie, ernsthaft schöpferische Tätigkeit, die Humanität, Befreiung erzeugt.

Auf die MidL angewandt: nicht sich herumplagen mit der kraftraubenden Legitimation nicht-mehr-begehrter Wege oder Traditionen, sondern produktive Konstruktion des Neuen und spielerischer Umgang mit dem Alten, das in Schöpfungsprozesse einbezogen wird.

### 2.3.3. Freiheit für MidL als schöpferisches Experimentieren (homo faber)

MidL: nicht reine Befriedigung von funktionalen Zwecken, sondern improvisatorischer und ornamentaler Überschuß über die reine Funktion. D. h. Wiederentdeckung von Spiel und Kreativität im Kontrast zur heutigen Leistungsgesellschaft (Moltmann): neue Formen schaffen (im Zusammenhang mit neuen Zeichen), neue Klänge, neues Material (oder altes Material erneuert). Und nicht erst morgen, sondern heute schon anfangen. Sonst bleibt wirklich alles beim – leider nicht mehr guten – Alten!

## 3. Ästhetische (und praxisanstoßende) Bestimmung – ein Versuch

**These:** Um ihrer Aufgabe als „dienendes Amt“ an der liturgischen Handlung, ihren Zeichendimensionen, ihren anthropologischen und soziologischen Voraussetzungen gerecht zu werden, bedarf die MidL, die wir in 1.6. als „funktionale Kunst“ bestimmt haben, einer „operativen Ästhetik“.

3.1. Definition: Operative Ästhetik wäre jene Ästhetik, der es gelänge, im allgemeinen statische und abstrakte Formen in Handlungsprozesse oder dynamische Möglichkeiten zu verwandeln, um auf diese Weise sowohl dem fundamentalen Phänomen der liturgischen Handlung als dialogischer Struktur und der sozialen und menschlichen Vielfalt der liturgischen, d. h. feiernden Gemeinschaft gerecht zu werden.

Diese „operative Ästhetik“ hat zu tun mit jener „prophetischen Verantwortung“ der liturgischen Musik, von der (in 2.1.2.) die Rede war: der Aufgabe, an der Organisation der Zukunft (als Konkretisierung des „Prinzips Hoffnung“) mitzugestalten.

3.2. Eine „operative Ästhetik“ gerät ohne Zweifel in Konflikt mit den bestehenden oder herrschenden Ästhetiken

- mit jenen, die Kunst und Leben trennen:
  - negativ: Kunst (autonome!) als Opposition, als Einspruch gegen das falsche, korrupte, entfremdete Leben unserer Industriegesellschaft, das durch sie „transzendiert“ wird: Adorno und die ästhetische Theorie der Frankfurter Schule
  - positiv: Kunst als Verherrlichung sozialistischer Gegenwart, damit mitnichten eine „realistisch widerspiegelnde“, sondern eine die (gute) Zukunft mit der Gegenwart positiv verwechselnde: Lukàcs und der von ihm abgeleitete orthodoxe dogmatisierte „sozialistische Realismus“.
- mit jenen, die Kunst und Leben ineinander aufheben, jedoch falsch oder radikal:
  - positiv: die sog. Waren-Ästhetik, die aus allem, was sie anrührt, eine Wa-

- (Scheinaufhebung) re macht, die platt funktional und fetischistisch verfährt: Dienst (als Profit) am Status quo und zugleich als dessen Verschleierung
- negativ: Kunst ist im augenblicklichen Stand der Gesellschaft sinnlos, (Radiokalaufhebung) sie wirkt (als autonome, als sozialistische, als operationale) immer affirmativ, aussöhnend mit dem schlechten Bestehenden. Darum: keine Kunst, sondern politische und ökonomische Revolution!

Die jeweils an zweiter Stelle genannten Theorien klammern wir hier aus (bzw. können wir mündlich behandeln), da sie entweder Kunst überhaupt ablehnen oder sie zum Gaukelspiel werden lassen.

Wir setzen uns vorrangig mit der Werk- oder Autonomie-Ästhetik und der Waren-Ästhetik auseinander, die beide auch kontrovers in die heutige Kirchenmusik-Diskussion eingebracht werden („große Kunst“ hier, rhythmische Lieder und Jazz-Messen dort):

So kämpft beispielsweise Dieter Schnebel für eine neo-avantgardistische Kirchenmusik, die als „autonome Kunst politisch“ ist. Auf der anderen Seite etwa: Peter Janssens und sein Sacro-Pop-Festival.

☛ Peter Gorsen hat die Kontroverse zwischen Autonomie- und Waren-Ästhetik als unfruchtbaren Gegensatz gewertet. Seine Analyse läßt sich leicht auf den Bereich der liturgischen Musik übertragen:

„Gegenüber der Ebene der innerästhetischen Logik, der individuellen Form, des Kunststils sind die Massen von der emanzipatorischen Erfahrung der subversiven Potentiale abgeschnitten. Auf der Ebene des Warenfetischs können die Massen für ihre Emanzipation vom Kunstwerk nichts lernen, sondern werden zusätzlich unterdrückt. Entweder behindert das qualitative Andere des Kunstwerks den allgemeinen Lernprozeß. Oder es ist nichts anderes und besseres zum Lernen da als das Bestehende. Beide Male ist die ästhetische Immanenz, das Kunstwerk Objekt und Ziel des Lernprozesses; es hängt zu hoch für die Massen, oder die Massen müssen es ablehnen.“ (Gorsen, 144)

3.3. Stellt die „operative Ästhetik“ einen Ausweg aus dem hier von Gorsen beschriebenen Gegensatz dar und wie ließe er sich in bezug auf die MidL umformulieren?

Die Frage ist zu bejahen, auch wenn diese „Position“ mit relativ leeren Händen vor jenen steht, „die das Fehlen der großen Kunstwerke . . . beanstanden“ (Gorsen). Doch vor einer Position, die ihren Beitrag nicht an den künstlerischen Erzeugnissen einzelner festmacht, sondern auf das Postulat eines aus diesem Volk selbst herauswachsenden künstlerischen Ausdrucks rückverwiesen ist, (der eben nur in kleinen Schritten vorwärtskommt), wird man den großen qualitativen Sprung in den Kunstwerk-Charakter (Maßstab: das bürgerliche Kunstwerk des 19. Jahrhunderts) nicht sofort erzwingen können. (nach Gorsen).

Neue liturgische Musik, die dieses Prädikat verdient (also Kunst- und Volkscharakter besitzt), setzt in dem Stadium, in dem wir uns heute befinden,

„Kunst“ zuerst einmal als „Hebel für die Organisation von Erkenntnis und Phantasie“ (Gorsen) im Lebenszusammenhang des kirchlichen Kollektivs ein.

Kunst ist eben nicht nur eine Verzierung des Lebens, sondern hat mit dem Leben selbst zu tun. In Hamelines Deutung: sie ist eine „Arbeit“, ein „Schaffen von Bedeutungen“, von Sinngebungen. Und diese Arbeit beginnt in der allmählichen Transformation des Alltäglichen (Lefèbvre-Gorsen): „Das Alltägliche transformieren heißt Neues produzieren, was neue Wörter nach sich zieht“ (Lefèbvre). Dieses Neue wäre zuerst, nach Rudolf zur Lippes Parole, „Produktion von Beziehungen“ (zur Lippe), d. h. liturgische Musik hat mit Verwirklichung der „Volk-Gottes“-Dimension zu tun, mit „Veränderung der Gesellschaft“ im Sinne von Hinwirken auf die „Reich-Gottes“-Zukunft, in der die Menschheit mit sich selbst versöhnt ist, wo Frieden garantiert ist und Kommunikation nicht mehr verfremdet wird. Es hilft alles nichts: wenn wir Liturgie und liturgische Musik nicht als Chance sehen, um von der „Basis“ her (die immerhin als „Volk-Gottes“ nicht klein ist –) – die Welt zu transformieren, eine „neue Kirche“, eben die an Jesus ausgerichtete, zu schaffen, dann ist jedes Mühen um wahre „Funktionen und Formen“ doch nur Formalismus, Flickwerk, und wird neue liturgische Musik nicht erstehen lassen.

Liturgische Musik, praktiziert als „funktionale Kunst“, als „operative Ästhetik“, könnte sich befreien von der zeit- und kraftraubenden Verteidigung leer gewordener Traditionen – es gibt auch solche, die unverzichtbar sind. Sie könnte mithelfen an der Konstruktion neuer Klänge, einer veränderten, kontaktfreudigeren musikalischen Sprache, von die Menschen öffnenden Gesten und Symbolen, anderer, weil wesentlicherer Rituale (die nicht mehr nur gesetzhaft sind, sondern zum Kern: Verkündigung des erlösenden Wortes und Feier des eucharistischen Festes befreien); sie könnte die auf diese Weise freigesetzten Kräfte neu organisieren und in einer schöpferischen Praxis „zu einem Potential von Gegenkommunikation und Gegenerfahrung“ (Gorsen) verdichten, Gegenkommunikation hier gesehen als Kampfansage an die Selbstvernichtungskapaden eines einsam gewordenen industriellen Zeitalters.

**3.4.** Es bleibt die Frage nach der Konkretisierung und damit nach der praktischen Verwirklichung dieses Konzeptes einer „operativen Ästhetik“ für die MidL. Hier einige Vorschläge, stichwortartig skizziert:

**3.4.1.** MidL müßte es schaffen, als soziale Produktion an die Basis (= an das Volk und die in ihm schlummernden Fähigkeiten) vermittelt zu werden.

- Nicht nur fragen, wie die einfachen Leute an Kunst heranzuführen sind, sondern wie es gelingen kann, den künstlerischen Vorsprung (wenn es einer ist) in Besitz und Beherrschung ästhetischer Mittel mit den ‚ästhetischen Energien‘ der Massen zu verbinden . . . (Boehncke). Denken kann man etwa an dichterische, choreographische, kompositorische, improvisatorische, organisatorische Begabungen in der Gemeinde.
- Der Verantwortliche für MidL (Komponist, Interpret . . .) sollte die Erkenntnis üben, „wie arm er ist und wie arm er zu sein hat, um von vorn be-



ginnen zu können“ (Benjamin), wenn er für das Volk, mit dem Volk etwas tut.

- Deshalb geht es nicht an, „den längst verfälschten Reichtum der schöpferischen Persönlichkeit in neuen Meisterwerken zur Schau zu stellen“ (Benjamin), die Arbeit des Liturgie-Musikers wird „niemals nur die Arbeit an Produkten, sondern stets zugleich die an den *Mitteln* der Produktion sein. Mit anderen Worten: seine Produkte müssen neben und vor ihrem Werkcharakter eine organisierende Funktion besitzen“ (Benjamin).
- Bedürfnisse und Aneignungsweisen, Fähigkeiten und Wahrnehmungsformen, die bislang in den Arbeitsprozeß integriert wurden müßten nunmehr auf die Reproduktionssphäre verwiesen werden (nach Boehncke): allmähliche Umwandlung des bisherigen arbeitsteiligen Lebens in eine „vita aesthetica“, d. h. Überführung von Leben in Kunst und von Kunst in Leben, als Prozeß, als „permanente Kulturrevolution“ (Lefèbvre).

3.4.2. Die Aneignung von Realität in einer derartigen Vermittlung der liturgie-musikalischen Produktion an das Volk verabschiedet abgegriffene Formen und Gattungen und trachtet danach, wahre Subjektivität in den schöpferisch Begabten zu entfalten und auf zeichenhafte Autonomie hinzulenken.

- Denn nicht sollten Leben und Kunst distanzlos ineinander aufgehoben werden: das wäre die Utopie des Paradieses! Eine gewisse Distanz und damit eine gewisse Kunst-Autonomie wird notwendig sein, um die damit angezeigte Kritik- und Protesthaltung am schlechten Bestehenden anzuzeigen, zugleich diese Realität auf eine bessere Zukunft hin zu transzendieren.
- Aus dem Gesagten wird klar, daß die Praxis einer operativen Ästhetik nie die Praxis einer Autonomieästhetik (Schnebel, einer „autonomen Kunst politisch“) ausschließen wird. Es geht im Gegenteil darum, eine dialektische Strategie zu entwickeln, oder besser: die Koordination und die Kooperation dieser beiden konkurrierenden Strategien zu betreiben, d. h., Miteinander von MidL als autonome Kunst – oder Transzendenz der Realität und MidL als operative Kunst – oder Transformation der Realität.
- Das bedeutet auch, daß der Autonomiestatus von Kunst in bezug auf MidL neu zu überdenken ist. Es wird wohl sehr schwer sein, das Erbe und die heutige Produktion autonomer religiöser Kunst (Musik) für die Liturgie einfach hin zu „funktionalisieren“. Doch wird vieles, gerade aus vorbürgerlichen Zeiten (wo der Autonomiestatus noch nicht gefordert war: vor dem 18. Jahrhundert) hier verwendbar sein. Eine kritische Auswahl steht vorerst noch offen. Doch auch da, wo diese liturgische Re-Funktionalisierung nicht möglich wäre, beispielsweise bei „autonomer“ religiöser Musik des 19. Jahrhunderts, hätte diese einen Stellenwert in bezug auf operative Musik:
  - Gewinn eines Maßstabes in bezug auf Formen und Inhalte der operativen Musik;
  - Ins-Bewußtsein-Rücken von menschlichen, philosophischen, religiösen Visionen;

- Kritik an jedem funktionalen Konsumismus (nur Ausrichtung an Bedürfnissen) aufgrund radikal gesetzter Subjektivität;
- Protest gegen gesellschaftlich Verfestigtes;
- Appell an die Utopie;
- Transzendierung des Bestehenden, die auch einen Appell an dessen Transformation beinhaltet: hier braucht dann die autonome Kunst wieder die operative!

**3.4.3.** Intensives Studium und differenzierte Analysen der Zeugnisse vorbürgerlicher Kunst (z. B. Monteverdis „Marienvesper“), wo es noch eine gewisse Identität von handwerklicher Schöpfung und funktionaler Verpflichtung gab. Studium auch der Ursprünge (gregorianischer, ambrosianischer, gallikanischer . . . Gesang). Studium improvisatorischer Musik aus Vergangenheit und Gegenwart. Lernen von anderen Kulturen: asiatischen, besonders afrikanischen, die noch sehr stark Musik als operative Entwicklung kennen. Studium von Volksmusik generell, um das Arbeiten mit Formeln, mit Modellen, mit elementaren Bausteinen zu lernen.

**3.4.4.** Studium auch der Theorien über volkstümliche Kunst (Brecht u.a.), über heutige „alternative“ Kunstformen oder Kunstkonzepte, über politische Kunst, über „proletarische“ Kunst; es geht um das Lernen von Techniken operativer Ästhetik, die für MidL wirksam werden können.

**3.4.4.1.** Benjamin hat in „Der Autor als Produzent“ aufgezeigt, was an Brecht's Epischem Theater, an der Wiederentdeckung des „Gestischen“ zu lernen ist. Das „Gestliche“ bei Brecht bedeutet: Haltungen provozieren, Bewußtsein wecken, Erkenntnis (und damit Praxis) anregen . . . kraft Unterbrechung der theatralischen Handlung. Die „Unterbrechung der Handlung . . . wirkt ständig einer Illusion im Publikum entgegen“ (Benjamin) und wird technisch durch das Verfahren der Montage verwirklicht: „das Montierte unterbricht ja den Zusammenhang, in welchen es montiert ist“ (Benjamin).

Auf die MidL angewendet: Die Einführung eines „gestischen“ Prinzips in die musikalischen Abläufe der Liturgiefeier würde einer immer möglichen drohenden Illusionierung, d. h. einem rauschhaften und unkritischen, emotional abgekapselten und abkapselnden magischen Sog entgegenwirken (z. B. bei Verwendung von lateinischer Sprache und traditioneller sakraler Kunstmusik bzw. überhaupt von traditionellem „Material“), Begreifen der Zusammenhänge und damit bewußtes Engagement auslösen. Die „Unterbrechung“ bzw. die Montage als ganze läßt sich leicht mit folgenden u.a. Kontrast-Techniken verwirklichen: deutsch gegen lateinisch, neue Musik gegen alte, gesprochen gegen gesungen, vokal gegen instrumental (und umgekehrt) usw. . .

**3.4.4.2.** Bei Brecht, den russischen Operationalisten (Tretjakow, Arvato u.a.), aber auch italienischen Theoretikern und Praktikern der politischen Musik (Lombardi, Nono, die sich an Eisler anlehnen), wäre zu lernen, daß „volkstümliche Kunst“ nicht eine Verminderung des Qualitätsanspruchs bedeutet. Einzi-

ges Kriterium: daß die künstlerische Aussage nicht ein fremdes, d. h. dem Volk nicht entsprechendes Zeichen darstellt. Schwere oder schwierige, anspruchsvolle Musik ist sogar eine Notwendigkeit, nur sollte sie nicht auf Mittel zurückgreifen, die in andere soziale Strukturen, in Verschleierungen, in unnütze Erkenntnisse hineinzwängen. Eine gewisse „Fremdheit“ als Impuls zur neuen Erkenntnis ist notwendig, eine zu große verdunkelt jeden Sinn.

#### 3.4.5. Konkrete Ausgangspunkte:

##### 3.4.5.1. Schulung und Pflege der Improvisation

##### 3.4.5.2. Wiederherstellung (und Musizieren auf der Ebene) von *operationalen Modellen*

Beide Techniken folgen keinem „Werkbegriff“ mehr, keinem (zu Ende) notierten Répertoire, sondern entfalten ( $\pm$ ) freie künstlerische Improvisation anhand flexibler oder fester Ausgangselemente, erlauben so ein innigeres Eingehen auf die geforderte Funktionsgestaltung (bei guter Kenntnis dieser funktionalen Forderungen und bei schöpferischem Einsatz eines utopie-konstruktiven Glaubens).

- Beispiele operationaler Modell-Musik: **HUIJBERS** (In de beginne/Große Litanei)

Musik in der Liturgie: Laboratorium possibilis salutis (BLOCH)  
(= Labor des möglichen Heils)

N.B. Aus der Geistesgeschichte sind die drei Kategorien des Schönen, Guten und Wahren bekannt. Nichts ist schwieriger, als sie gleichgewichtig in die Gestaltung von Leben einzuführen. Dieses Kapitel möchte als Versuch einer solchen Integration angesehen werden.