

Das Problem der religiösen Musik

Autor(en): **Cherbuliez, A. E.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **26 (1923-1924)**

Heft 10

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-748403>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Einzelne in sich selbst und die Untergründe des Seins anders lauschen lernt und zu Entscheidungen gezwungen wird, dies bedeutet mehr. Man braucht nicht mit Klagen zu fluchen — wenige könnten es wagen, ohne sich lächerlich zu machen —, aber man muss mit ihm segnen die Welt des kosmogonischen Eros, die er uns von innen heraus wieder erhellt hat.

WIESBADEN

HANS PRINZHORN



DAS PROBLEM DER RELIGIÖSEN MUSIK

Jede Wissenschaft beruht zunächst auf der Erforschung von Tatsachen und Zusammenhängen, die nur dann einen Sinn hat, wenn sie mit der Technik eines methodisch-rationalen Erkennens und Denkens betrieben wird. Die Wissenschaft tritt so in den Dienst der Erkenntnis, den einzigen, der ihrer würdig ist. Das Streben nach Erkenntnis ist ein Ausfluss der uns inwohnenden Überzeugung, dass in viel höherem Maße, als wir es nachweisen können oder bis jetzt wissen, Beziehungen tieferer Art zwischen den Dingen, den Menschen, den Ideen bestehen. Wir fühlen, dass dahinter eine schöpferische Kraft lebt, die nicht von uns ausgeht, für die Ideen, Menschen, Dinge höchstens Werkzeuge sind, die also über uns steht. Wesen und Absichten dieser schöpferischen Kraft zu verstehen, bedeutet das Höchstmaß an geistiger Befriedigung, bedeutet das einzig echte Ziel unserer gesamten individuellen und kollektiven Entwicklung. Das Streben nach Erkenntnis ist unumgängliche Voraussetzung hierzu.

Spielt jene schöpferische Kraft bei der Bildung unserer Weltanschauung die ausschlaggebende Rolle eines ausnahmslos geltenden, über- und irrationalen, allmächtigen Grundgesetzes, so lebt in uns der *Glaube an das Göttliche*, in dessen Gewalt das Kleinste und Größte, das Schönste und Grauenhafteste, das Lebendige und Tote gegeben ist. Damit ist durchaus nicht alle Erkenntnis mit einem Schlage da. Jene Beziehungen bleiben nach wie vor in vielen Fällen ein Rätsel, daher weiterhin ein Gegenstand unseres Strebens nach Erkenntnis, ein Objekt der Wissenschaft. Aber dieses Streben ist nunmehr getragen von

einer wundervollen, großartigen Grundlage. Die Lücken des Wissens sind nicht mehr Löcher in einem Tuche, sondern Maschen in einem Netz vergleichbar; das Netz wob die Kraft des Glaubens; die Tiefe der daraus entstandenen Erkenntnis kann die Maschen verengen.

Je mehr ein Forschungsgebiet mit Ursachen und Wirkungen verknüpft ist, die auf das Geistige, Unsichtbare, Seelische, das hinter der Erscheinung der Dinge Liegende, das Künstlerische hinweisen, desto eher wird darin der Glaube an ein Göttliches, das Religiöse, nicht als sein Inhalt, sondern als seine tiefste Grundlage, wegleitend und lebendig sein. Denn dies Geistige, Unsichtbare oder Künstlerische gehört zum Strom irrationaler Geheimnisse, die dem Göttlichen, das unserm Denken auch durchaus irrational bleibt, besonders nahe stehen. Damit ist keine Unterordnung der Kunst unter die Wissenschaft (auch nicht das Gegenteil) behauptet. Denn, obwohl es richtig ist, dass in keiner Kunst das Wissenschaftliche ausschlaggebend wirkt, erscheinen in manchen Wissenschaften künstlerisches Schauen und Empfinden als unentbehrlich.

Kann gar ein Bezirk einer Wissenschaft durch geistige und materielle Mittel dem religiösen Leben und Erleben irgendwie unmittelbaren Ausdruck geben, so wird, wem religiöser Glaube nicht Zugabe, sondern Mark des Lebens ist, von hier aus, als dem liebenswertesten und ursprünglichsten Kernpunkt, die Wissenschaft verstehen, befruchten, historisch und sachlich ableiten wollen.

Die *Musikwissenschaft*, als Sammelausdruck für die übersichtliche Ordnung und rationale und seelische Durchdringung der Welt der Töne, ist zwiefach in dieser bevorzugten Lage. Sie besitzt stoffliche Verbindung mit Seelischem, Irrationalem; sie befasst sich mit Erschaffung und Wiedergabe von künstlerischen Werten. Dazu ist ihr in der *religiösen Musik* ein direkter Zugang zum menscheitumfassenden Bereich religiösen Lebens möglich.

Religiöse Musik tritt in drei einander übergeordneten Formen auf. Als *kultische Kirchenmusik* eng an einen bestimmten kirchlichen Kult, in Text, Sprache, Form, Stil an eine kirchliche Norm angeschlossen. Sie dient der Erhebung der Gläubigen

im Gottesdienst, der Erhöhung der Schönheit und Eindrucks-
kraft der kultischen Handlungen, sie gehört in das Gotteshaus.
Beispiel: ein gesungenes Stundengebet, ein lutherischer Abend-
mahlwechselfang, eine liturgische Messe.

Dann als *geistliche Musik*, im dogmatischen und psychischen
Endzweck von weltlicher Musik unterschieden, musikalischer
Niederschlag eines religiösen Glaubensbekenntnisses. Jede
kultische Kirchenmusik ist auch geistlich, aber nicht umgekehrt.
Geistliche Musik kann im Haus, in der Öffentlichkeit, nicht
nur bei religiösen, sondern auch vaterländischen, politischen,
ja gesellschaftlichen Anlässen ausgeführt werden, zum Zweck
der religiösen Erbauung und Sammlung. Auf liturgische Ele-
mente des Kultes braucht sie keine Rücksicht zu nehmen; in
Textinterpretation und musikalischer Technik hat sie freien
Spielraum. Beispiele: Bachsche *Kantaten*, *Stabat mater* von
Verdi, die vier *ernsten Gesänge* von Brahms, ein *Anthem* von
Händel.

Religiöse Musik in der allgemeinsten Form ist einzig und allein
genährt von der Inspiration, die religiöser Glaube als solcher,
das seelische Hingebensein an ein Göttliches, oder das innere
Sichaufschwingen zum Ewigen vermittelt. Ihr Zweck und ihre
Entstehungsursache ist nicht notwendigerweise die religiöse
Erbauung und der Wunsch dazu. Sie wird aus einer unentrinn-
baren inneren Notwendigkeit geboren; sie ist an keinen Kult,
keine Konfession, keine Form und Technik, keinen Text ge-
bunden; sie ist nur gebunden an den feierlich erhabenen oder
demütig zerknirschten Zustand einer in tiefster Seele auf-
blühenden innigen Gemeinschaft mit dem Göttlichen, Kos-
mischen. Beispiele: Beethovens *Dankgebet eines Genesenden an
die Gottheit* aus dem Streichquartett, Adagio der *neunten
Sinfonie* von Bruckner, *Parsifal-Vorspiel* von Wagner, *Sonnegeist*
von Klose.

Religiöse Musik ist ein Spiegel religiösen Lebens; ihre Ge-
schichte ein Spiegel der Kirchengeschichte; Kirchengeschichte
ein Hauptpfeiler der Geistesgeschichte; Geistesgeschichte aber
das Wertvollste der Menschheitsgeschichte. Religiöse Musik
ist wie ein in Tönen gestammeltes Tagebuch der Menschheit.
Ihre Komponenten, Musik und Religion, sind geschichtlich

stark gebunden. Die Summe dieser Bindung ergibt das Gegenwartswort der religiösen Musik.

Genetisch schuf sich die werdende Menschheit Mittel zum Leben des Körpers und des Geistes. Zunächst Architektur als Mittel zum Schutz gegen das Klima. Dann Malerei und Plastik als Schmuck der Wohnung. Heldenverehrung, Natur- und Menschenschönes erzeugte die gehobene Sprache, die primitive Dichtkunst. Der Dichter suchte das ganze Volk an seinen Gedanken teilnehmen zu lassen; im gemeinsamen Gesang, der rhythmischen Monodie fand er das Mittel, eine Menge zu begeistern und hinzureißen. So entsteht als letzte der Künste nach Architektur, Malerei, Plastik, die *Musik*. Immer wieder wird, in diesem Sinne, im Lauf der Geschichte Musik am spätesten von großen allgemeinen Bewegungen ergriffen. Das menschliche Genie erprobt seine Fortschritte zuerst am greifbaren, formbaren Material, zuletzt an der tönend-ätherischen Vibration der Materie. Bald empfanden die Menschen den Drang, die primitiven Künste ihres Nützlichkeitscharakters, dem sie ihre Entstehung verdankten, zugunsten eines vergeistigteren Daseinsgrundes zu entkleiden. Durch Religiosität, durch den religiösen Glauben wird die utilitaristische Kunst einem höheren Ziele zugeführt; dem Seelenleben dienstbar, wird sie dadurch zugleich frei. Die Einzelkünste werden so nur verschiedene Formen der Kunst an sich, als eines auf Religiosität beruhenden Mittels der Seele, zu leben, sich zu entfalten. Über allen leiblichen, ja menschlichen Bedürfnissen steht die Hinnegung zum Göttlichen. In der Kunst sucht die Seele das Mittel, ihr Leben mit dem Übernatürlichen zu verbinden, das ihr eigenes Grundprinzip ist. Das ganze Altertum hat der Kunst eine übernatürliche Kraft über Lebendiges und Totes verliehen. Mythen und Philosopheme zeigen dies allerorten. Von Anfang an ist Kunst mit der religiösen Idee, mit Anbetung, Kult eng verbunden. Plastik wird symbolisch; Architektur schafft Gotteshäuser; an ihre mit heiliger Malerei geschmückten Wände hallt zu Gebet gewordene Poesie; der Sprechton erhebt sich zur Melodie; Gottesdienst wird musikalische Zeremonie. Die sakralen Riten aller Völker sind dem Gesang verbunden. Musik wächst am Stabe kultischen Lebens, wird theoretisch

begründet, künstlerisch ausgestaltet vom religiösen Zentrum aus.

Bei der Übersicht über die konkret-historische Bindung von Musik und Religion sei nur das christliche Europa betrachtet. Sind wichtige Formen und Stile der Musik vom religiösen Leben beeinflusst worden?

Die Hauptergebnisse der sechzehn ersten Jahrhunderte christlicher Musikgeschichte sind die Ausbildung der einstimmigen und mehrstimmigen Vokalmusik. Die christliche Kirche schuf eine kunstvolle Liturgie, die alle Künste zum Dienst des Höchsten herbeiruft. Wesentlich ist darin der Gesang. In den kultisch-erhabensten Augenblicken erhebt der Priester die Stimme zu Gott. Das gesungene Wort dringt tiefer wie das gesprochene.

Das ganze, weite Ausdrucksgebiet des einstimmigen Gesanges, namentlich melodisch und rhythmisch, hat der *Gregorianische Choral* so gut wie erschöpft. Er zeigt einen überraschend großen Formenreichtum von der psalmodischen Rezitation auf einem Ton bis zu den ausgedehntesten lyrisch-hymnischen Eingebungen. Wie der Glaube, dem er entstammt, ist er durchaus eine innerliche Kunst und von grundlegender Bedeutung für einstimmige und mehrstimmige Musik; vielleicht das Einzige in neunzehn Jahrhunderten musikalischer Flutungen, das noch heute unverändert ist und wirkt.

Die mehrstimmige Musik ist ihrem ursprünglichen Zweck und Wesen nach *Polymelodie*, d. h. Verbindung mehrerer selbständiger melodischer Linien. Kultur und Kunst drängte seit dem dreizehnten Jahrhundert machtvoll und gesund nach außen; deswegen war die Polymelodie doch keine äußerliche, sondern eine unpersönlich-innerliche Kunst, wie alles echt Mittelalterliche. Ihre höchste Blüte war der italienischen Kirchenmusik des sechzehnten Jahrhunderts vorbehalten, als *Vokalpolyphonie* unter Ausschaltung jeder Instrumentalbegleitung. Der Stil ihres Hauptmeisters Palestrina stellt höchste Vollendung dar; neben der zyklischen Komposition des Messetextes wird die liturgisch nicht gebundene, trotzdem von intensivem religiösen Gehalt erfüllte *Motettenform* Ursprung aller wichtigen mittelalterlichen weltlichen Musikformen; ja auch

der Fuge, die eine der ersten Kundgebungen des sinfonischen Stils im siebzehnten Jahrhundert ist.

Die dritte große Phase des europäischen Kulturlebens, nach der innerlichen des frühen, der nach außen drängenden des späten Mittelalters, ist die persönliche der Renaissance. Musikalisch entstand die begleitete Monodie, Ursprung der Oper, des Oratoriums, aller dramatischen Musik, ferner der konzertante Stil im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, die grundsätzliche Verbindung von menschlicher Stimme mit Instrumenten. Die melodische Linie wird langsam verdrängt durch das harmonische Bewusstsein; « horizontales » durch « vertikales » Hören. Nördlich der Alpen lebt ein neuer Geist auf, ein neues Kultur- und Kunstbewusstsein: der Protestantismus. Die Musikentwicklung wird stark von ihm beeinflusst. Der kirchlich-konzertierende Stil in Italien geht in den *Kantatenstil* über, und dieser spielt nun die gleiche wichtige Rolle wie vorher der Motettenstil. Die Kantate entlehnt ihre formalen Elemente der Oper; sie bildet eine Kette mehr oder weniger selbständiger, zu einem künstlerischen Ganzen zusammengesetzter Instrumental- und Vokalstücke. Als *Kirchenkantate* ist sie am reinsten und klarsten durchgebildet. J. S. Bachs *Kantaten* erstrahlen in höchster Kunstschönheit als das protestantische Idealkunstwerk, vollwertiges Gegenstück zu Palestrinas *Motetten*. Auch zum *Gregorianischen Choral* entstand als Gegenstück der *protestantische Choral*. Kraftvoll, melodisch selbstbewusst tritt er im Gewande herber Harmonien als etwas durchaus natürlich Gewachsenes auf. Neue Formen entspringen ihm: Choralkantate, Chormotette, Oratorium und Passion mit eingelegtem Choral als Kern; in der Instrumental-, hauptsächlich Orgelmusik ist Verwendung und Bearbeitung von Chorälen nunmehr ein unentbehrliches künstlerisches Hilfsmittel. In allen auf dem Choral aufbauenden Formen hat wiederum Bach Unvergängliches geschaffen.

Eine groß angelegte Kantate mit biblischem, heroischem oder antikem Stoff wird zum *Oratorium*. Dramatisches und lyrisch-kontemplatives vereinigen sich in ihm. Händel vollendet es zum monumentalen Chorwerk. Seine dramatischen Volkssoratorien sind noch heute in Anlage und Streben nach

höchster Kunst und Wahrheit, nach höchster Verständlichkeit und volkstümlicher Ausdruckskraft vorbildlich; echtes religiöses Feuer durchbraust sie. Jesu Passion enthält die tragischsten Szenen christlicher Geschichte. Bach vermochte in seinen *Passionen* das Oratorium in bezug auf rein religiöses Erleben, auf dramatische und lyrische Darstellung eines religiösen Themas erstaunlich zu vertiefen. Die Vereinigung von Epos und Drama in Form erhabenster religiöser Musik ist das formale Wunder dieser Werke.

Nach 1750 wird die Bindung zwischen Musik und Religion schwankend. Schärfer wie je wird die christliche Weltanschauung angegriffen. In der milden Form des Rationalismus droht ihr Ernüchterung; die französische Revolution will Glauben durch Vernunft ersetzen. Die Persönlichkeit Jesu, schließlich die ethische und moralische Grundlage des Christentums überhaupt, wird kritisch-skeptisch betrachtet. In beiden Konfessionen liegt die kultische Kirchenmusik darnieder. Formirungen, Nachlassen der religiösen Inspiration erscheinen bei den größten Meistern. Die Wiener Klassiker schaffen fast keine wertvolle brauchbare kultische Musik. Die Tonkunst entwickelt sich abseits vom Religiösen. Opernstil, dramatisch-szenische Vokalmusik mit Instrumentalbegleitung überwiegt; geistliche Musik fällt theatralischem Wesen anheim. Anfang des neunzehnten Jahrhunderts stellt sich langsam eine Reaktion ein. Thibaut fordert die Rückkehr zur protestantischen Vokalpolyphonie; daraus entsteht aber die Gefahr eines pedantischen Purismus, in dem nicht einmal Bachs Werk Platz hätte. Ebenso strebt die katholische München-Regensburger-Bewegung die Wiederherstellung der vorklassischen, römischen und a capella-Polyphonie an. Eine künstlerisch und wissenschaftlich gleich große Leistung ist die gregorianische Choralreform durch die deutschen, französischen, englischen Benediktiner; ihren Abschluss bezeichnet die kirchenmusikalische Gesetzgebung Pius' X. Deutsches Geistesleben, deutsche Romantik mit dem wiedererwachenden Verständnis für Mittelalter und religiöses Leben hat ein Hauptverdienst an dieser Wandlung. Dass religiöse Musik Kern der Musik überhaupt sei, sprachen Hoffmann, Schumann, Wagner wieder mutig aus.

Verflachte die liturgische Musik bis gegen 1860 (also ein volles Jahrhundert), so stößt man doch auf bedeutende Einzelbeispiele geistlicher, religiöser Musik. Bei den Größten der Musik war der Sinn für das Religiöse nicht erstorben; er äußert sich im romantischen Sinn subjektiv-freier, unkirchlicher, besser unliturgischer. Religiös-musikalischer Aufstieg und liturgisch-künstlerischer Niedergang gehen nebeneinander her. Es ist schon eine romantisch-subjektive Stilvermischung, wie Bach und Beethoven den streng liturgischen, wenn auch in allgemeiner Form das katholische Glaubensprinzip mustergültig darstellenden Messetext in ihren *Hohen Messen* vertonten. Dabei stammt die künstlerisch-menschlich großartigste (nicht religiös-liturgisch adäquateste) Darstellung dieses unzähligemal seit Jahrhunderten komponierten *Missae ordinarium* vom — Protestanten Bach und, wie viele sagen, Pantheisten Beethoven. Beides sind Riesenwerke, die, als größte Formen der neueren Musikgeschichte, Muster und Vorbild für die großen modernen Vokalformen wurden; beide sind die Höhepunkte religiöser Musik, erfüllt von unerschöpflicher Erfindungskraft, religiös-mystischer Inbrunst, aber kirchenmusikalisch problematisch durch ihren Mischstil, der Menschenstimmen wie Orgelstimmen behandelt, durch individuellste Tonsprache, höchste Anspannung aller vokalen und instrumentalen Kräfte. Wagners *Parsifal*, ein unzweifelhafter Höhepunkt der religiösen Musik im neunzehnten Jahrhundert, versucht wieder anderes: die Synthese von Dramatisch-Szenischem mit kultischer Handlung, mit Andacht und Versenkung in das Göttliche. Haydns, Mozarts, Schuberts *Messen*, Berlioz' und Brahms' *Requiem* können als Beispiele subjektiv-ehrlicher, religiös wahr empfundener, künstlerisch hochstehender, aber vielfach unkirchlicher Kunst gelten. Bruckner schuf tiefe und echte religiöse Musik, ebenso sehr im rein Instrumentalen wie in großen Vokalformen. Das ist romantisch-gläubige, mystisch-naive Zwiesprache eines musikalischen Genies mit seinem Gott.

Vergangenheit formt Gegenwart. Jahrhundertalte Bindung zwischen Musik und Religion wird zum Gegenwartsproblem. Dreifach wirkt es sich aus; im geistigen Leben des Volkes, in der Musik, in der Kirche.

Zu den arbeitenden, vom behaglichen Lebensgenuss ausgeschlossenen Volksschichten kommt geistiges Leben nicht von selbst; sie müssen es, oft mühsam, aufsuchen. Fortwährend bestehen abstumpfende, vergröbernde Einflüsse, Erholung von der Arbeit zur seelenlosen Zerstreuung zu erniedrigen, das Bedürfnis nach einfacher, tiefer, innerlich sauberer geistiger Kost umzubiegen zum Gefallen an nervenkitzelndem, hohlen Schund und Kitsch.

Auf nichtsportlich-hygienischem Gebiet kommen als bestes Abwehrmittel das religiöse Leben und die Kunst in Frage. Religion soll ein Kulturfaktor sein; alle menschliche Betätigung will sie veredeln. Sie kann das erst recht, wenn sie die Künste heranzieht; damit bestätigt sie nur einen ursprünglichen, inneren Zusammenhang. Die sozialste, leichtest verständlichste Kunst ist die Musik; sie beherrscht am stärksten große Menschenmengen. Ihre Darbietung ist eine jedesmalige Neuschöpfung, an der sich handelnd einzelne Glieder, unter Umständen die ganze Menge beteiligt. Musik als solche hängt in ihrer Wirkung nicht von Sprache und Nationalität ab; ihre Reproduktion ist unabhängig von Zeit und Ort des Entstehens.

In Kirche und Gottesdienst versammeln sich größere Volksmengen regelmäßig zum Zweck geistiger Erbauung; hier ist, so hat man mit Recht bemerkt, für den Mann und die Frau des Volkes vielfach die einzige Gelegenheit, künstlerische Eindrücke zu empfangen. Eine künstlerische Zugabe zum religiösen Leben, zu Kult und Andacht, kann, sinngemäße Grenzen vorausgesetzt, weder der Kunst noch der Religion schaden. Die eine erhebt die andere. Das kirchliche Leben ist also überaus geeignet, künstlerische Werte breiten Volksschichten zu vermitteln. Religiöse Musik, namentlich in ihren dem Kult mehr oder weniger eng angeschlossenen Formen, ist eines der wirksamsten Volkserziehungsmittel, eine mächtige Helferin zur Versittlichung einer Volksgemeinschaft durch ihre unmittelbare Verbindung mit den ethischen Werten religiösen Lebens, ein sehr ernstes Kulturproblem, insofern Kultur die direkten Wege zur Seele, zur inneren und äußeren Harmonie, zum Frieden und Helfen offenhalten will.

Der Stand der religiösen Musik ist aber auch wichtig in

bezug auf das musikalische Gesamtproblem. Ziel, Wesen und Technik der Musik scheinen in eine unheimliche Sackgasse geraten zu sein; fieberhaftes Experimentieren mit Altem und Neuem ist ihre Haupttätigkeit. Nichts Sicheres hat der Schaffende von heute unter den Füßen. Die Tonalität ist im Begriff, sich an die Atonalität, die Verneinung jedes tonartlichen Gefühls und Rahmens, zu verlieren. Die Dissonanz, als Würze der Konsonanz, mit ihrer Zugabe der Alteration und Chromatik, kennt keine Grenzen mehr. Kaum weiß man noch, ob sie primäres oder sekundäres Element des Musikempfindens ist. Die jahrtausendalte Stufeneinteilung wird angefochten. Viertels- und Drittelstonmusik ernsthaft erörtert, ja aufgeführt. Die energetische, melodische Linienkunst und die klangsinnliche Harmonik schweben wie zwei Fragezeichen über dem unruhigen, oft ziellosen Musikschaffen der Gegenwart. Expressionismus, Impressionismus, Futurismus, Exotik, Nationalismus, Wagnerisches Musikdrama, Mozartsche Dialogoper, linearer Kontrapunkt, Debussyismus — das sind Schlagworte für Strömungen der zeitgenössischen Tonkunst. Suchen und Tasten ist an sich nicht wertlos; aber ernste, weitherzige Kenner sind oft betroffen vom jetzigen Chaos der Tendenzen.

Da ist es begreiflich, dass man von der religiösen Musik Rettung, Wegweisung erhofft. Nicht nur geschichtlich, auch sachlich ist Musik der Religion verbunden. Gemeinsam ist völlige Immaterialität bei größter psychischer Realität. Verwandt sind ethische Wirkungen, Art der Inspiration und Offenbarung, Einstellung auf Unsichtbares. So hat die religiöse Musik für die Stilgeschichte der Gesamtmusik historische, aber auch sachlich normative Gültigkeit. Von ihr aus gesehen, wird sich, so darf man hoffen, das dauernd Ungesunde, zeitlich Zufällige vom Ewigkeitswerte, vom Keimkräftigen schließlich scheiden. Eine neue Blüte der religiösen Musik könnte der Tonkunst Ausweg aus schwankender Gegenwart, Zukunftsweg, Gesundung bedeuten.

Vielleicht ist der Zerfall der Kirchenmusik im neunzehnten Jahrhundert, den auch einzelne hervorragende Beispiele religiöser Musik nicht zu kompensieren vermochten, ferner die Weiterentwicklung der weltlichen Musik ganz abseits vom Quell

religiösen Lebens eine Ursache für den heutigen quälenden, beunruhigenden Zustand?

Auch Religion und Kirche selber können sich dem Problem der religiösen Musik gegenüber nicht gleichgültig verhalten. Kräftige religiöse Bewegungen haben von jeher in der Musik, meistens in Gesängen, ihre mächtigste Verbreitungskraft gefunden. Aber auch höchste Kunst, vollkommenste Technik halfen mit.

Millionen von andächtigen Seelen ergriff der *Gregorianische Choral* mit seinem milden, überirdischen, allen Subjektivismus' baren Ausdruck (wie es sich für einen Mittler zwischen Gott und Mensch geziemt); Palestrinas erhabene Klänge mit ihrer wunderbar fließenden Polyphonie, mit den sparsam, aber vollendet wirksamen Dreiklangfolgen ließen das katholische Idealbild des Reiches Christi auf Erden in verklärter Form entstehen.

Wieder andere Millionen lauschten mit tiefer Erschütterung dem trotzigem Gefüge der Stimmen, den gewaltigen Tonmassen mit ihren rücksichtslos türmenden Orgelpunkten in Bachs, des Protestantens, Werken. Seine harmonisch kühnen und charakteristischen Choräle, die organische Durcharbeitung und tonmalerische Freiheit wirken als Geist vom Geist des trotzigem Lutherliedes.

Mancher religiöse Gedankengang, manche kirchliche Wahrheit wurde erst im Gewande der Tonkunst klar und eindringlich verstanden. Im Reiche der Töne ist das Bekennen leichter gemacht.

Von jeher haben daher die Kirchen Musik zur Verbreitung und Vertiefung ihrer Glaubenssätze, ihrer Riten herangezogen, die Entwicklung der kirchlichen Tonkunst verfolgt, ihr Wesen, Grenzen, Tätigkeit, Stil je nach organisatorischer Fähigkeit, je nach der Auffassung über die disziplinarischen Pflichten der Gemeindeglieder gegenüber der Gesamtheit festgelegt.

Ein anderer Gedankengang ist geeignet, der religiösen Musik eine eigenartige Bedeutung zu verleihen. Die Wandlungen der kirchenmusikalischen Stile kann man in Parallele zu den Veränderungen der Ansichten über Religion und religiöses Leben setzen.

Die *katabatische* Auffassung spricht von einem Herabneigen der sich offenbarenden und spendenden Gottheit zum Menschen; die Gnade Gottes, die Erleuchtung durch die Heilswahrheiten, aber auch seine Strafe, sein Zorn sind ein Geschenk, ein Gericht von oben, das er, verharrend in Gebet und Andacht, demütig und schauernd empfängt.

Die neuere, *anabatische* Deutung fordert vom Menschen, damit er zu Gott gelange, ein Aufringen zum Ewigen, ein Anspannen aller persönlichen Kräfte, ein gewolltes und innerlich erarbeitetes Eintreten in die Welt des Glaubens.

Religiöse Musiker und ihr Werk zeigen mit überraschender Deutlichkeit katabatische und anabatische Züge. Palestrina und Mozart sind im Wesentlichen katabatisch, ihre Kunst eine Gnade von oben, eine Sprache aus dem Jenseits, Zuspruch und Trost, der aus lichten Höhen zur leidenden Menschheit herabsteigt.

Beethoven und Wagner schufen anabatisch; sie strotzen und stürmen hinan; sie quälen und zerfurchen sich; es wetterleuchtet und grollt in ihren Werken, es staut und entlädt sich mit titanischer Gewalt.

Bach und Bruckner sind Mischtypen; Anabatisches überwiegt.

Religiöse Musik ist also Abbild, Folge einer persönlichen Glaubenseinstellung oder einer religiösen Strömung. Könnte sie nicht auch Ursache einer solchen sein? Sobald sie psychische Quintessenz einer Religionsanschauung ist, wird sie nicht nur Kulturproblem, sondern auch Religionsproblem. War sie es in der Vergangenheit, so kann sie es in vielleicht höherem Ausmaß in Zukunft sein. Religionen sind nicht starr; werden sie, im Strome religiöser Musik gleitend, reifen, wachsen, sich wandeln?

Eine neue Blüte dieser Kunst scheint daher ein dreifaches zeitgeschichtliches: ein kulturell-soziales, ein musikalisches, ein religiöses Bedürfnis. Seine Erfüllung ist ein Menschheitsproblem. Nur das Genie wird hier entscheidende Fortschritte erzielen. Wir andern aber haben vielfach das Vermögen, folglich die Pflicht, mitzuarbeiten. Wir sollen helfen beim ständigen und allgemeinen Abwehrkampf gegen verfälschte Tiefe, unechte Freude, Ersatzseelenleben aller Arten in der Tonkunst;

gegen die Verstofflichung dessen, was unstofflich seinem Wesen nach ist; gegen die Versinnlichung dessen, was seinem Urgrund nach Überwindung des Sinnlichen sein sollte. Wem es gegeben, beteilige sich an ernster, starker, würdiger Kirchenmusik, öffne seine Seele den reinen Welten religiöser Kunst. Noch nie hat es einem Genie geschadet, wenn Kleinere ihm den Weg liebevoll bereiteten!

Vor allem aber muss das psychologische Zentrum künstlerischen Schaffens, die musikalische Inspiration erneut diesem hohen Ziele zustreben, in Ansehen, Häufigkeit und Intensität wieder aufblühen.

Nur wenn echtes religiöses Leben eine von Musik ganz erfüllte Seele durchflutet, durchleuchtet, nur dann entsteht religiöse Musik im wahren Sinne. Darin ist das Mittelalter unserer Zeit quantitativ und qualitativ überlegen.

Es genügt nicht zur Hebung der Kirchenmusik, das tüchtige, kontrapunktgewandte Organisten und begabte Pfarrherrn hie und da, aus augenblicklicher Stimmung, aus Gelegenheitsgründen kirchenmusikalisch sich betätigen; oder gar, dass außerhalb religiöser Anschauungen lebende Musiker aus einem noch so echten Abwechslungsbedürfnis, aus einem noch so ernststen einmaligen Anlass zur Selbsteinkehr geistliche Musik schreiben.

Die religiöse Inspiration als Quelle musikalischer Erfindung kommt heute weder in der Häufigkeit, noch Reinheit und Ausschließlichkeit vor, wie bei den großen frommen Meistern des Mittelalters, einem Palestrina, Schütz, Vittoria, Eccard. Suchet immer wieder Gott, betet um Glauben, läutert euer Leben, euere Gedankenwelt, macht aus dem religiösen Leben in euch nicht einen sonntäglichen Bezirk, nicht eine Extrakammer für besondere Zeiten — so tönt es aus dem Grabe versunkener Jahrhunderte, aus dem strengen Leben der Meister, aus ihren lebendigen Werken!

Dies alles bedeutet nicht Einseitigkeit oder Engherzigkeit in menschlichen und künstlerischen Dingen. Das schaffende, blühende Leben, Freude und Heiterkeit sind nicht ausgestoßen. Kein musikalischer Stil, keine künstlerische Technik ist deshalb a priori vorgeschrieben oder für alle Zeiten verbannt.

Unsere Weltanschauung soll und muss Spuren all unserer Kämpfe und Krisen, all dieser Anstrengungen zeigen, aus moralischem, politischem, wirtschaftlichem Niedergang sich aufzuschwingen zu Freiheit und Frieden.

Auch die religiöse Musik einer solchen Zeit, will sie bodenständigem Künstlertum entspringen, muss in diesem Sinne anabatisch orientiert sein; doch was ist sie ohne wahrhaft große Inspiration? Jede geniale Inspiration ist aber insofern katabatisch, als sie eine übernormale Leistung darstellt, also aus einer dem Menschen übergeordneten Sphäre kommt.

Anabatische Verarbeitung einer katabatischen Inspiration erscheint demnach die Form der Synthese, die wir vom kommenden Genius der religiösen Musik erhoffen müssen.

Wie überraschend äußert sich E. T. A. Hoffmann, für seine bizarre Phantastik, seine Bevorzugung der Spuk- und Geisterwelt, seine grenzenlose romantische innere und äußere Unruhe berüchtigt und berühmt, an einer versteckten Stelle seiner Schriften:

„Ihrem inneren, eigentümlichen Wesen nach ist Musik religiöser Kultus und ihr Ursprung einzig und allein in der Religion, in der Kirche zu suchen und zu finden. Mag die Zeit der Erfüllung unseres Hoffens nicht mehr fern sein, und die Musik frei und kräftig ihre Seraphschwingen regen, *um aufs neue den Flug zu dem Jenseits zu beginnen*, das ihre Heimat ist, und *von dem Trost und Heil in die unruhvolle Brust des Menschen hinabstrahlt.*»

CHUR

A. E. CHERBULIEZ