

Peter Planyavsky

Zwischen Gregorianik und Songcontest

♦ Der langjährige Wiener Domorganist und Professor für Orgel und Improvisation lädt zu einem gleichermaßen abwechslungsreichen und unterhaltsamen wie auch kundigen und reflektierten Gang durch die Epochen der Kirchenmusik – von der Gregorianik über klassische Ordinariumsvertonungen bis zum „Neuen Geistlichen Lied“ und zur „Postmoderne“ – und ihre Bedeutung für die heutige Gottesdienstgestaltung ein. (Redaktion)

„So sie's nicht singen, glauben sie's nicht“ – gilt es noch, das berühmte Wort Martin Luthers? Sind es Glaubensfragen, die für den Gottesdienstteilnehmer heute im Vordergrund stehen? Wird er tatsächlich durch Musik diesem oder jenem religiösen Thema näherkommen?

In einer großangelegten Umfrage in der Erzdiözese Wien taucht immer wieder die Musik als besonders wichtiges Element des Gottesdienstes auf. „Die Einbeziehung der eigenen Lebenswelt der Gläubigen verlangt nach einer ‚persönlichen‘ Messgestaltung. Auf die Frage, wie dies geschehen kann, werden Fürbitten, Predigt und – auffallend häufig – die Auswahl der Musik genannt.“¹ Wie sehr sich allerdings diese Lebenswelt in Laufe weniger Jahrzehnte verändern kann, müsste jedem gegenwärtig sein, der sich mit Gottesdienstgestaltung beschäftigt. „Was empfinden die Menschen von heute als bedrohend? [...] Vieles, was Angst machen müsste, wird heute kaum

gefürchtet. Warum wünschen sich auch viele Christen heute einen raschen und schmerzlosen Tod, während ihre Urgroßeltern noch ernsthaft beteten: ‚Vor einem plötzlichen Tod verschone uns, o Herr?‘“²

Die Einbeziehung der eigenen Lebenswelt – da ist der Schritt zum jeweiligen Lieblingslied und Liebingsound nicht mehr weit. Dort, wo die Gottesdienstteilnehmer am ehesten selbst die Gestaltung in die Hand nehmen können, nämlich bei den Kasualien (und da wieder vornehmlich bei Trauungen), wird die Grenze zum Wunschkonzert heutzutage schon fast grundsätzlich überschritten.

1 Das neue Lied

Die Einbeziehung der eigenen Lebenswelt – das hat man auch vor einem halben Jahrhundert auf die Fahnen geschrieben und mit einem Stil begonnen, der zuerst unter

¹ *Liturgiereferat der Erzdiözese Wien* (Hg.), Umfrage Gottesdienst. Eine exemplarische Momentaufnahme des liturgischen Lebens und der „Sonntagskultur“ in der Erzdiözese Wien. Im Auftrag des Leitungsteams des Diözesanen Entwicklungsprozesses APG 2.1, Wien 2015, 31 (https://www.erzdiözese-wien.at/dl/oltJkJlNmLlJqx4KJK/Umfrage_Gottesdienst_broschuere_2015_web.pdf [Abruf: 13.04.2016]).

² *Edgar Josef Korherr*, Von der Drohbotschaft zur Frohbotschaft. Überlegungen und Fragen zur Predigt in Eucharistie- und Wort-Gottes-Feiern, in: *Rudolf Pacik / Andreas Redtenbacher / Monika Scala* (Hg.), *Protokolle zur Liturgie 1*. Veröffentlichungen der Liturgiewissenschaftlichen Gesellschaft Klosterneuburg, Würzburg 2007, 117–184.

dem semantisch zweifelhaften Begriff „Jazzmesse“ lief; heute spricht man einerseits vom Neuen Geistlichen Lied (NGL) und andererseits vom Sacropop. Eine große Anzahl von Liedern aus diesem Genre findet sich in Gesangbüchern jüngerer Datums.

Jedoch: „Die alte These, dass ein wenig moderne Musik die Leute wieder zurück in die Kirche holt, halte ich für längst widerlegt. Vor allem, wenn die Gottesdienstbesucher spüren, dass die moderne Musik aufgesetzt ist und nicht aus einer inneren Selbstverständlichkeit kommt, geht der Schuß nach hinten los.“³ Zudem kann man zwei nachgerade gegenläufige Tendenzen in dieser Spielart der „modernen“ Kirchenmusik beobachten: sich hochschraubende Professionalisierung einerseits, fortschreitende Trivialisierung andererseits. Das eine widerspricht klar einem Desiderat, dessen Erfüllung diese nicht-klassischen Stile und Formen dienen sollten, nämlich der aktiven – und das heißt: singenden – Teilnahme aller Versammelten. In der Zeit, da die *participatio actiosa* erst als Morgenröte vor dem Zweiten Vatikanum wahrnehmbar war,⁴ verhiess die „Jazzmesse“ mit ihren Refrains und mit ihrem damals neuen Rollenspiel zwischen Vorsänger und Gemeinde eine erste Verwirklichung der lang ersehnten Beteiligung aller. Aber dem läuft die fortschreitende Komplexität zuwider, die mit dem höheren Niveau im Kom-

positorischen und Interpretatorischen einhergeht. „Wenn ich aber einen ‚deutschen‘ Gospelgottesdienst erlebe, in dem die Gemeinde weniger zu singen hat als im traditionellen Sonntagsgottesdienst [...], dann empfinde ich dies als einen Rückschritt.“⁵ Ähnlich Andreas Marti: Oft verlassen diese Kompositionen „die Gattung des Kirchenliedes (auch in einem relativ weit gefassten Sinn) [... und sind] eher für den Vortrag als fürs Mitsingen konzipiert.“⁶

Dass auf der anderen Seite eine gewisse Trivialisierung – Text *und* Kompositorisches betreffend – Einzug ins neuere Liedgut gehalten hat, braucht nicht erst statistisch erhärtet zu werden. Das geht schleichend vor sich oder ganz offen im Sinn einer bewusst gewählten Reduktion. So wird auf einer Tagung von Musikern und Theologen in Erfurt (Mai 2004) festgehalten: „Ein Gesangbuch, das in der Praxis bestehen wolle, müsse also auch einen gewissen Anteil an banalen, emotionalen Liedern beherbergen. Es wurde sogar die These gewagt, banale Lieder seien notwendig.“⁷ (Bezeichnend die unbekümmerte Gleichsetzung banal = emotional!)

Ob da „das Volk“ immer gleichbleibend bereitwillig mitzieht, wenn man ihm so aufdringlich entgegenkommt, ist allerdings mehr als unsicher: „Großer Gott... Singt dem Herrn ein neues Lied... Mehr von solchen klaren Worten – und weniger

³ Albert Frey, Altes und Neues. Gedanken zu Spiritualität und neuer geistlicher Musik, in: *Musica sacra* 129/2 (2009), 81 f.

⁴ Wiewohl sie gerade im deutschen Sprachraum ansatzweise durch die verschiedenen liturgischen Bewegungen (Beuron, Klosterneuburg, Mecheln u. a.) längst erprobt wurde.

⁵ Jürgen Strodthoff, Zwischenruf, in: *Forum Kirchenmusik* 2000/1, 13–17.

⁶ Andreas Marti, Entwicklungsschwerpunkte des gottesdienstlichen Gesangs, der liturgischen Musik und der Gesangbücher in der lutherischen und in der reformierten Kirche, in: Wolfgang W. Müller (Hg.), *Musikalische und theologische Etüden. Zum Verhältnis von Musik und Theologie* (Schriften Ökumenisches Institut Luzern 9), Zürich 2012, 119.

⁷ Siri Fuhrmann, „Es ist Zeit, den Anker zu lichten...“ Das Kirchenlied seit 1960 – Eine Bestandsaufnahme, in: *Musica sacra* 124/4 (2004), 15 f.

simple Reime, die uns Gottesdienstbesucher vorwiegend an Kleinkinder-Gottesdienste erinnern –, das wäre schön. Dann könnten viele Erwachsene wieder aus vollem Herzen mitsingen.“⁸

Den Sacropop betreffend konstatiert ein Autor „sogar einen grundsätzlichen Widerspruch zwischen Kirche und Pop. Kirchenmusik ist ihre [der Kirche] Kultur, ihr Gefüge von Inhalt und Form, eine geläuterte, die durch viele Anwendungen hindurch Bestand bewiesen hat. [...] Pop ist hingegen eine sehr junge Kulturform. Pop ist ohne die Präsenz der Massenmedien nicht denkbar. Dessen bedurfte die Kirche und ihre Musik nie.“⁹ – Diese Argumentation lässt freilich außer Acht, dass sich auch in den letzten 1000 Jahren Präsentations- und Ausführungsmodi immer wieder verändert haben. Genauso könnte man argumentieren, dass es einen „Widerspruch“ zwischen venezianischer Mehrchörigkeit und der früher komponierten Sakralmusik gibt, denn die Messen von Dufay hätten nie einer Musizierpraxis auf mehreren Emporen „bedurft“. –

Kurz und gut: Die Frage, ob diese nicht mehr ganz neue Schiene der *musica sacra* die Kirchen füllen kann, und wenn ja, ob dies nicht um einen zu hohen Preis punkto Qualität geschieht, kann – und das war zu erwarten! – nicht eindeutig beantwortet werden.

2 Die gute alte Kirchenmusik

Dass mit den Werken aus dem thesaurus *musicae sacrae* Erbauung, Andacht, Erschütterung und Freude hervorgerufen werden kann, braucht nicht begründet zu werden. Ist es unbescheiden, wenn man dennoch fragt: Genügt das? Als der erwähnte Dufay seine Motetten schrieb und als Mozart die Messen komponierte, konnte man derlei Musik nur innerhalb der Liturgie hören. Heute gibt es Tonträger, und man kann jede Art von Musik herunterladen, wo immer man sich auch gerade aufhält. Und es gibt konzertante Darbietungen von liturgisch intendierter Musik; von so manchem wird dies übrigens nicht als zusätzliches Angebot gesehen, sondern als einzig statthafter Ort der Aufführung. „Eine Spatzenmesse von Mozart zum Beispiel funktioniert [!] dramaturgisch bei einem Gottesdienst nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil nicht mehr; bei einer Kommunionfeier wird es noch schwieriger.“¹⁰ Ebenso finden sich allerdings immer wieder auch schlüssige Beweisführungen, dass der überwiegende Teil der klassischen Ordinariusversionen sehr wohl mit der heute gültigen Liturgie – genauer gesagt: mit ihrem Gesamtduktus – in Übereinstimmung gebracht werden kann.¹¹

⁸ Barbara Jeremias, Eindrücke eines Laien unterm Schirm. Vom Hauptgottesdienst des 95. Deutschen Katholikentages, in: *Musica sacra* 124/4 (2004), 13.

⁹ Marcus Watta, Von zweierlei Formen christlicher Musik. Oder: Was hat Kirche mit Pop zu schaffen?, in: *Musica sacra* 129/2 (2009), 79 f.

¹⁰ So der Gemeindeleiter der Luzerner Pfarrei St. Johannes im Beitrag „Eine Messe, die keine sein will“, *Pfarreiblatt Luzern*, Nr. 9/2015, 7 (ohne Autorengabe).

¹¹ Aus der Fülle von Beiträgen zu diesem Thema, das naturgemäß vor allem im süddeutsch-österreichischen Raum diskutiert wird, seien genannt: Jakob Johannes Koch, Der Klerus unterbrach die Musik geräuschhaft. Die Problematik der Orchestermesse in der erneuerten Liturgie am Beispiel W. A. Mozarts, in: *Musica sacra* 126/2 (2006), 78–81; Franz Karl Praßl, Orchestermesse in der heutigen Liturgie. Anachronismus oder willkommene Bereicherung? – Ein widersprüchlicher Befund, in: *Singende Kirche* 48/1 (2001), 8–14.

3 Das „ganz Alte“ in der Kirchenmusik

Seit dem Zweiten Vatikanum steht zwar der gregorianische Choral schon aufgrund des Latein nicht mehr im Vordergrund bei der Gestaltung; nach einer gewissen Umkehrzeit hat das aber immerhin seine nostalgische Verklärung und seine Rückkehr in eine speziellere Kirchenmusikpraxis ermöglicht. Für jüngere Gottesdienstbesucher wirkt er nach längerer Absenz wieder als Neuheit. Da es diese Melodien ausschließlich im Zusammenhang mit liturgischen Texten gibt, strahlt der gregorianische Gesang per se eine gewisse Grund-Sakralität aus; er erzeugt zudem ein Gefühl, mit längst vergangenen Epochen verbunden zu sein. Was vor einigen Generationen propagiert und postuliert wurde, scheint heute gleichsam durch die Hintertür zur Wirkung gelangt zu sein: dass diese vorgeblich „seit Jahrhunderten unverändert bewahrte Musik“¹² dem Auf und Ab der Stile entzogen sei und eben die eigentliche, objektive *musica sacra* verkörpere. Hier ist eine gehörige Portion ästhetische Sehnsucht am Werk (die übrigens gewiss auch die Anziehungskraft des tridentinischen Ritus beflügelt). Damit ist genug gesagt, um auch in einer verstärkten

Gregorianik-Pflege kein Wundermittel für die innere Attraktivierung unserer Gottesdienste zu sehen.

Rückkehr-Ästhetik ist wohl auch im Spiel, wenn es um jenen speziellen Sektor neuer Kompositionen geht, die nicht nach 20. oder 21. Jahrhundert klingen; das prominenteste Beispiel ist Arvo Pärt. „Mit Arvo Pärt ist eine Art ‚Mittelalter-Renaissance‘ aufgekomen: eine klösterlich anmutende, formelhafte Kultsprache zwischen Meditation und Aktion. Ich habe [...] selber erfahren, dass diese Musik ein ungewöhnlich hohes Maß an spiritueller Kraft erfordert, eine auf das Jenseitige hingedachte Musikpraxis [!]. Wir empfinden das heute wieder als ‚neu‘.“¹³

Archaisieren war auch in der Vergangenheit oft ein Mittel gewesen, um Sakralität anzudeuten. „In der Zeit der Romantik, in einer Zeit stärkster harmonischer Entfaltung wird der Palestrinastil als *der* kirchliche Stil proklamiert. Brahms' geistliche A-capella-Motetten sind in ihrer Faktur bewußt archaisierend.“¹⁴ Bei der Fülle an Kirchenliedern, die in den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts komponiert worden sind, überwiegen die neu entdeckten, archaisch wirkenden Kirchentonarten, wobei vor allem das Dorische bevorzugt wird. Inzwischen hat hier wie stets die Zeit

¹² So wird es, vor allem in konservativen Kreisen, immer wieder formuliert. Aber der gregorianische Choral war im Lauf der zwölf Jahrhunderte seiner Existenz wie jeder andere Musikstil ständigen Veränderungen unterworfen, und auch seine Einbindung in die Liturgie wurde jeweils wieder neu definiert. Vgl. den Exkurs „Gregorianik-Praxis gestern und heute“ in: *Peter Planyavsky, Katholische Kirchenmusik. Praxis und liturgische Hintergründe*, Innsbruck 2010, 260–264.

¹³ *Enjott Schneider*, Kirchenmusik – Eine Kunstform stirbt aus?, in: *GEMA-Nachrichten* 172, November 2005, 16–21; wiederveröffentlicht in: *Forum Kirchenmusik*, Mai–Juni 2006.

¹⁴ *Christoph Albrecht*, Das Verhältnis von Geistlich und Weltlich in der Musik der Vergangenheit und Gegenwart, in: *Walter Blankenburg / Friedrich Hofmann / Erich Hübner* (Hg.), *Kirchenmusik im Spannungsfeld der Gegenwart*, Kassel u. a. 1968, 20–27. – Obwohl seit dem Erscheinen fast ein halbes Jahrhundert vergangen ist, liefert dieser Band viele auch für die heutige Situation aktuelle Beiträge zu unserem Thema.

als Filter gewirkt, und nur ein Teil dieser Produktion ist noch im Gebrauch.

„Latein für alle“ ist übrigens auf einem unerwarteten Weg in die Kirchenmusik zurückgekehrt, nämlich in den Gesängen aus Taizé. Musikalisch sind sie einfach gehalten und von vorneherein aufs Auswendig-Singen angelegt. Es herrschen Kehrer vor, und vieles wird als orientalisch kreisende Endlosschleife realisiert. Als *lingua franca* hat hier das Latein über das Englische die Oberhand gewonnen. Ganz offensichtlich ist auch hier Nostalgie im Spiel, gepaart mit einer Neigung zum Unkünstlichen, Natürlichen, Nicht-Technischen.

4 Die Postmoderne

Im 20. Jahrhundert waren die „profanen“ Komponisten keineswegs abgeneigt, Sakralmusik zu schreiben; noch lieber allerdings wandten sie sich geistlichen Stoffen in sicherer Distanz zur Liturgie zu. Bereits auf dem Wiener Kirchenmusikerkongress von 1954 – also erst in der Mitte des Jahrhunderts – spricht der angesehene Musikwissenschaftler Andreas Liess von einer deutlichen Zunahme von im weitesten Sinn geistlichen Werken: „Das Anzielen des allgemeinen sakralen Urgrundes menschlichen Lebens und menschlichen

Ausdrucks ist seit Jahrhunderten in der Kunst nicht mehr mit einer solchen drängenden Unmittelbarkeit und Deutlichkeit in Erscheinung getreten wie heute.“¹⁵ Liess zählt eine beeindruckende Reihe von Werken auf, die aus heutiger Perspektive noch großräumig zu ergänzen wäre. Freilich begegnen einem hier und auf einer gedachten Fortsetzung seiner Liste viele Kompositionen, die in einer gewissen Grauzone angesiedelt sind: die Gerade-Noch-Nicht-Sakralen und die Gerade-Nicht-Mehr-Geistlichen Musiken. Dabei geht es nicht um (beispielsweise) Bernsteins *Mass* oder das *Deutsche Requiem*, wo aus der liturgienahen Bezeichnung und der gleichzeitigen Distanz zum Kultischen eine zusätzliche Spannung gewonnen wird. Hierher gehören auch das *War Requiem* von Benjamin Britten oder Alfred Schnittkes *Requiem zu Don Carlos*. „Man täusche sich nicht: ‚Das ist Musik im Vorhof des Religiösen.‘“¹⁶ – Schließlich trifft man auch noch auf eine *Missa für Bläserquintett* (1971) von Heinz Martin Lonquich (1937–2014) oder auf eine *Missa für Streichquartett* (1985) von Frank Michel Beyer (1928–2008) ...¹⁷

In einem lesenswerten großen Beitrag „Mut zur neuen Musik – Offenbarung als Zumutung“¹⁸ geht Markus Eham weit über die Fragen der Neuen Musik hinaus und befasst sich mit der Polarität zwischen der (immer wieder neuen) Musik und der

¹⁵ Andreas Liess, Das Sakrale in der profanen Gegenwartsmusik, in: Bericht über den 2. Internationalen Kongress für katholische Kirchenmusik in Wien, 4. bis 10. Oktober 1954, Wien 1955, 269–271.

¹⁶ Josef Friedrich Doppelbauer, Kompositorische Aufgaben und Fragen, in: Musik und Kirche 47/2 (1977), 69–75.

¹⁷ Eine eindrucksvolle Liste mit sakralen und sakral-nahen Kompositionen aus dem 20. Jahrhundert findet sich bei Niko Firnkees, Sakrale Musik nach 1945 als musikpädagogische Aufgabe (Forum Musikpädagogik 42), Augsburg 2000 (Anhang, 339–357). In einer Fußnote merkt Firnkees zum genannten Werk Beyers originellerweise an: „Das Werk vertont den Messgedanken ohne das Credo.“

¹⁸ In: Musica sacra 130/1 (2010), 10–12; 130/2 (2010), 84–90, 130/3 (2010), 161–162.

(eher traditionellen) Liturgie. Er konstatiert für die Musikentwicklung nach 1950 einen „tiefen Einschnitt: [...] Die Komponisten wenden sich radikal ab von jeder vorausgesetzten Ordnung des musikalisch Geltenden. Es gibt kein Zurückgreifen auf schon Dagewesenes [...] D.h. der Hörer hat keine Chance für ein ‚Das kenn ich doch‘.“ Eham führt im Folgenden aus, dass der Rückbezug auf bereits Gehörtes und der ständige Vergleich mit dem aktuell Neuen die nötige Brücke ist, damit eine Art „inhärentes Einverständnis des Hörers“ wirksam werden kann. Auch Heinz Werner Zimmermann – sicher nicht von vorneherein ein Anwalt der besonders leicht verständlichen *musica sacra* – stellt diesen Zusammenhang her, freilich zu einem Zeitpunkt, als die Wiederkehr von „Dur und Moll“ noch lange nicht gesichert war: „Die Wiederkehr der Tonalität gibt dem musikalischen Klassizismus eine neue Chance. Erweisen müssen wird er sich freilich in einem neuen Melos, in der *Wiederkehr memorierbaren thematischen Materials*.“¹⁹

Hier klingt bereits an, worum es in einem sehr großen Bereich der Kirchenmusik geht:

5 Gebrauchsmusik

Sie wird immer ihren Platz haben, wo es um einen gottesdienstlichen „Normalbetrieb“ (der Ausdruck ist genauso unangemessen wie „Gebrauchsmusik“) geht. Es gibt einfach sehr viele Gelegenheiten, wo man Musik braucht, und entsprechend knapp wird der Probenaufwand insgesamt

sein müssen. Und man wird nicht immer professionelle Musiker zur Verfügung haben; auch das wirkt sich auf das technische Niveau aus. Es wird auch immer Forderungen von der Funktion und, damit zum Teil verbunden, in der zeitlichen Ausdehnung geben. Der Schweizer Kirchenmusiker Stephan Simeon klagte schon vor 40 Jahren über „Gebrauchsmusik, die – zumindest in absehbarer Zeit – kaum Gemeinsamkeiten aufweist mit den kompositorischen Tendenzen und Strömungen unserer Tage, die vor allem auf den Anspruch verzichtet, selber impulsgebend zu wirken.“²⁰

So paradox es zunächst anmutet: In unseren Überlegungen können wir Gebrauchsmusik eigentlich übergehen; ihr Einsatz ist unumgänglich, führt aber künstlerisch in aller Regel zu nichts – eine Art Nullsummenspiel. Jedoch: Der als Bremser Mozartschen Höhenflugs gebrandmarkte Erzbischof Colloredo beauftragte Michael Haydn, textlich passende Gradualien zu komponieren. Sie waren einfach zu singen und kurz; sie sollten die gängigen Epistelsonaten ersetzen, die zweifellos unterhaltender, aber liturgisch inadäquat waren. Auch das war Gebrauchsmusik – allerdings von einem Haydn komponiert.

6 Orgelmusik auf dem Rückzug?

Auf den ersten Blick scheint es keinen Grund für Pessimismus zu geben. Jedenfalls für den deutschen Sprachraum kann man konstatieren, dass die Dichte an mindestens guten, wenn nicht sehr guten Instrumenten und Organisten hoch ist. Da-

¹⁹ Heinz Werner Zimmermann, *Neue Musik im Zwiespalt – Evangelische Kirchenmusik 1979*, in: *Musik und Kirche* 49/5 (1979), 221–228. Hervorhebung von P.P.

²⁰ Stephan Simeon, *Konfrontation der heutigen Komponisten mit den Erfordernissen und Grenzen liturgischer „Gebrauchsmusik“*, in: *Musik und Gottesdienst* 28/5 (1974), 106–109.

rüber hinaus gibt es sogar eine gewisse Konnotation von Orgelklang und Mystischem, Geheimnisvollem; zahllose Filmszenen bestätigen diese Beobachtung.

Und doch könnte einiges den Optimismus dämpfen. Die Kehrseite der erwähnten hohen Orgeldichte heißt Übersättigung. Als der Verfasser studierte, reiste man manchmal mit Gleichgesinnten stundenlang oder auch einen Tag lang, um ein besonderes Konzert an einer außergewöhnlichen Orgel zu hören. Heutzutage hat sich das Niveau im Orgelbau gegenüber damals deutlich gehoben, und die nächste gute oder sogar sehr gute Orgel ist in einer halben Stunde zu erreichen. Als der Verfasser studierte, musste man noch darum kämpfen, Literaturstücke im katholischen Gottesdienst spielen zu dürfen und nicht bloß – immer auf das Geschehen im Presbyterium schielend – zu „präلودieren“. Heutzutage ist Literaturspiel weitgehend eingebürgert; gerade zum Auszug werden immer öfter virtuose und/oder sehr laute Stücke dargeboten. Darin liegt allerdings auch ein Keim des Inflationären. Aber abseits davon ist die Frage zu stellen, ob das Ende des donnernden Postludiums nicht ohnehin aus einem anderen Grund in Sicht ist: Die kleiner werdenden Gottesdienstgemeinden werden immer mehr personenbezogen sein, und nach der Messe wird sich der Zelebrant persönlich von den Teilnehmern verabschieden wollen;²¹ das wird ihm leichter fallen, wenn er nicht mit lauter Stimme gegen die noch lautere Orgel ankämpfen muss. – Übrigens ist erst noch abzuwarten, wie sich die diversen Strukturmaßnahmen auf die Kirchenmusik insgesamt auswirken werden; es wird im Gottesdienst weniger Zeit zur Verfügung

stehen, wenn nicht nur der Pfarrer zum nächsten Gottesdienst reist (oder rast?), sondern auch – möglicherweise im selben Auto – der Kirchenmusiker.

Der stärkste Grund für eine im umfassenden Sinn abnehmende Attraktivität von Orgelmusik könnte aber mit einem Phänomen zu tun haben, das außerhalb aller kirchenmusikalischen Evaluierung liegt: Wir stehen vielleicht am Ende eines Jahrhunderts der Orgelmusik! Diese Vermutung bezieht sich auf großräumige Zyklen, wie es sie immer wieder gegeben hat. Das 19. Jahrhundert etwa war eine Ära der Sonate; wer immer als Komponist etwas gelten wollte, musste sich an dieser Form beweisen, und dies, obwohl nach Meinung einiger Beobachter die Gattung schon mit Beethoven ihre Erfüllung gefunden hatte. Oder: Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gab es eine kurze Phase der Streicherserenade; zwischen 1890 und 1910 wurden zahlreiche Werke dieser Art komponiert. Aber diese Blüte hielt nur wenige Jahre an. Und ebenso scheint es ein Jahrhundert der Orgel zu geben, und vieles deutet darauf hin, dass es zu Ende geht. Ein deutliches Anzeichen dafür könnte sein, dass den Organisten selbst ihre Orgelmusik langweilig geworden ist! Seit etwa zwanzig Jahren nimmt in den Programmen der Prozentsatz an Bearbeitungen von Orchester- und Klavierwerken stetig zu, wobei Konzerte, Gottesdienste und CDs gleichermaßen betroffen sind. Was hingegen vor fünfzig Jahren noch eine Art Kern des Repertoires ausgemacht hat, nämlich die barocke Orgelmusik in ihren vielen Facetten, wird heute offenbar zunehmend als uninteressant oder überholt empfunden.

²¹ Dies vor allem dann, wenn er zur nächsten Messe in der nächsten Kirche eilen muss und daher nicht ins Pfarrcafé bzw. zur Agape mitkommen kann.

7 Musik-„Konsumation“ heute

Wir sollten unserer gewohnten Kirchenmusikpraxis einmal die Präsentationsformen gegenüberstellen, die „draußen in der Welt“ üblich sind. Wer etwa den jährlichen Eurovisions-Songcontest ansieht, wird bemerken, dass die Unterschiede nahezu hundert Prozent ausmachen. Zugrunde liegt jeweils ein „Lied“, das relativ einfach gestrickt ist. Nachdem der schlichte Gesang Monate vorher ausgewählt worden ist, wird der Sänger (die Sängerin) dann tagelang gecoacht, damit es überhaupt nach etwas klingt und etwas hermacht. In der Show sieht man dann aufwändige Video-Projektionen, Lichteffekte, Kostüme und Choreografie; die optischen Elemente dürften bis zu 75 % Anteil an der Gesamtwirkung ausmachen. Dazu passt gut, dass man die Texte kaum verstehen kann; sie werden auch nirgends hinprojiziert, sie können nirgends abgelesen werden – denn sie spielen offenbar kaum eine Rolle.

Weiterführende Literatur:

Fundiert Kritisches zu neuen Liedern:

Kristlieb Adloff, Auf ein neues Lied? Widerspruch gegen eine verfehlte Gesangsbuchplanung, in: *Musik und Kirche* 55/4 (1985), 184.

Rudolf Pacik, Kriterien für Text und Melodie des Gemeindeliedes, in: *Heiliger Dienst* 42 (1988), 62–96.

Winfried Böning (Hg.), *Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektive. Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik*. Stuttgart–Ostfildern 2007. Umfassendes Kompendium zu vielen Aspekten vor allem neuerer Kirchenmusik und ihrer Praxis.

Dass das alles so ist, befinden 40 000 Menschen live für gut, und 180 Millionen Menschen sind über das Fernsehen dabei. Das hat mit unserer Welt des Kirchenmusik-Machens und -hörens nichts zu tun – gar nichts, außer dass ein kleiner Teil des Gebotenen auf fünf Linien notiert und auf schwarzen und weißen Tasten gespielt werden kann. Was wir sind und was wir machen, das ist ein winziger Ausschnitt aus einem schmalen Sektor in einem kleinen Teil dessen, was auf diesem Planeten unter Musik läuft.

Was bietet demgegenüber die *musica sacra*? Einen Organisten, den man in vielen Fällen nicht sieht ..., einen Chor, der diszipliniert dasteht ..., bestenfalls eine Kindergruppe, die nett anzusehen ist; sie mögen tanzen und springen und auch zur Musik passende Tanzschritte machen ...

Inzwischen ist es ja bei Orgelkonzerten Mode, das Spiel des Organisten auf einer Videowand in Altarnähe sichtbar zu machen; auf diese Weise erspart man dem Publikum die Zumutung, Musik bloß hören zu müssen. Es gibt eine ganze Reihe von Argumenten, die dagegenspricht oder die zumindest die Behauptung entkräftet, dies sei heutzutage unverzichtbar.²² Jedenfalls korrespondiert diese Video-Mode mit einem Grundzug heutiger Kommunikation, nämlich der Sorge, der Rezipient könnte unterfordert oder gelangweilt sein, sobald er es nur mit einem einzigen Sinnesreiz zu tun hätte. Beispiele finden sich zuhauf: In nicht wenigen Fällen werden Interviews oder sogar Hauptnachrichten im TV mit bewegten Ornamenten im Hintergrund garniert, als ob die Inhalte selbst zu langweilig wären; in Ausstellungen läuft leise Hintergrundmusik; sogar in einem als „Raum der Stille“ bezeichneten Teil eines

²² Vgl. *Peter Planyavsky*, Video für unten! (warum eigentlich?), in: *Musica sacra* 132/5 (2012), 334.

Thermalbades ist ganz schwach Musik zu hören (hier werden paradoxerweise zwei Hör-Reize gleichzeitig angeboten, nämlich „Stille“ und „Musik“). Die schon beschriebene multisensorische Präsentation von Songs liegt genau auf dieser Linie, und das optische Element ist noch nicht alles: Es hat schon Pop-Keller gegeben, in die von Zeit zu Zeit heißer Wasserdampf eingeblasen wurde; dort hat man also eine weitere (olfaktorische? taktile?) Dimension dazugeholt. Vereinzelt ist derlei auch schon in der Liturgie angekommen, wie man aus einem Bericht über einen der „Find-Fight-Follow“-Gottesdienste in Wien erfährt: „[...] 375 Liter Nebelflüssigkeit unterstützten die mystische Stimmung.“²³

Die heutige Liturgie und mit ihr die Kirchenmusik tritt mit diesen überall anzutreffenden mehrschichtigen Sinnesreizen in Konkurrenz, ob sie nun will oder nicht. Das heißt jedoch keineswegs, dass wir unsere Kirchen mit Scheinwerfern, Konfettikanonen und Dampfdüsen ausrüsten müssen. Es bedeutet nur, dass das Gewöhnliche, das stets Wiederholte und das routiniert Lustlose keine Chance hat –, aber auch, wie man gesehen hat, das vordergründig Originelle nicht. Das Gewöhnliche und das Wiederholte wird es jedoch geben müssen; ein Sonntagsgottesdienst ist kein Sonderevent und kann auch nicht durch allerlei Kniffe zu einem solchen gemacht werden.²⁴ Wer genug herumkommt, wird es wahrscheinlich immer wieder erlebt haben: Es hängt von den Personen ab, ob man sich als Gemeindemitglied mit-

genommen fühlt – nicht vom Musikstil und nicht vom materiellen Aufwand. Es ist schon vielfach beschrieben worden, sei aber auch hier noch einmal angemerkt: In vielen Gottesdiensten wird zu viel erklärt und geredet, und es gibt zu wenig Stille. Beides tritt, mehr als man auf den ersten Blick bemerkt, in Wechselwirkung mit der Musik in einer solcherart zerredeten oder unruhigen Liturgie.

Düster-verheißungsvolle Prognose: Vielleicht wird der „normale“ Sonntagsgottesdienst bald von selbst zu einem jeweils singulären Sonderevent –, dann nämlich, wenn es nur mehr diese eine Messe pro Woche gibt ...

Der Autor: *Peter Planyavsky, Studium der Orgel und Kirchenmusik in Wien; 1969 bis 2004 am Wiener Stephansdom tätig (1983 bis 1990 als gesamtverantwortlicher Dommusikdirektor, sonst als Domorganist). 1980 bis 2012 Professor für Orgel und Improvisation an der Wiener Musikhochschule, 1996–2003 Leiter der Abteilung für Kirchenmusik. Konzerte und Aufnahmen in zahlreichen Ländern Europas, Nordamerikas, Fernost, Australien und Südafrika; Basisarbeit in der Kirchenmusik, Aufgaben als Orgelberater und Juror, Artikel in Fachzeitschriften und CD-Einspielungen. Als Dirigent ist er mit den großen Werken der Kirchenmusik hervorgetreten. Aus seiner essayistischen Tätigkeit sind vor allem die Monographie „Anton Heiller – Alle Register eines Lebens“ (Wien 2009) sowie das umfassende Buch „Katholische Kirchenmusik (Innsbruck 2010) hervorzuheben.*

²³ Gregor Jansen / Nina Sevelde-Platzl / Florian Unterberger, *lauter feiern – voll gott. 100 Ideen für Jugendgottesdienste*, Wien 2011, 41. – Die Gottesdienste der Prägung „Find-Fight-Follow“ fanden 2003 bis 2011 in Wien statt und hatten regen Zulauf.

²⁴ Einmal bekamen sogar die Gottesdienste des Triduum sacrum in einer Wiener Kirche – insgesamt mit ansprechendem und hochwertigem „Angebot“ – noch griffige Untertitel verpasst, als ob „Karfreitag“ erst noch mit ein wenig Tünche vom gewöhnlichen zum besonderen Gottesdienst „upgegraded“ werden müsste ...