

ST. GALLER ORGELFREUNDE
OFSG

BULLETIN OFSG 11 NR. 3, 1993

Rickenbach, im Oktober 1993

Liebe St. Galler Orgelfreunde

Wir laden Sie herzlich ein zum nächsten Orgelseminar am

Dienstag 09.11.93 1930 h

Kirche St. Mangen St. Gallen

Thema: Choralvorspiele des 17. Jahrhunderts

Referent: Jürg Brunner

Nachdem wir das Thema "Choralvorspiel" wiederholt¹ behandelt haben, faszinierte mich für diesmal der Gedanke, im vorliegenden Bulletin über ein grundsätzliches Thema, "Religiöses und Orgelmusik", nachzudenken: Warum soll heute noch eine Orgel in der Kirche stehen? Wenn dabei die Ausführungen über religiöse Musik etwas weiter ausgefallen sind als jene über die Orgel, möchte ich mich dafür entschuldigen; als Voraussetzung, die Orgel im grösseren Zusammenhang zu sehen, schien es mir nötig. In der reichlich unvollständigen Darstellung wird man eine klare Schlussfolgerung vermissen. Die hier gestellten Fragen sind nicht im rhetorischen Sinne als Antworten zu verstehen, sondern als wirkliche Fragen, die einer Diskussion und vielleicht auch einer Antwort bedürfen. Ich hoffe, dass es Sie interessieren wird, auch einige unkonventionelle Gedanken über die Rolle des Instrumentes Orgel und seine Funktion innerhalb des kirchlichen Bereiches zu machen.

Mit freundlichen Grüssen

Franz Lüthi

¹ vgl. Bulletins OFSG 1990 Nr. 1 und Nr. 3 und 1992 Nr. 4.

Nächster Anlass OFSG

Jahresversammlung 1994 Dienstag 1. März 1994 2000 Uhr
 Kirchgemeindehaus St. Mangen, St. Gallen

Hinweise auf Veranstaltungen

- | | | |
|----|----------|---|
| Mi | 20.10.93 | 2000 h St. Gallen, Linsebühlkirche:
Marcel Schmid, Orgel (Mendelssohn, Brahms, Reger). |
| Fr | 22.10.93 | 1830 h St. Gallen, Linsebühlkirche:
Rudolf Lutz, Orgel (Rheinberger, Brahms u.a.). |
| So | 24.10.93 | 1700 h St. Gallen, Linsebühlkirche:
Jürg Brunner, Orgel (Rheinberger, Liszt, Reger, Franck). |
| So | 31.10.93 | 1630 h Stadtkirche St. Nikolaus, Frauenfeld: Trompete und Orgel
Kurt Brunner (Trompete), Josef Holtz (Orgel) (Frescobaldi,
Pellegrini, Bach, R. Werner, H. Genzmer, Max Reger). |
| So | 31.10.93 | 1100 h St. Gallen, Linsebühlkirche:
M. Schädler, Orgel (Improvisationen). |
| Sa | 06.11.93 | 2000 h Rebstein, Evang. Kirche
Jürg Brunner, Orgel (Bach, Krebs, Improvisation). |
| So | 07.11.93 | 1700 h Neu St. Johann, Klosterkirche (Chororgel und Hauptorgel)
Jürg Brunner (Süddeutsche Meister, Bach, Krebs). |
| So | 07.11.93 | 1700 h Amriswil, Evang. Kirche: Paul Huber zum 75. Geburtstag
Werke für Orgel, Violine und Orchester
André Manz, Orgel; Leitung Mario Schwarz |
| So | 19.12.93 | 1700 h Amriswil, Evang. Kirche: Blasorchester- und Orgelmusik
André Manz; Musikgesellschaft Amriswil, Leitung Rolf Bolli |
| Fr | 29.04.94 | 1915 h Amriswil, Evang. Kirche: Orgelmusik zum Wochenende
André Manz, Amriswil |
| Fr | 06.05.94 | 1915 h Amriswil, Evang. Kirche: Orgelmusik zum Wochenende
Karl Raas, St. Gallen |
| Fr | 13.05.94 | 1915 h Amriswil, Evang. Kirche: Orgelmusik zum Wochenende
Andrea Forrer, Amriswil |
| Fr | 20.05.94 | 1915 h Amriswil, Evang. Kirche: Orgelmusik zum Wochenende
Josef Bannwart, Amriswil |
| Fr | 27.05.94 | 1915 h Amriswil, Evang. Kirche: Orgelmusik zum Wochenende
Renate Steiner, Adliswil |
| Fr | 03.06.94 | 1915 h Amriswil, Evang. Kirche: Orgelmusik zum Wochenende
Aldo Ghedin, Como |
| Fr | 10.06.94 | 1915 h Amriswil, Evang. Kirche: Orgelmusik zum Wochenende
Paul Feldmann, Ermatingen |
| Fr | 17.06.94 | 1915 h Amriswil, Evang. Kirche: Orgelmusik zum Wochenende
Daniel Zaretsky, Petersburg |
| Fr | 24.06.94 | 1915 h Amriswil, Evang. Kirche: Orgelmusik zum Wochenende
Susanne Doll, Basel |
| Fr | 01.07.94 | 1915 h Amriswil, Evang. Kirche: Orgelmusik zum Wochenende
André Manz, Amriswil |

Die Orgel – kirchliches Instrument oder Instrument in der Kirche?

Ueber das Sakrale in der Orgelmusik

Franz Lüthi

1. Geschichte

Entwicklung der christlichen Kirchenmusik bis zum 20. Jahrhundert

Die Anfänge der Kirchenmusik - einschränkend verstanden als die gottesdienstliche Musik der christlichen Kirchen - führen auf den Gregorianischen Gesang zurück. Die ursprünglich einfachen Texte wurden mit der Zeit so umfangreich, dass sie durch den Priester gesprochen werden mussten, während der Chor nur einen Teil davon sang, nämlich in der Regel das sogenannte Ordinarium (= feste Teile der Messe wie Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei) und das Proprium (= dem jeweiligen Tag "eigene", also täglich wechselnde Texte). Ueber diese frühe Praxis sind wir mangels Ueberlieferung nur schlecht informiert. Es ist anzunehmen, dass bei den lateinischen Texten die Gemeinde so gut wie keinen Anteil hatte. Erstmals stossen wir auf den Begriff "Kirchenmusik" (Musica ecclesiastica) bei Johannes de Grocheo um 1300, der den Gregorianischen Gesang im Gegensatz zur damals entstehenden mehrstimmigen Musik so bezeichnete. Die neue, mehrstimmige Musik wurde dann später als sogenannte "Figuralmusik" von der einstimmigen Gregorianik unterschieden. So entstand die Motette, eine musikalische Form, die Elemente der Gregorianik einbaute und andere geistliche Texte unterlegte. Im Jahre 1311 wurde die Motette durch das Konzil von Vienne und im Jahre 1324 auch andere neue Satztechniken verboten. Das Verbot konnte sich aber nur in den strengsten Orden durchhalten, während sich die Kirchenmusik trotzdem weiter entwickelte. Im Lauf des 14. Jahrhunderts kam die Alternatim-Praxis auf: Ein abwechselndes Musizieren zwischen Orgel und Chor, das in Frankreich noch bis zum 17. Jahrhundert gebräuchlich war. Das 15. Jahrhundert brachte einen eigentlichen Aufschwung in der europäischen Musikkultur: Mehrstimmige Gesänge (Figuralmusik) zum Ordinarium der Messe, die bereits im 14. Jahrhundert zögernd entstanden waren, wurden nun häufiger; die Motette mit ihrem meist kirchlichen, wenn auch nicht obligat liturgischen Text konnte sich durchsetzen. Das Konzil zu Trient (1545-1563) hat sich besonders um die Vereinheitlichung der lateinischen liturgischen Texte bemüht. Zentren der katholischen Kirchenmusik des Barock sind weltliche und geistliche

Fürstenhöfe, sowie die Klöster. Ihr Repertoire bestand nun neben der Gregorianik auch aus der a cappella-Musik, aus Vespern, Psalmenvertonungen, mehrchörigen Werken, Motetten, Kantaten, zum Teil breitangelegten Messe-Sätzen, konzertierenden Formen und Oratorien. Wegen ihrer liturgischen Bindung nimmt die Orgelmusik im deutschsprachigen katholischen Bereich nicht teil an der Entwicklung der grossen norddeutschen Gattungen, sondern orientiert sich an Italien.² Im 18. Jahrhundert erhält die Kirchensonate als instrumentale Form grosse Bedeutung. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wendet sich eine bürgerliche Musikkultur (Stabat Mater von Pergolesi, Messen und Requiem von Mozart, Beethoven, Schubert, später Berlioz, Verdi) zunehmend von der eigentlichen konfessionellen Kirchenmusik ab. Diese Werke erhalten Konzertcharakter und werden öffentlich aufgeführt. Dagegen verbleiben die Messen der Kleinmeister aus der Wiener Klassik in der Aufführungspraxis der Kirchenchöre, wenigstens bis zur Gründung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins (ACV) 1868 durch Franz Xaver Witt. Der ACV wird zum "Aufsichtsorgan" über die katholische Kirchenmusik, propagiert den Stil Palaestrinas als eigentliche katholische Musik und erklärt einen grossen Teil bisheriger Kirchenmusik, auch jene der Wiener Klassik, als unkirchlich. Ausser sogenannten cäcilianischen Komponisten, die Palaestrina imitierten, befassten sich daher kaum namhafte Komponisten mit Kirchenmusik.

Naturgemäss ging die Kirchenmusik im evangelischen Bereich nach der Reformation eigene Wege. Schlüsselfiguren waren Luther selber und sein Kantor Johann Walther, die den Grundstock des evangelischen Gemeindechorales schufen. Daraus entwickelte sich insbesondere für die Orgel eine sehr wichtige musikalische Gattung, der Orgelchoral, auf dessen Darstellung hier verzichtet wird.³ Weitere neue Formen entstanden: Die Kantate (mehrsätziges Werk mit wechselnden Satzarten und meist textlicher Mehrschichtigkeit), biblische Historien zu Weihnachten, Ostern, Passion, Oratorien, Passionen - Gattungen, die in der Musik eines J.S. Bach ihren Höhepunkt finden. Die Zeit der Aufklärung bringt einen Zerfall der hochstehenden evangelischen Kirchenmusik, wobei auch die alten Kirchenlieder im Sinne der Darstellung religiöser Seelenzustände "modernisiert" werden. Eine Restauration zur Zeit der Romantik im 19. Jahrhundert bleibt weitgehend dem Traditionalismus verhaftet mit wenig neuen Impulsen. Wie im katholischen Bereich wird zum Teil das a cappella-Ideal als Inbegriff heiliger Tonkunst gepflegt im Gegensatz zur weltlichen Musik. Auch hier finden sich unter den Kirchenmusik-Komponisten nur wenige von Format, etwa Felix Mendelssohn und Johannes Brahms. Gegen Ende des

² vgl. Bulletin OFSG 1992 Nr. 4, S. 84.

³ siehe Fussnote 1.

19. Jahrhunderts bringt der katholische Max Reger mit eigenschöpferischen Choralvorspielen und Choralkantaten neue Impulse. Um 1925 wird die Kirchenmusik geprägt vom Geist der Sing- und Orgelbewegung; man orientiert sich wieder an Werken der Reformation und an Heinrich Schütz, aber auch an neuen Schöpfungen eines Hugo Distler, J.N. David, W. Burkhard, H. Bornefeld u.a.

Auch in Frankreich erreichte die Orgelmusik im späten 19. Jahrhundert mit Ch. M. Widor, F.A. Guilmant, Charles Tournemire und L. Vierne einen künstlerischen Höhepunkt.

Vorstellungen über sakrale Musik im Lauf der Zeit

Allgemein verstehen wir unter dem Begriff *Kirchenmusik* oder *liturgische Kirchenmusik* die Musik der (christlichen) Kirchen. Diese Bezeichnung wird eher institutionalisiert und gewissermassen zweckbezogen gebraucht. Die Ausdrücke *geistliche Musik* oder - noch weiter gefasst - *religiöse Musik* können sich auch auf nichtchristliche Religionen beziehen oder überhaupt jede Musik umfassen, die auf Göttliches hinweisen möchte. In jedem Fall kann es sich dabei um Volksmusik oder um Kunstmusik handeln.

Zur Klärung der Frage, was man unter Musik im kirchlichen Bereich verstehen soll, findet man im Alten und Neuen Testament kaum eine Antwort, abgesehen von Hinweisen auf den Einsatz der Kunst überhaupt oder von Grundhaltungen (*Kol. 3,17: "Alles, was ihr tut mit Worten oder mit Werken, das tut im Namen des Herrn Jesu"*). Konkretere Aussagen finden wir bei den Kirchenvätern. Johannes Chrysostomus (354-407) schreibt, wer psalliere, mit dem Heiligen Geist erfüllt, dass jener, der Gesänge des Teufels singe, mit unreinem Geist erfüllt werde. Ein anderer Zeitgenosse des Augustinus meint, dass Psalmengesang den Kummer des Gemütes verscheuche, die Trauer stille, Trost spende im Schmerz, kurz: die christliche Frömmigkeit fördere und Negatives verscheuche. Augustinus (354-430) erwähnt den sogenannten "Jubilus", einen scheinbar dem Jodel verwandten, textlosen Gesang. Singen könne nie vollkommen genug sein, damit es Gott gefalle. Im Wesentlichen kommt er zur folgenden Erkenntnis (*nach Kurzschenkel (11) S. 141*): *"Die Schöpfung hat sich 'in Musik' vollzogen und trägt auch weiterhin davon die Spuren in sich; somit kann die Musik ein Mittel werden, Gott zu finden"*. Den verschiedenen im Gottesdienst gebrauchten Instrumenten versucht Augustinus einen symbolischen Sinn zu geben, so etwa dem Psalter, dessen 10 Saiten ein Symbol für die zehn Gebote des Gesetzes seien.

Zusammen mit seinem Freund und "Hofkantor" Johann Walther zeigte Martin Luther der evangelischen Kirchenmusik nach der Reformation neue Wege. Luthers Musiktheologie berief sich im Grunde an Augustinus: Musik als Gabe Gottes und als ein Mittel, Gott zu finden: *"Wo die natürliche Musica durch die Kunst geschärft und poliert wird, da siehet und schauet man erst zum Teil (denn gänzlich kann's nicht begriffen noch verstanden werden) mit grosser Verwunderung die grosse und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderlichen Werk der Musica ..."* (zit. nach Schweitzer (17) S. 26). Musik und Singen ist für Luther Zeichen und Sinnbild der christlichen Freude: *"Ich sage es gleich raus und schäme mich nicht, zu behaupten, dass nach der Theologie keine Kunst sei, die mit der Musik könne verglichen werden, weil allein dieselbe nach der Theologie solches vermag, was allein die Theologie sonst schafft, nämlich die Ruhe und ein fröhliches Gemüt"*⁴, zum offenbaren Zeugnis dafür, *"dass der Teufel, der Urheber von Sorge, Traurigkeit und Unruhe, beim Klang der Musik beinahe ebenso flieht wie beim Wort der Theologie"*. Für den zu Depressionen neigenden Luther wird das Musizieren so nicht nur zur Möglichkeit, die Traurigkeit, sondern auch den Geist der Traurigkeit selbst, den Teufel, zu verjagen. Nach Johann Walther ist Musik gleichbedeutend mit (vokaler) geistlicher Musik. Daher gehören Musik und Wort Gottes zusammen, allerdings in einem "rechten", d.h. gottesdienstlichen Gebrauch.

Skeptisch bis ablehnend standen die Schweizer Reformatoren der Kirchenmusik gegenüber. Zwingli, selbst Musiker, sah in der Musik die Gefahr einer zu vordergründigen Selbstdarstellung: Prunk im Gottesdienst ist nahe bei der Heuchelei. Zwinglis Gottesdienstverständnis verlangt ein Hören, nicht ein lautes Antworten. Im Zentrum steht daher die Lesung und Auslegung der Bibel, die Lehre (Predigt) und das gemeinsame Gebet füreinander, das nicht auf den eigenen Lohn zielt. Singen, sogar einstimmiger Psalmengesang, lenkt nur ab von dieser gesammelten Andacht. Im Gegensatz zu Luther sind für Zwingli grundsätzlich alle Künste, wie auch die von ihm hochgeschätzte Musik, weltlich und keine Gabe Gottes (*Edler (3)*). Calvin dagegen verwendete zwar die Musik im Gottesdienst, hat jedoch aus Gründen der Askese nur schlichten einstimmigen Gesang erlaubt: Nur das gesungene Wort konnte ja die Wirkung des Wortes verstärken.

Auf katholischer Seite forderte das Tridentinische Konzil 1562 bezüglich der Kirchenmusik Verständlichkeit des Textes und Abgrenzung gegen das "profanum". Anstössige Melodien dürften nicht verwendet werden. Besonders von den Jesuiten und Franziskanern wurde die Kirchenmusik eher volkstümlich aufgefasst; man sah in ihr auch einen Anreiz zum Gottesdienstbesuch. Papst Benedikt XIV. wünscht 1749 in einem Rundschreiben an die Bischöfe des Kirchenstaates eine deutlichere

⁴ zit. nach Gerig, Bulletin OFSG 8, Nr. 4 (1990) S. 76.

Unterscheidung der Kirchenmusik gegenüber der profanen Musik, besonders der Musik des Theaters (Oper).

Bereits seit der Reformation, besonders aber zu Beginn des 17. Jahrhunderts, wird Vokalmusik mit christlich-religiösem Text (biblisch, liturgisch, geistliche Dichtung) allgemein als "geistliche Musik" bezeichnet, allerdings ohne klaren Unterschied gegenüber "Kirchenmusik" und religiöser Musik. Davon eindeutig abgegrenzt wird die weltliche Musik. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts wird im evangelischen Bereich gemäss Michael Praetorius⁵ Kirchenmusik ganz allgemein verstanden als jene Musik *"die sich schicket in der Kirche executiert zu werden"*; ein bestimmter Stil ist hier nicht vorgesehen.

Zur Zeit Bachs versteht man Musik als Transparentmachen des Göttlichen. Musizieren wird als irdisches Pendant zum Lobgesang der Engel und Seligen im Himmel aufgefasst. J.S. Bach kennt als Grundhaltung in seinen Kompositionen keinen Unterschied zwischen geistlicher und weltlicher Musik: Geistlich und weltlich haben die gleichen Wurzeln und bilden eine innere Einheit. Daher gebraucht er scheinbar unbekümmert weltliche Musik in geistlichen Werken. Es fällt auf, dass solche Parodien immer nur aus weltlicher in religiöse Musik, nie aber in der anderen Richtung, umgestaltet wurden. Bach formuliert im Zusammenhang mit dem Generalbass⁶: *"... und soll wie aller Music, also auch des General Basses Finis und End Ursache anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths seyn....."*. Dieses *Soli Deo gloria* findet sich auch als Motto im bekannten Prolog zum Orgelbüchlein - eine Auffassung, die schon auf Andreas Werckmeister (1645-1706) zurückgeht: Der Generalbass baut sich aus dem Dreiklang auf und steht damit als Zeichen für die Trinität.

Die Generation der "empfindsamen Zeit" nach J.S. Bach sah den Zweck "wahrer" Kirchenmusik mehr in der Erbauung, das heisst in der Erweckung andächtiger Gefühle. Entsprechend der Aufklärung sollte die Musik vor allem verstehbar werden. So konnte auch keine anspruchsvolle Kirchenmusik mehr geschaffen werden. Sie erlag der Gefahr, dass durch zu starke konfessionell-konventionelle Zweckgebundenheit künstlerischer Gehalt verloren ging. Zur Zeit der Klassik bewegt sich die Kirchenmusik nur noch am Rande der Musikszene, während sich die "grosse Musik" in den Konzertsälen abspielt. Das Musikverständnis wird zunehmend säkularisiert; der Komponist wird zum Vermittler des Göttlichen. Sofern die Musik überhaupt im Gottesdienst erschien, hatte sie kaum dienende Funktion, sondern wollte selbst als eigenständiges Kunstwerk im

⁵ Syntagma musicum I, Wittenberg 1614-1615; so erwähnt in J.G. Walthers Musicalischem Lexikon 1732.

⁶ gemäss Bachbiografie von Philipp Spitta, Leipzig 1880

Gottesdienst oder oft auch gelöst davon als eine Art Religionsersatz (*Kurzschenkel (11)*) erscheinen. Für solche Musik brauchte man seit der Aufklärung die Bezeichnung "religiöse Musik" und stellte diese bewusst in Gegensatz zur "geistlichen" oder liturgischen Musik der christlichen Tradition. "Religiöse Musik" wird damit zu einem überkonfessionellen oder gar überkirchlichen Begriff für eine Musik, die metaphysische Gehalte ohne konfessionelle Schranken anstrebt. Auch der alte Ausdruck "geistliche Musik" wird nun zunehmend in diesem Sinne verwendet. Teils enthält diese Musik noch Assoziationen an christliche (aber nicht kirchliche) Traditionen, etwa in Wagners Parsifal, in den Oratorien von Mendelssohn oder auch in bestimmten Orgelwerken (Liszt: Ad nos). Andererseits findet man solche "religiöse Musik" auch, gewissermassen als absolute Mitteilung metaphysischer Ideen, losgelöst von bestimmten Texten, zum Beispiel in der Symphonik Beethovens.

Besonders in der Romantik entfernt sich die Musik noch mehr vom Einfachen und "Irdischen" in einer Vorstellung, dass der Künstler berufen sei, wenigstens dem Gebildeten einen letzten religiös-weltanschaulichen Rückhalt zu geben. Dabei sind dem freischöpferischen Genie im kompositorischen Schaffen keine Schranken gesetzt. Im Bereich der Kirchenmusik wird das Fehlen von Gesetzen wohl auch als Wegfall der religiösen Bindung gedeutet und daher zunehmend als Zerfall empfunden. Als Gegenreaktion beginnt sich eine speziell katholische Kirchenmusik zu entwickeln. An ihrer Wiege steht die Gründung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins (ACV), im Jahre 1868 durch Franz Xaver Witt (1834-1888) mit Zentren vor allem in Regensburg und Bayern. Seine Reformbestrebungen betreffen die Pflege und Förderung des Gregorianischen Gesangs und der kirchlich zugelassenen mehrstimmigen Musik, sowie des volkssprachigen Kirchenliedes. Ausserdem wird der gottesdienstliche Gebrauch der Orgel und anderer Musikinstrumente geregelt. Die päpstliche Approbation 1870 macht den ACV zum eigentlichen Ueberwacher der kirchenmusikalischen Gesetzgebung. So erscheint im "Cäcilien-Vereins-Katalog" ein Verzeichnis der "für den Gebrauch im Gottesdienst geeigneten Kompositionen", die sich einseitig auf den Palaestrina-Stil fixieren. Katholische Kirchenmusik konnte nur noch von Kirchenmusikern komponiert werden, wie den sogenannt cäcilianischen Komponisten, die sich im Palaestrina-Stil versuchten. Nur einzelne von ihnen standen der zeitgenössischen Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts offener gegenüber, darunter Franz Xaver Witt selber und J.G.E. Stehle. Im übrigen hatten zeitgenössische musikalische Strömungen oder gar Entwicklungen der modernen Kirchenmusik in den cäcilianischen Vorschriften keinen Platz. Abgesehen von F. Liszt, A. Bruckner, J. Rheinberger und C. Franck, die obendrein nicht den Anforderungen des ACV entsprachen, finden sich kaum namhaften Komponisten unter den Kirchenmusikern dieser Zeit.

In einem Motu proprio fordert Papst Pius X. im Jahre 1903 von der Kirchenmusik - hier gleichgesetzt mit "Musica sacra" - "Heiligkeit", "Güte der Form" und "Universalität", die sich vornehmlich im gregorianischen Gesang und in klassischer Vokalpolyphonie (gemeint Palaestrina und dessen Imitation) finde. Die moderne Kirchenmusik wird zugelassen, wenn sie sich von der profanen Musik unterscheidet (!). Kirchenmusik, "Musica sacra", erschöpft sich im Chorgesang der Kleriker und darf daher nur von Männern ausgeführt werden. Volksgesang ist nur als Beteiligung des Volkes am Gregorianischen Gesang vorgesehen; Gesang in der Volkssprache bei "feierlichen liturgischen Handlungen" ist verboten. Auch wenn sich diese konservativen Vorschriften in der römischen Kirche nie vollständig durchsetzten, hemmten sie doch weitgehend eine Entwicklung neuer Formen der vokalen Musik. Ende der 1950er Jahre wird der Begriff der Musica sacra römischerseits wieder weiter gefasst: Man versteht darunter nun alle Kirchenmusik, religiöse Musik und geistliche Hausmusik.

Erst das Zweite Vatikanische Konzil (1962-1965) stellt die schon in der Gregorianik verloren gegangene Einheit zwischen Kirchenmusik und Liturgie wieder her: Die Musik sei umso heiliger, je enger ihre Verbindung mit der Liturgie sei. Musik sei Ausdrucksform der Gemeinde im Gottesdienst; sie könne das Gebet inniger zum Ausdruck bringen, die Einmütigkeit fördern und die heiligen Riten mit grösserer Feierlichkeit umgeben. Man stellt sich keinen historischen Stil mehr vor; wesentlich ist die liturgische Funktion: *"Dabei billigt die Kirche alle Formen wahrer Kunst, welche die erforderlichen Eigenschaften besitzen, und lässt sie zur Liturgie zu".*⁷ Die Pfeifenorgel soll als traditionelles Musikinstrument in hohen Ehren gehalten werden, da sie *"den Glanz der kirchlichen Zeremonien wunderbar zu steigern und die Herzen mächtig zu Gott und zum Himmel emporzuheben"* vermag. Andere Instrumente dürfen verwendet werden, *"sofern sie sich für den heiligen Gebrauch eignen oder für ihn geeignet gemacht werden können, der Würde des Gotteshauses angemessen sind und die Erbauung der Gläubigen wirklich fördern"*. Mit dem Einbezug der Volkssprache in den Gottesdienst ist auch die Verwendung liturgischer Gesänge über die Konfessionen hinweg möglich.

In den 50er bis 60er Jahren ist besonders von freikirchlichen Gemeinschaften aus den USA ein neuer Typ des geistlichen Liedes zu uns gekommen, die sogenannten "Neuen Lieder". Unter dieser Gattung finden sich geistliche Folk-Songs und Lieder der jugendlichen Protestbewegung, aber auch Schöpfungen unterschiedlicher Qualität, die nicht immer allen Zweifeln standhalten: Religiöse Schnulzen und Nachahmungen des ohnehin vielfach vermarkteten Negro-Spirituals.

⁷ Zweites Vatikanisches Konzil: Konstitution über die Heilige Liturgie, Kapitel VI: Die Kirchenmusik. (Verabschiedet am 4.12.63).

Die Orgel auf ihrem Weg zum kirchlichen Instrument

Aus der Frühgeschichte der Orgel wissen wir, dass sie primär keineswegs als religiöses oder gar christliches Instrument angesehen wurde.⁸ Ihre Ursprünge sind im 3. Jahrhundert v. Chr. im damaligen Alexandria zu suchen. Wir treffen sie dort als eine Konstruktion, die man als "Wasserorgel" (Hydraulos) bezeichnete. Cicero (ca. 80 v. Chr.) zählt sie zu den sinnlichsten Genüssen; sie etabliert sich in Rom des 1. Jahrhunderts n. Chr. und wird von den Kaisern teilweise für triumphale Auftritte benutzt. Die frühchristlichen Kirchenväter sehen die Orgel, wie die Instrumentalmusik überhaupt, nicht als Beitrag zur Entwicklung hochstehender Spiritualität an und lehnen sie ab. Um das Jahr 500 n. Chr. ist sie in Rom wieder verschwunden, entwickelt sich aber im oströmischen Reich (Konstantinopel) in den folgenden Jahrhunderten zu höher Blüte. Im Jahre 757 kam erneut eine Orgel nach Europa, nämlich als ein Geschenk des byzantinischen Kaisers Konstantin V. an den Frankenkönig Pippin den Kleinen. Erstmals im Jahre 826 wurde im Westen eine Orgel erbaut, und zwar am Kaiserhof in Aachen durch einen Priester Georg aus Venedig. Der Kaiser setzte sie dort für Paraden ein. Wie die Orgel dann schliesslich Eingang in die Kirche fand, ist nicht so genau bekannt. Man darf wohl annehmen, dass auch der Orgelbau von Mönchen entwickelt und kulturell gepflegt wurde, so dass es nahe lag, das anspruchsvolle Instrument in den Dienst Gottes zu stellen. Im Gottesdienst erscheint die Orgel erstmals zu Beginn des 10. Jahrhunderts; im 14. Jahrhundert wird sie zum etablierten Kircheninstrument und so von ihrem ursprünglichen Unterhaltungsstatus aufgewertet. Noch um die Mitte des 15. Jahrhunderts erklingt sie nur an den höchsten Festen als Ausdruck einer besonderen Feierlichkeit. Zunächst tritt sie in Konkurrenz zum Chorgesang in der Messe auf, wird aber schon bald - nur halbwegs legitim - alternativ dazu eingesetzt (Alternatim-Praxis). Sie erhält allmählich Funktionen zur Einzugsprozession, zur Einleitung von Gesängen des Propriums oder des Ordinariums der Messe, zur Gabenbereitung, zum Kommuniongang, zum Schluss, teilweise sogar zum Kanongebet und schliesslich auch im Stundengebet der Klöster. Allerdings wurde die Verwendung der Orgel unterschiedlich gehandhabt und teilweise wieder verboten, zum Beispiel zwischen Wandlung und Agnus Dei. Orgel- und andere Instrumentalmusik für die Advents- und Fastenzeit wurde 1562 vom Tridentinischen Konzil abgelehnt. Auf die Entwicklung der frühen und späteren Orgelmusik einzugehen ist hier nicht der Ort.⁹ Bis zum 16. Jahrhundert wurde die Orgel daneben noch in den Schauspielen eingesetzt, vor allem zur Untermalung und Darstellung religiöser Inhalte (*Salmen* (15) S. 21).

⁸ Wir verweisen auf die interessante Darstellung der frühen Orgelgeschichte bei Jakob (10).

⁹ siehe z.B. Bulletin OFSG 1990 Nr.1, S. 4f und Nr.3, S. 45ff.

Vom 15. bis ins 19. Jahrhundert hinein war die Musik im Gottesdienst und besonders das Orgelspiel, immer wieder Gegenstand heftiger Diskussionen und Verbote, die vor allem auch im Umfeld der Reformation eine grosse Bedeutung erlangten. Die Orgel ist einerseits ein Sinnbild für die nach Proportionen und Massen geordnete Welt oder Symbol himmlischer wie paradiesischer Freuden (*Salmen (15)*). Andererseits werden diese technisch hochentwickelten Instrumente als verderbliche Werkzeuge des Teufels abgelehnt. Nach Arnolt Schlick (1455-1525) gehört die Orgel zum "vornehmsten". Papst Leo X. liess sich zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Neapel voll Begeisterung eine Orgel "di alabastro" bauen. Zu gleicher Zeit lehnten die Franziskaner in Nürnberg und später die Jesuiten die Orgel wieder ab, teils wegen ihrer strengen liturgischen Vorschriften, teils wegen des Armutsideals. Die Orgel des 16. Jahrhunderts wurde also nicht nur von den Reformatoren in der Schweiz und in Holland oder von den Wiedertäufern abgelehnt, sondern ist auch in den katholisch verbliebenen Ländern zum Teil ein umstrittenes Instrument geblieben. Von Missbräuchen des Orgelspiels (*Pacic (13)*) war immer wieder die Rede: Die gespielte Musik passe nicht in den Gottesdienst; sie sei zu profan, zu weltlich, possenhaft, geschwätzig, theatralisch, unrein, leichtfertig, lasziv, schamlos, obszön. Immer wieder musste man verbieten, weltliche Lieder auf der Orgel zu spielen, um Leute vom Lachen abzuhalten. Diese eigenartige Vorschrift sollte wohl nur vor einer oberflächlichen Grundhaltung warnen und beabsichtigte kaum eine eigentliche Abgrenzung zwischen kirchlicher und profaner Musik, die sich ja erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts deutlicher abzeichnete. Wenn man bedenkt, dass der Organist gleichzeitig auch in höfischer Kammer- und bürgerlicher Unterhaltungsmusik tätig war, sind solche Vorschriften verständlich: Er hielt sich eben an sein Repertoire, das wohl selten hohes liturgisches Stilempfinden verriet.

Als Konsequenz in der bereits dargestellten Haltung gegenüber gottesdienstlicher Musik hat Zwingli im Jahre 1527 die Orgeln aus den reformierten Kirchen entfernen lassen. Damit wurde die Voraussetzung geschaffen, dass Orgelmusik und andere Kunstmusik ausserhalb der Kirche stattfand. Zum Teil als Reaktion auf dieses Orgelverbot entstand eine blühende Hausorgelkultur (Niederlande, Ostschweiz, Bern). Solche Instrumente dienten teilweise auch der häuslichen Andacht und hielten das Interesse an der Orgelmusik im Volk wach. Je nach Gegend ganz unterschiedlich wurde das Orgelverbot übertreten. In Basel stimmte die Gemeinde an Ostern 1526 spontan Psalmlieder an. Auch der Wiedergebrauch der Orgeln - sie waren in Basel nie aus der Kirche entfernt worden - entwickelte sich gewissermassen demokratisch: 1561 bewirkte der Zustrom von Jugendlichen zum sonntäglichen Hausorgelspiel eines Orgelbauers Meyer am Münsterplatz, dass der Rat beschloss, das Orgelspiel als Lockmittel für die Jugend wieder zuzulassen. In den

Niederlanden, wo der Calvinismus 1578 Staatskonfession geworden war, hat die öffentliche Hand das Orgelspiel ausserhalb des Gottesdienstes weitergepflegt, so dass die Orgelmusik nie vollständig aus der Kirche verschwand. In der Schweiz erstreckte sich die Rehabilitation der Orgel in den reformierten Kirchen teilweise bis weit ins 19. Jahrhundert hinein: Thal SG (paritätisch) um 1720; Berner Münster 1729 (Orgelverbot 1726 durch Ratsbeschluss aufgehoben); Kathedrale Genf 1756; St. Gallen-Laurenzen 1762; St. Gallen-St. Mangen 1802; Winterthur 1809; Zürich Grossmünster 1876 (Orgelverbot eigentlich nie aufgehoben!). Grund dafür, das Orgelverbot Zwinglis zu übergehen, dürfte die zunehmende Ueberzeugung gewesen sein, dass sich keine Schriftstellen gegen die Orgel finden. Ausserdem blieb das Interesse der Bevölkerung an Orgelmusik trotz Reformation weiter bestehen, und man schien die Begleitung des Volksgesanges durch die Orgel der Führung durch die Bläser vorzuziehen.

In Norddeutschland (Hamburg) bedeutete die Reformation für das Orgelspiel nur einen kurzen Unterbruch bis ca. 1550. Luther selbst akzeptierte die Orgel. Er wollte sie besonders in der Verkündigung an der Jugend einsetzen: "*Sic nos habemus organa propter juventutem, wie man den kindern opfel und birnbirn gibt*" (zit. nach Edler (3) S. 28). Ueberhaupt schienen Luther viele Mittel recht, um das Volk in der Schrift und in Gottes Wort zu üben und zu erziehen. Calvin dagegen erachtete den Einsatz der Musik, insbesondere der Orgel, als ungeschickte und lächerliche Nachahmung des jüdischen Kultus, der einer kindlichen Stufe des menschlichen Geistes entspreche,

Nur langsam entstand der Brauch, den Gemeindegang durch die Orgel begleiten zu lassen. Ursprünglich führten Kantor und Chor die Gesänge aus; die Orgel hatte lediglich zu intonieren. Im ausgehenden 16. Jahrhundert - an einigen Orten erst im 19. Jahrhundert - wurde es vor allem im lutherischen Raum üblich, den nun vermehrt gepflegten Gemeindegang durch die Orgel zu unterstützen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde sie auch zum gottesdienstlichen Nachspiel eingesetzt, das allerdings nicht als Teil des Gottesdienstes betrachtet wurde.

Im 19. und 20. Jahrhundert entwickelte sich die Orgel zum souveränen Musikinstrument in der Kirche. Zwar bestehen heute noch gewisse römische Vorschriften, dass die Orgel an bestimmten Advents- und Passionstagen zu schweigen habe: Dies eher aus Gründen der subtilen Dosierung als aus Dirigismus. Die Kirchenmusik ist weitgehend ökumenisch geworden; Choralvorspiele sind längst keine typisch evangelische Musik mehr. Man fragt kaum, ob die Orgel im Gottesdienst berechtigt ist oder nicht. Neu wäre aber die Frage, ob die Orgel das obligate und souveräne Instrument in der Kirche bleiben *muss*. Häufig war

das vordergründige Motiv zur Anschaffung einer grossartigen Orgel der Ehrgeiz einer Gemeinde, eines Klosters oder eines Feudalherrn; oft war auch ein historischer Trend, eine gewisse Modeerscheinung, die glückliche Ursache dafür, dass heute noch Orgeln in unsern Kirchen stehen.

2. Sakrale und gottesdienstliche Musik in der heutigen Tradition

"Sakrale" Musik – Gegensatz zu "profaner" Musik?

Wohl in den meisten hochstehenden Kulturen haben Menschen versucht, durch Musik mit dem Göttlichen in Verbindung zu treten, die Gottheit zu beschwören, sie günstig zu stimmen, Gott zu bitten und zu loben. Aus christlicher Sicht ist der Musiktheologie des Augustinus aus dem 5. Jahrhundert auch heute kaum Wesentliches beizufügen. *Kurzschenkel (11)* fasst diese wie folgt zusammen: "... *Gesang als Hochform des Gotteslobes; Musik als Ausdruck der Freude über die Erlösung, als Einstimmung und Anreiz zum Beten; Musik, Gleichnis der einstmals heilen Welt; Gleichnis der auch noch gegenwärtig spürbaren Ordnung und ursprünglichen Wohlgeratenheit der Welt; Musik, Gleichnis, klingendes Abbild der Ordnungen in Mikro- und Makrokosmos; Gleichnis des zur Freiheit der Kinder Gottes erlösten, spielenden Menschen; Gleichnis der Freude über die eschatologische Erneuerung, schliesslich die Erkenntnis, dass christliche Musik nicht letztlich ästhetischen, sondern ethischen Gesetzen untersteht und dass sie in ihrem innersten Wesen nur theologisch zu verstehen ist.*" (S. 149). Musik soll also Freude, Freiheit, Spielerisches ausdrücken, aber ebenso ein Gebundensein an Gott und hohen künstlerischen Anforderungen entsprechen. Die Formulierung des Augustinus scheint mir weitherzig, in eigenartigem Gegensatz zu den vielen Verboten im Bereich der Kirchenmusik, die im Lauf des späteren Christentums ausgesprochen wurden. Auch heute wird diskutiert, ob es eine "schädliche" Musik gebe, Musik, die die Aggressivität wecke oder die gar vom "Teufel" stamme. Man neigt hier schon eher der vertrauten Ueberzeugung Luthers zu, dass echte Kunst (immer) ein Abbild Gottes sei. Wer weiss - vielleicht entspricht auch "weniger gute" Musik ein Stück weit diesem Abbild.

Frischknecht (5) ist der Ansicht, dass geistliche Musik nicht isoliert von der übrigen Musik betrachtet werden darf. Typisches Beispiel dafür sei schon J.S. Bach gewesen, der ursprünglich weltliche Kompositionen häufig mit geistlichen Texten versah. Oft wird geistliche Musik nur durch ihren Text als solche erkannt; die dahinterstehende religiöse Absicht ist hier einfacher zu erkennen. Ob Musik Religiöses ausdrückt oder nicht, hängt vielleicht auch von der Haltung des Musikers, des Komponisten und Interpreten, ab. Unter "religiös" könnte man auch eine Musik einordnen,

die das Ueberreale, das Unbewusste, bestimmte Gefühle anspricht: Eine Musik, die Antwort auf das geben will, was die menschlich ureigenste Aufgabe ist, was mit dem Menschen "gemeint" ist. Wenn Musik zu solcher Selbstverwirklichung beiträgt, hat sie wohl sakralen Charakter.

Kunst und Virtuosität: eine Bedrohung der sakralen Musik?

Nicht jede für den Gottesdienst geeignete Musik ist auch Kunst: Musik kann auch den Charakter eines einfachen Gebetes haben, in das alle einstimmen können und das zu Herzen geht; so die Responsorien des jahrhundertalten gregorianischen Chorals, das "Kyrieleis" und das "Alleluja" im frühen deutschen Kirchenlied oder die Taizé-Gesänge der heutigen Zeit. Auch Jodler, Schnulzen oder andere Gefühlsduseleien, die zu Tränen rühren und bei denen oft der Text vordergründig ist, haben ihre Tradition und vielleicht auch ihren Platz in der Toleranz des ehrlichen christlichen Gottesdienstes.

Vieles spricht für die Ansicht, dass sich (jede) Kunstmusik auch für den Gottesdienst eigne. Begriffe wie sakral, religiös, geistlich, kirchlich, kirchenräumlich, gottesdienstlich, liturgisch sind nämlich schwierig zu definieren. Das bedeutet nicht ohne weiteres, dass der sogenannte Ungläubige sich weigern würde, Kunst für kirchliche Zwecke zu "missbrauchen"; vielmehr kann auch die Haltung dahinter stehen, dass Kunst selbst göttlichen Ursprung hat und daher die Grenzen zwischen profan und religiös verwischt. Der alttestamentliche Mensch opferte Gott das, was für ihn ein besonders hohes Gut war. Kunst kann Wahres, aber nicht ohne weiteres Erfahrbares, in besonderer Weise offenbaren; der Künstler - eigentlich ein "Seher" - stellt solche hintergründige Realitäten bildlich, musikalisch oder literarisch dar. Augustinus und in dessen Gefolge auch Luther rechnete die Kunstmusik zu den vollkommensten Offenbarungen Gottes. Luther betonte immer wieder, dass die Künste im Gottesdienst in den Dienst der Verkündigung gestellt werden sollen. Bach überschreibt seine Kirchenkantaten mit dem profanen Titel "Concerto": Profanes bedeutete für ihn selbstverständlich auch Sakrales (*Schweitzer (17) S. 27*). Im Gegensatz dazu vermissen wir in der Musik Mozarts, jedenfalls nach *Hildesheimer ((8) S. 374)*, eine Religiosität expressis verbis: *"Seine Messen mögen bei Gläubigen religiöse Inbrunst hervorrufen, sie waren bewusst darauf angelegt, doch nicht vom Glauben eingegeben, sondern vom Willen, ihn darzustellen."* Karl Barth ist überzeugt von der hintergründig göttlichen Aussage dieser Musik, wenn er 1956 daran erinnert, *"... dass ja auch das Neue Testament nicht nur vom Himmelreich, sondern auch von den Gleichnissen des Himmelreiches redet"* (*Barth (1) S. 43*).

Bestrebungen in der neueren Zeit möchten die Kunstmusik in den Konzertsaal verweisen, aber auch diese neben der eigentlichen gottesdienstlichen Musik als Kirchenmusik verstanden wissen (*W. Fortner gemäss (9)*). *Ligeti* findet es nicht richtig, "einen Unterschied zwischen religiös und profan, kirchlich und weltlich, in das Innere des Komponisten zu verlegen". Für ihn ist es "mehr eine Frage der Lokalität: Kirche - Konzertsaal, und der Unterschied der 'Stile' ist vor allem bedingt durch die rein praktischen Belange der Raumakustik, z.B. durch den Nachhall" ((4) S. 60).

Heute werden die meisten Kirchen auch für Konzerte oder andere öffentliche Anlässe zur Verfügung gestellt: Kirche wird als Raum verstanden, der Begegnungen ermöglicht. Wenn man davon ausgeht, dass Musik im Kirchenraum grundsätzlich den Anspruch auf gottesdienstlichen oder zumindest religiösen Charakter erhebt, sollte die Kirche nicht zum Konzertsaal umfunktioniert, sondern der Stil dieses Raumes gewahrt werden. Das heute selbstverständlich gewordene stereotype Klatschen wird in der akustischen Wirkung des Kirchenraums oft mehr als schallende Ohrfeige empfunden denn als raumgerechtes Musikverhalten des Publikums. Applaus wird in aller Regel als Lob für den Virtuosen verstanden und gehört nach dem Verständnis von Zwingli oder auch Bach ("*Soli Deo gloria*") nicht eigentlich in die Kirche. *Schweitzer* vertrat 1906 die feste Ueberzeugung, dass der Organist unsichtbar sein müsse und zitiert dazu *Widor*: Orgelspielen heisse, "einen mit dem Schauen der Ewigkeit erfüllten Willen manifestieren" ((16) S. 38). Vieles spricht dafür, Konzerte in der Kirche ruhig und ohne störende Hurrahstimmung abzuschliessen. Leider kennen wir kaum mehr den Brauch eines differenzierten Applauses, zum Beispiel ein schweigendes Sich-Erheben, das Staunen, Anerkennung und Einverständnis in die Aussage der Musik zum Ausdruck bringt – eine stilgerechte und angemessene Dankesbezeugung, die der Musik Gelegenheit gibt, im Raum zu verklingen. Sogar im Rockkonzert kennt man andersartige Applause, zum Beispiel die "Standing Ovation" oder – hier nicht unbedingt als Anregung zu verstehen – lautes Pfeifen und Toben. Natürlich kann auch einmal eine gottesdienstliche Musik spontan dazu hinreissen, mit Klatschen und Tanzen einzustimmen in das Gotteslob.

Zur Zeit der Reformation wurde in den Niederlanden auf Initiative der städtischen Behörden die Orgelmusik in weltlichen Konzerten weiterhin gepflegt, nachdem sie im Gottesdienst nicht mehr gestattet war.¹⁰ Im Gegensatz dazu sind heute in der Regel die Kirchen die kulturellen Träger der Orgelkonzerte. Dies ergibt sich nicht nur aus dem Umstand, dass ein grosser Teil der Orgelliteratur für den Gottesdienst geschaffen wurde. Ein wichtiger Grund für die Förderung von Orgelmusik durch die Kirchen dürfte auch das Anliegen sein, eine heute zunehmend profanisierete

¹⁰ vgl. Bulletin OFSG 1987 Nr. 4, S. 70.

Bevölkerung wieder vermehrt in den Kirchenraum zu bringen, um ihr gewissermassen die Schwellenangst davor zu nehmen. Orgelmusik vermag vielleicht auch "religiöse Gefühle" - was immer das heissen mag - aus der Kindheit zu aktivieren.

Sakraler Charakter und Orgel

Die Berechtigung der Orgel im Lauf der Jahrhunderte war, wie wir gesehen haben, immer wieder hart umstritten. Allerdings sind wir uns gewöhnt, dass instrumentale Musik in der Kirche üblicherweise mit der Orgel stattfindet. Schon in frühester Zeit hat man scheinbar den Orgelklang als magisch-bannend, ihre "wortlose Aussage" als unheimlich empfunden - begreiflich, dass man dieser mehrdeutigen Musik lange nicht trauen wollte.

"Reine" Orgelmusik ist als gottesdienstliche Musik schwierig zu verstehen ohne ein hintergründig geistliches Motto. Dagegen erleichtert textgebundene, also zum Beispiel choralgebundene Orgelmusik, das Verständnis für den religiösen Ausdruck. Allerdings wird auch bei der reinen Orgelmusik oder bei freien Orgelwerken¹¹ gleich einmal angenommen, dass sie Religiöses ausdrücken, weil eine Orgel (meist) in der Kirche steht und weil man voraussetzt, dass dem Komponisten ein religiöser Grundgedanke vorschwebte.

Wozu dient die Orgel traditionell, jedenfalls erfahrungsgemäss? Orgelmusik gehört zu den schmückenden Elementen der Liturgie. Sie gibt dem Gottesdienst einen besondres festlichen Charakter und dem Gemeindelied einen besondern Glanz. Im evangelischen (besonders lutherischen) Gottesdienst hatte sie die Aufgabe, das Gemeindelied einzuleiten und zu begleiten und den Ein- und Auszug zu gestalten. Im katholischen Gottesdienst hatte die Orgelmusik bis zum zweiten Vatikanum in den 1960er Jahren neben Begleitfunktionen fast nur Background-Charakter (Hintergrundmusik zu Kommunion, Opfergang, Auszug); die Alternatimpraxis war seit dem 18. Jahrhundert weitgehend verschwunden.

Im späten 19. Jahrhundert kam als Reaktion auf die konzertant-technisch ausgebaute Grossorgel der Begriff der "Kultorgel" auf: Ein spartanisch konzipiertes Instrument, dessen musikalische Möglichkeiten fast nur zur Begleitung des Gemeindegesanges und zu einfachen Stücken reichten (*Dahlhaus in (4) S. 61*). Diese "Gemeindeorgel" mit einem strengen Charakter besass nur wenige, aber laute Register und liess kaum Emotionen zu. In der Orgelbewegung der 1920er Jahre erhielt sie ein besseres Image, indem man ihr die Barockorgel zum Vorbild gab mit den

¹¹ Freie Orgelwerke = traditionelle Bezeichnung für die nicht choralgebundene Orgelliteratur

allerdings universalen Möglichkeiten deutscher, französischer und italienischer Elemente (Hamburger Orgeltagung 1925; vgl. (4) Seite 103). Weiterhin wurde aber mit Nachdruck die Konzert- und Kinoorgel von diesem Idealbild abgegrenzt. Besonders die Konzertorgel des 19. Jahrhunderts wurde mit ihrer expressiven Dynamik und Nachahmung des Orchesters als Entfremdung der Liturgie empfunden.

Heute kommt wohl niemand auf die Idee, die Konzertorgel von der Kirchenorgel abzugrenzen. Unter dem Begriff "Orgel" versteht man im Unterhaltungsbereich, ja fast allgemein, ein Elektronium oder bestenfalls eine Drehorgel als entfernteste Verwandte der Pfeifenorgel. Die eigentliche Orgel wird ziemlich eindeutig in den religiösen Bereich verwiesen und gelegentlich gar in Abgrenzung zur "richtigen Orgel" (dem Elektronium) als Kirchenorgel bezeichnet. Auch aus religiösen Gründen scheinen mir Bestrebungen verdienstvoll, den *auch* weltlichen Charakter der Orgel wieder mehr zu betonen. Damit wird vermieden, dass jede oberflächliche Orgelmusik an sich schon als religiöse Musik missdeutet wird; die Orgelmusik und das Instrument können so nur gewinnen. In diesem Zusammenhang seien die populären Konzerte eines Hannes Meyer positiv erwähnt, dessen Beispiel heute viele Organisten in der Schweiz gefolgt sind. Wie glücklich dabei die Praxis ist, Sakrales und Oberflächlich-Profanes im gleichen Konzert zu bringen, sei dahingestellt. Vorbild für solche profane Konzerte waren auch die traditionellen Orgelgewitter in Luzern und Fribourg seit dem 19. Jahrhundert. Ob die darin zuweilen vorkommenden "religiösen" Themen (z.B. "Trittst im Morgenrot daher") aus schlechtem Gewissen, aus Konzession oder aus Ueberzeugung eingeflochten wurden, kann wohl kaum noch ausgemacht werden.

3. Gedanken zum Stellenwert heutiger Kirchen- und Orgelmusik

Das Zweite Vatikanische Konzil formulierte als Zielsetzung der Kunst die Verherrlichung Gottes und die Heiligung der Menschen. Beide stehen nicht im Widerspruch zueinander. *Kurzschonkel* ((11) S. 262) kommentiert dazu: *"Das Musizieren als musischer Selbstvollzug steht nämlich in enger Verbindung mit andern menschlichen Lebenswirklichkeiten wie Gemeinschaft, Erziehung, Bildung, Musse, Muse, Spiel, Tanz, Kunst, Feier, Fest, Kult"*. So gesehen kann auch die Musik nicht einfach als Unterstützung der Predigt oder der liturgischen Handlung aufgefasst werden. Sie erhält im Gottesdienst einen ganz eigenen Stellenwert. Vielleicht wird dieser eigene Stellenwert der Musik aus Sorge, den Gottesdienst zu verwässern, zu oft beiseite geschoben. Wohl in gleicher

Richtung formuliert Müller (12) als These: *"Das Zentrum des Gottesdienstes ist nicht die Predigt oder die Feier des Abendmahles, sondern die Begegnung mit Christus als dem fleischgewordenen Wort Gottes"*.

Zu den heute allgemein anerkannten Funktionen der gottesdienstlichen Musik gehört der Gesang, an dem die ganze Gemeinde beteiligt ist. Die Musik sollte den Gläubigen wenn nicht eine aktive Teilnahme, dann doch wenigstens ein aktives Zuhören ermöglichen. Musik soll mit der Liturgie - wie auch immer - im Einklang stehen und nicht im Gegensatz dazu. Von der Kirchenmusik wird auch eine demütige Grundhaltung erwartet: das heisst, sie soll die Aufmerksamkeit der Gläubigen auf das Ziel, nicht auf die Interpretation oder die Virtuosität richten. Diese demütige Haltung ist nicht automatisch durch verhaltenes Orgelspiel schon erfüllt, wie ein verbreitetes Missverständnis meint.

Von der Vorstellung, Kirchenmusik müsse Predigt sein, wurde auch die musikalische Rhetorik, schliesslich auch die inhaltliche und die wörtlich-bildliche Aussage einer Kirchenmusik fast verbindlich in den Gottesdienst übernommen. Zum Beispiel hat man die kunstvoll und nicht "nur" als Gebrauchsmusik geschaffenen Orgelchoräle eines J.S. Bach allzu "praktisch" angepackt in ihrer Textdeutung. Es ist das grosse Verdienst Schweitzers (17), diese Text-Musik-Beziehung aufgezeigt zu haben. Heute ist sie allgemein bekannt, und vielleicht muss man eher darauf hinweisen, dass sie nicht nur Text-Musik-Beziehung sind. Kann nicht solches Gebundensein an textliche Vorstellungen das Verständnis der Musik Bachs zu einem grossen Teil sogar hemmen? Gerade er könnte ein Beispiel dafür sein, dass durch die Auseinandersetzung mit seiner Musik neue Einsichten in die Realität Gottes gewonnen werden. So könnte die unvollendete Schlussfuge (BWV 1080.19) aus der "Kunst der Fuge" - eine der grössten musikalischen Schöpfungen aller Zeiten - nicht nur wegen ihrer Wohlproportioniertheit und Genialität als Paradebeispiel religiöser Musik verstanden werden, sondern auch wegen des immer wieder packenden Erlebnisses, dass ausgerechnet dieses grossartige Werk von Bach selbst nicht vollendet werden konnte - oder wollte¹²: Soli Deo gloria ?

Indem man Bach als Genie in ein dogmatisches Denken hineinpresst, wird man dem künstlerischen Eigenwert seiner Musik zu wenig gerecht. Wohl ungewollt hat Bach so ein Präjudiz für die Vorstellung geschaffen, wie kirchliche Musik (noch) heute sein muss. - Auch im katholischen Bereich, wo Bach lange Zeit nicht so etabliert war, bestand und besteht weitgehend die Meinung, religiöse Musik sei eine gesungene oder

¹² Marie-Claire Alain im Begleittext der neuesten CD-Aufnahme dieses Werkes (Erato 1993): Là où un tel géant n'avait pas pu - ou pas voulu - continuer, je n'ai pas osé suggérer une conclusion.

wenigstens dem assoziierten Thema nach musizierte Mitteilung oder Aeusserung von Glaubensinhalten. Auch hier wird die Eigenständigkeit der Musik vielfach zu wenig respektiert. Nach *Martin Geck (6)* ist Musik nicht lediglich ein Abbild von etwas, sondern selbst Sinnbild. Er meint, "*.. dass es zu den Möglichkeiten und Aufgaben der Musik gehört, die entscheidenden Dinge des christlichen Glaubens mit ihren Mitteln zu aktualisieren. In diesem Sinne muss Musik Symbole nicht eigentlich vorführen; vielmehr ist sie selbst Symbol göttlicher Ordnung.*" (S. 52).

Hat man nicht auch in dieser Hinsicht die Musik von J.S. Bach falsch gewichtet und allzuoft "vereinfacht", indem man sie von einer Zahlensymbolik her zu verstehen suchte, zu der er selbst sich nie geäußert hat? Eine musikalische Aussage etwa über den dreifaltigen Gott kann sich kaum in endlosen Wiederholungen und Varianten der Zahl 3 - an sich Symbol der Vielfalt - erschöpfen, sondern die Musik selbst sollte Vielfalt und Grösse dieses Gottes darstellen.

So gesehen wird es nicht einfacher, die Begriffe "sakral" und "profan" zu definieren, und man versteht, dass viele Musiker die Kluft zwischen geistlicher und weltlicher Musik aufheben möchten. Was sakral oder profan ist, lässt sich kaum durch äussere Merkmale umschreiben. Nicht ein musikalisches Element, sondern der Inhalt, die Gesinnung, die Einstellung, der Zweck, dem die Musik dient, macht das Geistliche oder Weltliche aus. Nicht ein bestimmter Stil, sondern die Beziehung, die eine Musik zur Welt des Göttlichen hat, kennzeichnet sie als sakral. Profanes kann aber niemals mit "Unheiligem" gleichgesetzt werden: Seine Integration ins Religiöse könnte einer verbreiteten Säkularisationstendenz entgegenwirken.

Kann allerdings der Gottesdienstbesucher mit derart hochstehenden Vorstellungen musikalischer Kunst dort abgeholt werden, wo er sich befindet - als Voraussetzung, wenn er zum Religiösen, zu einem Schrifthema, zur Einsicht in ein persönliches Problem oder zu einer persönlichen Gottesbegegnung finden soll? Zwar könnte man geradezu als Definition hoher Kunst formulieren, dass sie grundsätzlich den Menschen in seinem tiefsten Wesen anspricht. Dies wäre ein Idealziel jeder sakralen Musik. Wie der Mensch empfänglich ist und wie er angesprochen sein *will*, hängt von den je eigenen Möglichkeiten und Fähigkeiten ab. Wie er angesprochen werden *soll* oder *kann*, ist dagegen eine Frage der Intention und der Fähigkeit des Pfarrers und des Kirchenmusikers. Je nachdem tritt dann auch das Kriterium der Kunst mehr oder weniger in den Hintergrund. Ein Ton-Cluster etwa kann eine momentane Stimmung gut unterstreichen und für Tieferes ansprechbar machen. Das Risiko besteht aber, dass eine Musik, die sich zu stark von den Prinzipien der Kunst löst, in reine Betriebsamkeit oder Effekthascherei abgeleitet. Traditionell wird die Orgelmusik im Gottesdienst oft als Mittel zum Loben oder Klagen eingesetzt (2). Heute sieht man vereinzelt Bestrebungen, als

(schlechter) Ersatz in Imitation einer Disco-Stimmung Assoziationen aus dem Bereich der Unterhaltungsmusik zu wecken, damit sich die Menschen im Gottesdienst wohl und "zuhause" fühlen können. Anstelle einer Weiterführung profan erfahrener ekstatischer Erlebnisse und Empfindungen mit den Möglichkeiten des Gottesdienstes (Liturgie, Symbolik, Gesang, Gebet, Tanz), weckt solche Musik beim Zuhörer eine eher kontraproduktive Assoziation: Er fragt sich bald einmal, wie es wohl bei einer "richtigen" Musik, in einer tollen Stimmung, wäre. Lediglich äussere Reize aus Unterhaltungsmusik, aber auch Jazz und Spiritual zu übernehmen, kann daher im Gottesdienst niemals befriedigen. Inhalte aus dem Themenbereich der Schlager spiegeln häufig Irrealitäten vor und sind wenig förderlich zur Entwicklung eines gesunden Glaubens (Nicht selten scheinen die sogenannten "Neuen Lieder" diese Grenze zu tangieren).

Aber auch mit der zeitgenössischen Kunstmusik hat der Gottesdienstbesucher seine Schwierigkeiten. Die Klänge sind ungewohnt und oft herausfordernd; modernere Kompositionsverfahren, wie etwa die 12-Ton-Musik, stellen hohe Anforderungen an die Interpretation und bereiten damit herkömmlichen Chören fast unüberwindbare Schwierigkeiten.

In einem sehr lesenswerten Aufsatz von 1987 versucht *Wicker (18)* aktuelle Wege der gottesdienstlichen Musik aufzuzeigen. Nach ihm sind Rationalismus, Moralismus, Ritualismus, Autoritarismus und Emotionalismus Hindernisse in der Entwicklung einer gesunden Liturgie. Dem sei entgegenzuwirken durch ein gesundes Verhältnis von Elementen des Rationalen, Moralischen, Ritualen, Autoritären und Emotionellen.

4. Die Orgel, ein privilegiertes Kircheninstrument?

Aus Tradition findet sich in fast jeder Kirche eine Orgel als kulturelle Ausstattung. Einmal vorhanden, wurde sie und wird sie heute noch als bevorzugtes Instrument zum sakralen Einsatz gebraucht, sofern personelle Möglichkeiten dies erlauben; Kirchen-Organisten sind zunehmend Mangelware geworden - Gitarre spielt jeder. Kirchenmusikalische Literatur für einen Instrumental-Solisten ist identisch mit Orgelliteratur. Somit bedeutet sakrale Solomusik fast ausschliesslich Orgelmusik. Daraus entstand wohl die heute weitverbreitete Ansicht, dass Orgelklang religiöses und sakrales, eben "Chilemusig", bedeute. So müssen Orgelbearbeitungen volkstümlicher Werke oftmals helfen, religiöse Stimmung zu schaffen, wo Grundhaltungen fehlen - ein Alptraum für manchen Organisten bei Trauungen! Wenn man ihrem Erklängen an sich schon Heils- und Segenscharakter zuschreibt, wird die Orgel zur Gebetsmühle degradiert, zum Nachteil für das Instrument wie für den Gottesdienst. Die Orgel sagt nicht an sich schon Göttliches aus - jedenfalls nicht mehr als jedes andere Instrument; so preist eine mehrregistrierte Orgel nicht an sich schon Gott

mit mehr Chören. Wie jede andere Musik, die "gut" ist, kann auch die Orgel Göttliches aussagen, oder sie kann auch im Gottesdienst nichtssagend als banaler "profaner" Background funktionieren. Auch Orgelmusik wird erst zur religiösen Musik durch ihren eigenständigen Einsatz in der Verkündigung des Religiösen. Im Sinne dieser spezifisch musikalischen Verkündigung könnte ihre Funktion im zeitgemässen Gottesdienst überzeugender wahrgenommen werden: Aussagen die kaum in Worten erfasst und ausgedrückt werden können oder die musikalische "Verarbeitung" von menschlichen Konflikten, entsprechend einer uns gut bekannten Erfahrung, deren genaue Ursache wir freilich nicht kennen: dass Musik froh macht, Hoffnung gibt, aber auch sehr in Frage stellen kann.

Musik in der Liturgie ruft nach Einbezug des ganzen Menschen, umfasst auch Rhythmus, Gestik, Wort, Gemeinschaft. Sie kann sich daher nicht auf die Orgel allein beschränken. Daher scheint es auch abwegig, gleich ein Orgelimitat anzuschaffen, wenn die finanziellen Mittel beschränkt sind - warum denn nicht ein anderes richtiges Instrument, etwa ein Klavier? Die Argumente sind bekannt: *"Weil die Pfeifengorgel gegenüber der Elektronengorgel erheblich teurer ist, kann man für den zur Verfügung stehenden Preis eine Elektronengorgel kaufen, die mit mehr und besseren Ausdrucksmöglichkeiten ausgerüstet ist als eine gleich teure Pfeifengorgel. (...) In solchen Fällen eine zu kleine oder keine Orgel zu bauen, ist ein Vergehen gegen die Kultfeier."*¹³ Eine Erklärung für die Ablehnung des Elektroniums kann der Leserbriefschreiber nur darin sehen, dass die Technik als eine Frucht der Autonomie des Menschen und damit als Ausdruck der Sünde gesehen werde. Ich meine, dass physikalische und vor allem auch musikalische Mängel, nämlich die enorme Beschränkung des Elektroniums bezüglich Kunstmusik, Gründe genug sind, diese Instrumente als für den Gottesdienst weniger geeignet anzusehen.

Auf der Orgel sucht man nach neuen Möglichkeiten des Ausdrucks (5), die sich auch für den Einsatz im Gottesdienst eignen können: An- und Abschalten des Motors, damit die Intervalle unsauber, getrübt werden; Spiel nur mit den Ventilen bei nicht gezogenen Registern, damit die Mechanik hörbar wird; Arbeiten mit Vierteltönen durch nur teilweise gezogene Register (Einfluss tibetanischer Tempelgesänge). Stilistische Tabus sind je länger je mehr gefallen. Der Komponist drückt sich heute mit den Mitteln aus, die ihm als geeignet erscheinen.

Heute findet man, abgesehen von Konzertsälen in den grösseren Städten - die Orgeln eigentlich nur in den Kirchen. Mit Hilfe von Orgelkonzerten auf attraktiven Orgelinstrumenten versucht man, junge und alte Leute vermehrt in die Kirche zu bringen. Dabei kann wohl nicht beabsichtigt sein, den Kirchenraum zu profanisieren mit weltlichen Assoziationen,

¹³ Leserbrief (Rudolf Haupt) in *Musik und Gottesdienst* 37, Nr. 4 (1983) S. 165-167.

sondern wohl eher, das Profane zu beleben durch das religiöse Moment. Eine profane Gemeinde würde auch kaum den Aufwand für ein so teures Instrument aufbringen. Man müsste wohl befürchten, dass die Orgeln aussterben, wenn sie nicht mehr von den Kirchgemeinden gesponsert würden. Der Auffassung, dass Musik in der Kirche wesentlich mit der Orgel verknüpft sei, steht jene gegenüber, die meint, ohne moderne Instrumente, ohne Gitarre, Synthesizer und Schlagzeug käme keine für den heutigen Menschen aussagekräftige Musik zustande. Wir sollten die Kirchenmusik retten und die Orgel retten vor solcher Beschränkung. Der Gottesdienst, der Kult, wie man mit einem veralteten Wort auch sagt, wäre wohl eine vornehme Gelegenheit, Kunst einzubringen.

Was spricht vorbehaltlos dafür, eine Orgel in der Kirche zu haben? Es wurde schon erwähnt, dass ein Grossteil der liturgisch-religiösen Musik für die Orgel geschrieben wurde; ohne Orgel müsste eine Gemeinde auf diesen wesentlichen Musikbereich verzichten. Die Orgel kann auch einen grossen Kirchenraum mit ihrem Klang erfüllen, vergleichbar nur mit (mehreren) Blasinstrumenten oder mit heutigen elektronischen Grossanlagen. Klangkraft ist auch wichtig zur Führung des Gemeindegewandtes. Praktische Bedeutung hat die Tatsache, dass zur Realisierung dieser Musik selbst bei Grossanlässen nur ein einziger Musiker benötigt wird. Schliesslich: Wo soll die Orgel denn sonst stehen, wenn sie für möglichst viele Menschen in einem grossen Raum zugänglich und hörbar sein soll?

Durch ein grosszügiges, musikalisches Gottesdienstverständnis könnte auch die sogenannte freie, also nicht choralgebundene Orgelmusik liturgischer im Gottesdienst eingesetzt werden. Bisher als profan betrachtete Instrumente würden echten Gottesbedürfnissen dienen und müssten nicht als Lockvögel den ansonsten langweiligen Gottesdienst zwangloser gestalten im Sinne profaner Assoziationen. Wir erinnern uns, dass die Orgel in der Anfangszeit von ihrer weltlichen Beliebtheit her den Weg in die Kirche fand - ein zweites Mal nach dem Orgelverbot der Reformation (Basel 1561, Bern, 1726). Grundsätzlich steht dieser Weg auch andern Instrumenten offen.

Zweifellos gab der "Weihrauchgeruch" des Kirchlichen der Orgel immer eine gewisse Feierlichkeit. Gläubige Menschen wie der Reformator Zwingli haben diese "Eigendynamik" des Instrumentes nicht gerne gesehen. Viele, besonders junge Menschen lehnen heute solchen "Weihrauchgeruch" ab und suchen in "harter Musik" einen Gegensatz zum Religiösen, den sie bewusst "feiern" wollen. Könnte nicht auch solche "harte" Musik geeignet sein, auf das Uebernatürliche, Religiöse, Göttliche hinzuweisen? Dann könnte die Orgel nur gewinnen, wenn man ihr den Hauch des "Kirchlichen" wegnehmen würde: Von diesem ghettohaften Klischee befreit, wäre sie vielleicht noch überzeugender fähig, Göttliches zu verkünden.

Aus Tradition heraus ist die Orgel das kirchliche Instrument par excellence; sie hat eine klassische und vornehme Rolle im Gottesdienst. Die Orgel ist nicht heiliger als alle andern Instrumente, aber ausdrücklicher in diesen Dienst gestellt. Ein wesentlicher Teil wertvoller Orgelmusik wurde aus religiöser Motivation geschaffen und darf so als eigentliche religiöse Kunst gelten. Im Bereich der religiösen Musik nimmt daher die Orgel einen wesentlichen Platz ein. Als grossartiges und damit auch platzbeanspruchendes Instrument gibt ihr der Kirchenraum und die Liturgie ganz besondere Entfaltungsmöglichkeiten. Traditionell ist man oft geneigt, den Ton und Klang der Orgel an sich als religiös, andererseits religiöse Musik anderer Instrumente als unreligiös zu (miss-)verstehen. Liturgische Musik heisst nicht, "irgend etwas", das man gerade geübt oder eben nicht geübt hat, auf einer Orgel spielen. Die gemachten Gedanken möchten dazu anregen, den Einsatz von Orgelmusik als zum vornherein "religiöse Musik" kritisch zu überdenken, aber auch den Einsatz anderer Instrumente in der Kirche als Ausdrucksmittel und als Hinführung zum Religiösen in Betracht zu ziehen und in die Praxis umzusetzen.

*

Literatur

- (1) Barth Karl. Wolfgang Amadeus Mozart 1756/1956. 10. Aufl. Zürich 1978.
- (2) Degen Regina. Orgelmusik im Gottesdienst. In: Musik und Gottesdienst 47, Nr. 1 (1993) S. 2-11.
- (3) Edler Arnfried. Status und Funktion des Organisten in evangelischen Ländern. In: Salmen (14).
- (4) Eggebrecht H.H. (Hrsg.). Orgel und Orgelmusik heute. Versuch einer Analyse. Bericht über das erste Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung 25.-27.1.68. Suttgart 1968.
- (5) Frischknecht Hans Eugen. Geistliche Musik und Orgelmusik der letzten Jahre. In: Musik und Gottesdienst 44, Nr. 5 (1990) S. 233-247.
- (6) Geck Martin. Johann Sebastian Bach. rororo-Monographie Nr. 511. Reinbek bei Hamburg 1993.
- (7) Gugger Hans. Die Bernischen Orgeln. Die Wiedereinführung der Orgel in den reformierten Kirchen des Kantons Bern bis 1900. Bern 1978.
- (8) Hildesheimer Wolfgang. Mozart. Frankfurt/Main 1984.
- (9) Honegger/Massenkeil. Das Grosse Lexikon der Musik. Stichwort Kirchenmusik (H. Huckle und W. Blankenburg). Freiburg/Br. 1987.
- (10) Jakob Friedrich. Die Orgel. Orgelbau und Orgelspiel von der Antike bis zur Gegenwart. 5. Aufl. Bern, Stuttgart 1981.
- (11) Kurzschenkel Winfried. Die theologische Bestimmung der Musik. Trier 1971.
- (12) Müller Denis. Wort Gottes, Sprache und Symbol. In: Musik und Gottesdienst 40, Nr. 2 (1986) S. 48-53.
- (13) Pacic Rudolf. Zur Stellung der Orgel in der katholischen Liturgie des 16. Jahrhunderts. In: Salmen (14).
- (14) Salmen Walter (Hrsg.). Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert. 2. Aufl. Innsbruck 1978.
- (15) Salmen Walter. Status und Funktion des Organisten in katholischen Ländern. In: Salmen (14).
- (16) Schweitzer Albert. Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst (1906). Reprint, Wiesbaden 1983.
- (17) Schweitzer Albert. J.S. Bach. 4. und 5. Aufl. Leipzig 1922.
- (18) Wicker Vernon. Kirchenmusik in den USA. Wege zur Erneuerung des Gottesdienstes. In: Musik und Gottesdienst 41, Nr. 5 (1987) S. 210-216.