Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 57 (2017)

Artikel: Nil impurum aut lascivum : Fragen zur musikalischen Theologie der katholischen Kirche

Autor: Koch, Alois

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858628

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Nil impurum aut lascivum

Fragen zur musikalischen Theologie der katholischen Kirche

Alois Koch

Einleitung

«Nil impurum aut lascivum» (nichts Unreines und nichts Laszives) – das war auf dem Konzil von Trient im 16. Jahrhundert die kategorische *ultima ratio* der Kirchenväter gegenüber dem epidemischen Anwachsen der Vokalpolyphonie, gegenüber künstlerisch ambitionierter Musik in der Kirche also. Die (tatsächlich zur Diskussion gestandene) Alternative zu diesem Gebot wäre der Ausschluss der mehrstimmigen Kunst aus der Kirche und der institutionalisierte Rückzug auf den einstimmigen Gregorianischen Choral gewesen.

Mit der Formulierung «Nil impurum aut lascivum» setzte damals die offizielle römische Kirche – wohl motiviert durch die gegenreformatorische Gewissenserforschung – erstmals klare Rahmenbedingungen für kirchliche Musik: Rahmenbedingungen wohlverstanden, keine theologische Definition der Kirchenmusik, sondern Abgrenzung gegen unerwünschte Auswüchse und profane Einflüsse.

Abgrenzung, nicht Definition: Das ist symptomatisch für das Verhältnis der katholischen Kirche zur Musik vom Kirchenlehrer Augustinus (im 4. Jahrhundert) bis in unsere Zeit, wo selbst das aufgeschlossene Zweite Vatikanische Konzil mit seiner liturgischen Aufwertung der Musica sacra diese nicht etwa theologisch, sondern doch eher anwendungsorientiert definierte und integrierte. Umso faszinierender unter diesen Voraussetzungen ist demgegenüber das Phänomen, dass die Musik seit jeher immer wieder autonom zur Theologie drängt und sich mit ihren eigenen Mitteln dem Numinosen zu nähern versucht.

Mit meinen Reflexionen über das kirchliche *Nil impurum aut lascivum* möchte ich deshalb versuchen, diese Dynamik der Musik (wohl der Kunst generell) zu skizzieren und zu interpretieren – mit dem Ziel, einen Beitrag zur Plausibilisierung des aktuellen Spannungsfeldes zwischen Liturgie und Musik, zwischen Theologie und Musik zu erbringen. Konkrete Anknüpfungspunkte finden sich in den musikalischen Angeboten dieses Kongresses zahlreiche.

Historischer Abriss

Beginnen wir mit einem signifikanten Beispiel aus dem barocken 17. Jahrhundert: Wir alle kennen und lieben Claudio Monteverdis *Marienvesper* – ein in vieler Hinsicht geniales und gleichzeitig prototypisches Werk seiner Zeit: barocke Kirchenmusik im umfassenden Sinne. Umfassend, weil es sich explizit auf «Musik *der* Kirche» (sprich: auf den Gregorianischer Choral) bezieht, gleichzeitig aber das neue konzertante Denken (die sog. *seconda prattica*) als «Musik *für die* Kirche» einbringen will – in eine fürstliche, in eine elitäre Kirche, versteht sich: «ad Sacella sive Principum Cubicula accommodata», wie der Komponist im Untertitel vermerkt.[1]

Monteverdi hatte diese *Vespro della Beata Vergine* (wie der vollständige Werktitel lautet) zusammen mit einer *Messa da Capella*, einer Messe im traditionellen kontrapunktischen Kirchenstil (von ihm als *prima prattica* bezeichnet), 1610 im Druck veröffentlicht und Papst Paul V. gewidmet, einerseits (wie damals und auch heute üblich) aus pragmatischen Gründen, weil er für seinen Sohn Francesco auf einen Freiplatz im päpstlichen Priesterseminar optierte, anderseits aber auch, und dies fällt auf, um an zentraler Stelle mit Selbstbewusstsein seinen «Genius» darzustellen und auf diese Weise zu demonstrieren, wie er sich «Neue Musik» in der Kirche vorstellte.

Ich zitiere aus seiner gedruckten Widmung der Partitur an Paul V.:[2]

Dem allerheiligsten und gesegnetsten Paul V., unserem Herrn, dem höchsten Priester. Claudio Monteverdi grüßt ihn vielmals.
In dem Wunsche, einige kleine kirchliche Weisen zum gemeinsamen Singen ans Licht zu bringen, habe ich mich entschlossen, sie Eurer Erhabenheit (dem Höchsten aller Priester) zu widmen, denn wahrhaft nichts in der Welt der Sterblichen steht Gott näher. Fürwahr, mir war bewusst, dass dem Größten und Höchsten das Geringste und Kleinste nicht gut gewidmet werden könne, und ich hätte meinen Entschluss geändert, wenn mir nicht in den Sinn gekommen wäre, dass Materialien über göttliche Angelegenheiten mit Recht danach verlangen, dass die Titelseite des Werkes doch besser mit dem Namen dessen bedruckt werde, der die Schlüssel des Himmels in seinen Händen hält und das Steuerruder zur Herrschaft auf Erden. Damit also diese heiligen Harmonien, von Eurem herausragenden und nahezu göttlichen Glanz erhellt, widerleuchten mögen und damit der höchste ihm zukommende Segen den winzigen Hügel meines Genius' Tag für Tag mehr ergrünen lassen möge [Der Name Monteverdi bedeutet «grüner Berg»]

1 Claudio Monteverdi, *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ad ecclesiarum choros, ac Vesperae pluribus decantandae cum nonnullis sacris concentibus, ad Sacella sive Principum Cubicula accommodata*, Venedig: Ricciardo Amadino, 1610.

2 Deutsche Übersetzung nach Claudio Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine [Partitur]*, hg. von Uwe Wolf, Stuttgart: Calmus, 2013, S. XXVII.

und die Münder derer, die unrecht über Claudio sprechen, sich verschließen mögen [lat. claudere = verschließen], überreiche ich und bringe ausgestreckt zu Euren heiligsten Füßen diese meine wie auch immer gearteten Arbeiten schlafloser Nächte dar. Wieder und wieder bitte ich darum, dass Ihr Euch mit wohlwollender Miene und heiterem Geist dazu herablasst anzunehmen, was ich untertänigst anbiete. So ergäbe es sich für mich, dass ich als glücklichere Seele fortan und mit größeren Werken als bisher Gott, der gesegneten Jungfrau und Euch dienen könnte. Lebt wohl, lebt lange und glücklich! Venedig, an den Kalenden des Septembers 1610 [1. September]

Bei aller barocken Verklausulierung geht aus dieser Widmungen hervor, dass sich Monteverdi in seiner Musik eben mit «göttlichen Angelegenheiten», mit «heiligen Harmonien» auseinandersetzt, die (und diese Formulierung ist höchst raffiniert) «mit Recht danach verlangen, [...] mit dem Namen dessen [...], der die Schlüssel des Himmels in seinen Händen hält» in Verbindung gebracht zu werden. Mit den «göttlichen Angelegenheiten» auseinandergesetzt hatte sich dabei natürlich der Komponist, nicht der Papst. Und dass dieser päpstliche Bezug auch Monteverdis Genius «erhellt», folgert er mit eleganter Devotion. (Johann Sebastian Bach hat später das Instrumentarium dieser reflektiven Qualifizierung in seinen Widmungen, beispielsweise derjenigen der *h-Moll-Messe*, nicht weniger virtuos gehandhabt).

Der Papst schwieg, und bis ins hohe Alter hat Monteverdi – ob da wohl ein Zusammenhang besteht? – keine Kirchenmusik mehr veröffentlicht. Erst 1641, also zwei Jahre vor seinem Tod zog er mit einer weiteren geistlichen Gesamtschau, der *Selva morale e spirituale*, als Musikdirektor des städtisch-feudal geprägten Markusdoms in Venedig nochmals kirchenmusikalische Bilanz. Auch diese Sammlung umfasst stilistisch unterschiedliche Kirchenmusik, sie reicht von madrigalesker Empfindungsmusik bis hin zur choralbezogenen Motette und zu einer letzten *Messa da cappella* im strengen Kirchenstil. Dabei stellt sich bei dieser Publikation die tridentinische Frage des *Nil impurum aut lascivum* durchaus auch, denn ohne Bedenken wird in diesem «Geistlichen Wald» das berühmte *Lamento d'Arianna* umgearbeitet als *Pianto della Madonna*. Bereits im Psalm 112 der *Marienvesper* folgte das weltliche Concerto-Prinzip nahtlos der polyphonen Verarbeitung von Gregorianik.

Nun, Monteverdi war nicht der erste Komponist, der versuchte, künstlerischen Einfluss auf die kirchliche Musikpraxis zu nehmen oder sich mit musikalischen Mitteln liturgisch, beziehungsweise theologisch (sic «göttlichen Angelegenheiten», «heiligen Harmonien») einzubringen, und immer führte dies zu Konflikten – nicht erst heute:

So wehrte sich im 14. Jahrhundert Papst Johannes XXII. gegen die den einstimmigen Gregorianischen Choral ausweitende *Ars Nova* und monierte solches als Manierismus, der «durch Klang und rhythmische

Bewegung ... der Integrität der [gregorianischen] Melodie Schaden zufüge».[3] Ihm folgten Mitte des 16. Jahrhunderts, wie erwähnt, die Tridentiner Konzilsväter, welche die aufkommende Gepflogenheit in Schranken wiesen, mittels Parodieverfahren weltliche Elemente der Zeit kirchlich zu adaptieren – *Nil impurum aut lascivum* also.

Auf derselben Linie argumentiert 1749 Papst Benedikt XIV. gegen den *stylus theatralis* in der Kirchenmusik, und auch der Gründer des Cäcilienvereins, der Priester und Musiker Franz Xaver Witt, nährte wenige Generationen später seine Aversion gegen die Musik der Wiener Klassik aus dieser Quelle. Dass im Übergang zum 20. Jahrhundert ein Erlass Pius X. (*Motu proprio* von 1903) namentlich den italienischen Opernstil als kirchlich ungeeignet erklärt, ist ebensosehr Ausklammerung des damals aktuell Trivialen beziehungsweise Lasziven gehobener Unterhaltungsmusik (zu hören in Puccinis *Messa di gloria*), wie Abgrenzung eines durch Gregorianik und Vokal-Polyphonie nun definierten und etablierten Kirchenstils (wie in Bruckners *Messe e-Moll*).

Das 19. Jahrhundert hatte in historistischer Konsequenz bestimmte Stile als kirchlich definiert, eben Palestrina für die Musik, Raffael für die Malerei und Gotik für die Baukunst. Bemerkenswert dabei ist der Umstand, dass diese Gleichsetzung nicht primär seitens der Kirche erfolgte, sondern ihren Ursprung im aufgeklärten Bürgertum der Romantik hatte.

Das Zweite Vatikanische Konzil schließlich, die letzte offizielle Stellungnahme der (katholischen) Kirche zur Kirchenmusik, suchte in seiner Liturgiekonstitution von 1963 zwar durchaus das musikalische *Aggiornamento* sowohl stilistisch als auch pastoral, blieb aber im Grundsatz der tridentinischen Devise *Nil impurum aut lascivum* weiterhin verpflichtet, wenn es zwar den «überlieferten Reichtum» der Kirchenmusik betont und «alle Formen wahrer Kunst billigt» (das ist das *Aggiornamento*), vorausgesetzt (und da setzt die Rahmenbedingung ein), sie besitzen die «erforderlichen Eigenschaften», welche da sind: Verbundenheit mit der liturgischen Handlung, Förderung der Andacht und der Einmütigkeit sowie rituelle Feierlichkeit.[4] Ob da Musik von Messiaen und Stockhausen noch dazu zählen?

Ich habe dieses tridentinische *Nil impurum aut lascivum* bisher (was meine Aufgabenstellung ja implizierte) unter katholischem Blickwinkel beleuchtet, doch finden sich analoge Tendenzen durchaus auch in der

3 Eckhard Jaschinski, *Kleine Geschichte der Kirchenmusik*, Freiburg i. Br.: Herder, 2004, S. 65.

4 *Dokumente zur Kirchenmusik unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebiets*, hg. von Hans Bernhard Meyer und Rudolf Pacik, Regensburg: Pustet, 1981, S. 139.

evangelischen Kirchenmusik, angefangen bei Luther, der zwar – auch aus theologischen Überlegungen, verbunden aber immer mit pragmatischen bzw. soziologischen Gründen – eine zeitgemäße Kirchenmusik gestufter Art tolerierte, ja förderte, anders übrigens als seine rigorosen Mitstreiter Zwingli und Calvin, bis hin zu Bach, der es auf unnachahmliche Weise verstand, das Weltliche mit dem Geistlichen zu verbinden, weil er die barocke *Aula Dei* umfassend deutete. Randnotizen in seiner Hausbibel dokumentieren diesen theologischen Ansatz. Sein Einfluss prägte in der Folge das evangelische Musikverständnis bis hin zu Oskar Söhngens *Theologie der Musik* von 1967.

Oskar Söhngen, Theologe und Musiker, betrachtete wie Thomas Mann in seinem *Doktor Faustus* die Musik als «eine hoch theologische Angelegenheit»[5] und formulierte – wohl zum letzten Mal – einen geschlossenen Kosmos der Kirchenmusik, ausgehend von der Musikanschauung Luthers bis hin zu Schönberg, Strawinsky, Hindemith und Stockhausen. Dass aber seine kanonische Gesamtschau zeitgleich kontrapunktiert wurde durch ein Phänomen, das bis heute nachwirkt, durch den Siegeszug des Genres *Danke für diesen guten Morgen* nämlich, erscheint mir symptomatisch.

Gegenwart

Danke für diesen guten Morgen ist – sie wissen es ohne Zweifel – ein Kirchenlied von Martin Gotthard Schneider, 1961 für den Wettbewerb der Evangelischen Akademie Tutzing für neue geistliche Lieder komponiert. Zunächst abgelehnt und als kirchliche Schlagermusik disqualifiziert, wurde es zum Prototyp des Neuen Geistlichen Liedes und ist (wie auch die charismatisch motivierten Taizé-Gesänge) heute fester Bestandteil der evangelischen Kirchengesangbücher. Die katholische Liturgiepraxis übernahm mit Sœur Sourire und Richard Flury dieses Genre rasch und mit Begeisterung, vor allem im Umfeld von Jugendgottesdiensten.

Damit aber steht die Kirchenmusik seit mindestens einer Generation vor einer völlig neuen Situation. Denn dass in der aktuellen kirchlichen Praxis das *Nil impurum aut lascivum*, also stilistische oder inhaltliche Rahmenbedingungen überhaupt noch irgendeine Bedeutung hätten, steht realiter kaum mehr ernsthaft zur Sprache. Ist man nicht schon sehr

5 Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn von einem Freunde*, Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 1980, S. 326.

zufrieden, wenn Kirchenchöre und Organisten mit ihren Darbietungen Gemeinde und Liturgievorstände erfreuen und tatkräftig dabei unterstützen, die immer kleinere Schar von Gottesdienstbesucherinnen und -besuchern (rund 4% der steuerlich erfassten Kirchgemeindemitglieder) zusammen beziehungsweise im Gotteshaus zu behalten? Genre und Qualität der Musik sind dabei – von Vorzeige-Kirchen einmal abgesehen – wohl zwangsläufig eher sekundär. Kommt dazu, dass heute ästhetische Fragen wie nie zuvor einem mäandernden Pluralismus gegenüberstehen, der auch in kirchlicher Umgebung seine Wirkung tut.

Engagierte Kirchenmusiker und Komponistinnen geistlicher Musik hätten also guten Grund zu einem fundamentalen Lamento über den Zustand der «Musik in der Kirche». Sie würden damit jene Reihe fortsetzen, die mit der geschilderten Resignation Monteverdis nach der kirchlichen Resonanzlosigkeit seiner *Marienvesper* beginnt, und die sich fortsetzt mit Bachs kirchenmusikalischer Isolation der späten Leipziger Jahre, mit Mozarts demonstrativem Fragment der *c-Moll-Messe* KV 427, mit Beethovens radikaler Subjektivität in seiner *Missa solemnis*, mit Liszts theatralischem Essay *Über zukünftige Kirchenmusik*, mit Strawinskys Bittschrift an Papst Pius XII., mit Olivier Messiaens konsequent autonomem Kosmos, mit dem Postulat der Komponisten Hans Zender, Clytus Gottwald und Dieter Schnebel für *Neue Musik als spekulative Theologie*[6] ... Die Reihe ist unvollständig.

Thesen

Damit aber kommen wir zum Kern unserer Fragestellung. Ich möchte ihn mit folgenden drei Thesen konkretisieren:

1. *Das Verhältnis zwischen Kirche und Kunst ist katholischerseits nicht geklärt*

Durch den Wegfall eines normierten Sakralbegriffs in der Musik (*Nil impurum aut lascivum*) ist ein Vakuum entstanden, welches ausgefüllt wird durch funktionalen, stilistischen und ästhetischen Pluralismus. Die offenen Formulierungen der erwähnten, immer noch aktuellen vatika-

6 Siehe dazu Hans Zender, «Geistliche Musik und Liturgie», in: ders., *Happy New Ears. Das Abenteuer, Musik zu hören*, Freiburg i. Br: Herder, 1991, S. 90–102. – Clytus Gottwald, *Neue Musik als spekulative Theologie*, Stuttgart: Metzler, 2003. – Dieter Schnebel, «Geistliche Musik heute», in: *Musik und Kirche*, 37 (1967), S. 109–118.

nischen Liturgiekonstitution (sofern diese überhaupt noch zur Kenntnis genommen wird) werden unterschiedlich interpretiert und adaptiert, und relativieren damit sowohl liturgische als auch künstlerische Qualitäten; analoge Vorgänge kennt die evangelische Kirche da, wo – auch musikalisch – evangelikale und populistische Tendenzen mit elitären Ansprüchen konkurrieren.

Parallel dazu aber hat sich die musikalische Spiritualität verselbständigt und steht nur noch bedingt im Austausch mit der kirchenmusikalischen Praxis – oder wie Hans Zender meint, stelle sich geistliche Musik heute «als in jeder Hinsicht völlig unabhängig von der Liturgie dar».[7] Ob sein herausfordernder Nachsatz, es «wäre falsch und auch vergeblich, sie zurückholen zu wollen», zutrifft, kommt in diesem Kongress mit Blick auf neueste einschlägige Publikationen[8] ja mittelbar auch zur Sprache.

Grund dieser Divergenzen aber ist, so meine ich, das Fehlen einer *systematischen Theologie der Musik*, es sei denn, man qualifiziere die liturgisch-musikalischen Stellungnahmen der Kirche in Vergangenheit und Gegenwart sowie liturgisch-theologische Ansätze etwa bei Romano Guardini, Karl Rahner, Hans Küng und Joseph Ratzinger nicht als individuelle Sichtweisen oder bloße Abgrenzungen künstlerischer Phänomene, sondern als verbindliche *Theologie der Musik*.

Kunst zu kanalisieren, sie gar für Entfremdung und Abspaltung verantwortlich zu machen, ist müßig, da der nach-aufklärerische *Weg in die Individuation* geistesgeschichtlich unaufhaltsam stattgefunden hat, nicht nur in der Musik – oder fatalistisch gesagt: Die abendländische Musik ist, von Ausnahmen abgesehen, der Liturgie, oft auch der Kirche überhaupt, weitgehend entlaufen.

2. *Die musikalische Liturgiefähigkeit des Menschen steht heute zur Debatte*

Es bleibe dahingestellt, ob die rationalistische oder charismatische Event-Kultur, die sich in der aktuellen Liturgiepraxis breitmacht, mit dem ursprünglichen Verständnis von Liturgie als *Erscheinungsort von Kirche*, als *Verkündigung* oder als *Äußerung des Glaubens*[9] noch kongruent ist; weniger fraglich hingegen ist die Feststellung, dass Musik, die vorwiegend als Mittel zum Zweck dient, ihre theologische Dimension einbüßt.

---

7 Zender, «Geistliche Musik und Liturgie», S. 97.

8 Vgl. etwa Tobias Hermanutz, *Avantgardistische Chormusik als komponierte Negative Theologie*, Marburg: Tectum, 2015.

9 Albert Gerhards, «Im Spannungsfeld von Wort und Zeichen. Kirchenmusik und Theologiegeschichte», in: *Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven. Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik*, hg. von Winfried Bönisch, Wolfgang Bretschneider u. a., Stuttgart: Carus, 2007, S. 52–65, hier S. 61.

Sie wird soziologisches, psychologisches, allenfalls ästhetisches Vehikel mit wenig Anspruch auf Eigenwertigkeit.

So nämlich werden Musik und Liturgie, Kult und Kultur getrennt, der schon von Adorno disqualifizierte Warencharakter der Musik in existentieller Umgebung praktiziert und deren unreflektierter, gar ideologischer Verfügbarkeit alle Türen geöffnet.

3. Kirchenmusik und Liturgie werden marginalisiert

Waren bis zur Reformation und bis zum Tridentinum die Musiker Teil des Klerikerstandes – auch Bach interessierte sich dafür, wie seine Bibel-Kommentare verraten – und schimmert selbst in der Liturgiekonstitution des *Vaticanum II* dieser herausgehobene Status kirchlicher Musikpraxis durch, dürfte wohl die aktuelle Rezession im Bereich der Kirche und der Kirchenmusik symptomatisch sein und deutlich machen, welch relativen Stellenwert Liturgie und Kirchenmusik heute in der Gesellschaft haben.

Dass damit aber ein *Circulus vitiosus* ausgelöst wurde, ist im Kleinen wie im Großen sichtbar: Ein meines Erachtens wesentlicher Grund des kirchlichen Exodus und der Säkularisierung des Geistlich-Geistigen, gerade auch in der katholischen Kirche, liegt in der künstlerisch-spirituellen Verarmung jener Liturgiepraxis begründet, die weder der Liturgie noch der Kunst mehr vertraut und andere, pastoral-soziologische, theologisch-politische oder funktional-pragmatische Schwerpunkte setzt.

Fazit dieses *Circulus vitiosus*: Die Liturgie und die Kirchenmusik werden marginalisiert. Die Frage nach dem *Nil impurum aut lascivum* stellt sich gar nicht mehr – anything goes!

Ausblick

Zugegeben: eine etwas ernüchternde, wenn nicht gar pessimistische Analyse. Doch liegt es mir ferne, damit zu schließen:

Vielmehr möchte ich, ausgehend von der Tatsache, dass die Musik seit Anbeginn des christlichen Kultes, seit Beginn religiöser Äußerungen der Menschheit überhaupt, die Schnittstelle zwischen Theologie und Anthropologie darstellt, einige Folgerungen aus dieser kritischen Bestandsaufnahme ziehen. Dabei ist mir der Begriff *kritisch* im ursprünglichen Sinne des Wortes wichtig, in der Bedeutung von *beurteilen, kenntlich machen, entscheiden.*

Die erste Folgerung gründet auf der Feststellung, dass Religiosität und Spiritualität in jedem Fall Bestandteil des Menschen, der Gesellschaft bleiben. Ihre musikalische Verwirklichung geschieht also, wenn nicht in, so außerhalb der Liturgie. Deshalb ist die Krise der aktuellen Kirchenmusik keine spezifisch kirchenmusikalische, sondern Reflex einer religiös-kirchlichen (wie übrigens auch musikalisch-künstlerischen) Verunsicherung in der Post-Moderne.

Die zweite Folgerung schließt da an mit der Aussage, dass auch in Zukunft Kirchenmusik für die Liturgie und für das sichtbare Überleben der Kirche in der Gesellschaft mitbestimmend sein wird – steht Kirchenmusik soziologisch gesehen doch an vorderster Front und hat in Verbindung mit Liturgie eine nicht zu unterschätzende Dynamik.

Die dritte Folgerung geht von der historischen Erkenntnis aus, dass Kirchenmusik sich – wie jede Musik – ideologischen Einschränkungen entzieht. In diesem Sinne gibt es auch keine richtige oder falsche Musik, auch keine *wahre* oder *echte Kirchenmusik* (um hier Begrifflichkeiten aus vergangenen Reform-Zeiten zu benützen), eben kein *Nil impurum aut lascivum.*

Es gibt hingegen gute und schlechte Musik, auch in der liturgischen Praxis. Das Kriterium *gute Musik* aber ist die Resultante jenes Kräftespiels zwischen Ästhetik, Funktionalität, Kreativität und Rezeption, welches immanenter Bestandteil jeder Kunst bleibt, und dessen Auflösung – und das ist das Entscheidende – letztlich Aufgabe der Kunst ist.

Die vierte Folgerung schließlich generiert sich aus der Dialektik dieser gegensätzlichen Ansprüche. Anspruch der Theologie ist die Verkündigung und Vergegenwärtigung der Offenbarung, während der Anspruch der Musik künstlerische Autonomie ist. Ergo sind Lösungsansätze nur auf der Basis gegenseitiger Anerkennung dieser Ansprüche möglich, ausgehend von Gemeinsamkeiten, die sich in der religiösen Motivation, in der transzendentalen Perspektive, im Streben nach Kosmogonie (Deutungslehre), Prophetie (Verkündigung) und Eschatologie (die Lehre von den letzten Dingen) finden.

Fazit all dieser Folgerungen also ist:

Die Zukunft von Liturgie und Kirchenmusik bedarf des permanenten Diskurses. Eine wie auch immer geartete Theologie der Musik ist dynamisch.

Das hat dieser Kongress überdeutlich gemacht.

* * *

Meine Reflexionen über das *Nil impurum aut lascivum* beziehungsweise über die theologische Dimension von geistlicher Musik möchte ich mit

einer Bezugnahme auf den Schriftsteller Robert Musil schließen: Wenn man, wie Musil in seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, Geist als Interaktion von Intellekt und Emotion verstehen will, könnte man «Geistliche Musik» folglich als klingende «Summe» von Intellekt, Emotion und Intuition definieren.

Welche Chance für Theologie und Liturgie!

Nothing impure or wanton

Using examples from the past and the present, these reflections on the church's decree Nil impurum aut lascivum endeavour to sketch out and interpret the dynamic of music (and art in general) in the field of the sacred (the Roman Catholic in particular). The aim is to investigate and determine the current dynamic between liturgy and music and between theology and music.