

Kirchenmusikalische Irrlichter

Von Josef Kreitmaier S. J.

Es gibt eine Zeit des Schweigens, und es gibt eine Zeit des Redens. Jahrelang hat der Verfasser dieser Zeilen über die kirchenmusikalische Frage geschwiegen, obwohl sie lebendiger war als je. Man kann eben ruhig den stillen Beobachter spielen, wenn ein Gärtner von einem allzu üppig gewachsenen Baum diesen oder jenen Ast absägt; das kann das Wachstum der übrigen Teile sogar fördern. Wenn aber die Axt an die Wurzel des Baumes gelegt wird, dessen milden Schatten man liebt, wenn heute — um ohne Gleichnis zu sprechen — ein zwar kleiner, immerhin aber ernst genommener Komponistenkreis der Kirchenmusik die Seele entreißen und uns den übrigbleibenden Balg als neue, von allen Schlacken gereinigte *Musica sacra* empfehlen möchte, dann ist es an der Zeit, ein lautes „Halt ein!“ zu rufen.

In Heft 1 (1935) der kirchenmusikalischen Zeitschrift „Gregoriusblatt“, das uns nun zum ersten Mal als amtliches Organ der Internationalen Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik entgegentritt, finden wir einen lehrreichen Aufsatz „Formen neuzeitlicher Vokalmusik. I: Neue Linearität“ aus der Feder des angesehenen rheinischen Meisters Prof. Dr. Heinrich Lemacher. Den Abschluß dieses Artikels bildet das in der zündenden und prickelnden Form eines Manifestes abgefaßte „Bekenntnis“ eines andern rheinischen Komponisten, Dr. Caspar Roeseling. Prof. Lemacher hat es schon vor etwa zehn Jahren in der Allgemeinen Musikzeitung veröffentlicht, später nochmal im Programmheft der ersten Frankfurter Tagung der Internationalen Gesellschaft 1930.

Zehn Jahre sind eine lange Zeit, und manches hat sich seitdem gewandelt, auch in den Anschauungen über Kunst. Wenn das „Bekenntnis“ uns trotzdem jetzt zum dritten Male vorgelegt wird, so wird man annehmen müssen, daß Roeseling auch heute noch zu seinen damaligen Programmsätzen steht. Diese Sätze bekunden ohne Zweifel einen Idealisten reinsten Wassers, der sich in eine eigene Gedankenwelt eingesponnen hat und von edelsten Absichten beseelt ist. Aber vom Idealismus führt eine offene Tür zum Radikalismus und Fanatismus, und Roeseling hat die Schwelle kühn überschritten. Prof. Lemacher scheint den gleichen Gedanken im Auge gehabt zu haben, wenn er der ersten Veröffentlichung des „Bekenntnisses“ die Überschrift „Der cholerische Atonalist“ gab (er hatte seine Abhandlung über die neue Kirchenmusik in vier nach den vier Temperamenten geschiedene Abschnitte eingeteilt). Lemachers Aufsatz im Gregoriusblatt ist nur berichtend gehalten und überläßt das Urteil dem Leser. Freilich: wie viele Leser werden sich über die Tragweite solcher programmatischen Sätze Rechenschaft geben, oder dazu auch nur imstande sein? Das bisherige Schaffen Lemachers kann keinen Kenner seiner Kunst im Zweifel lassen, daß er keineswegs jeden Satz Roeselings mit seiner Autorität decken möchte.

Jeder Vernünftige wird gerne anerkennen, daß das amtliche Blatt der

Internationalen Gesellschaft den Leser über alles, was die junge Generation bewegt, auf dem Laufenden halten muß, wie es auch notwendig erscheint, daß fortschrittliche Kompositionen bei den Tagungen der Gesellschaft vorgeführt werden. Nur so bleibt die Bewegung lebendig. Indes fordert auch jedes organische Wachstum Stoffausscheidung. Nicht sosehr die Kritik der Zunftgenossen, als vielmehr die Aufnahme in der breiteren Öffentlichkeit wird über die Lebensfähigkeit des Neuen entscheiden. Was der Gemeinschaft dienen soll, muß auch von der Gemeinschaft angenommen werden, wenn nicht heute, so morgen. Es gibt aber elementare Grundsätze, über die kein Künstler hinwegschreiten kann, ohne zu stürzen. Im Widerstreit mit solchen Grundsätzen bleiben immer die Grundsätze Sieger.

Durchaus berechtigt ist der Kampf Roeselings gegen den übersteigerten Subjektivismus und Individualismus in der Kunst der letzten Jahrzehnte mit ihren peinigenden Selbstentblößungen der Künstler, wie sie sich in der Musik in morbid angefaulten Klängen äußerten. „Wenn ihr zerquält seid von menschlichen, allzu menschlichen Unzulänglichkeiten, aufgewühlt seid von Dingen allzu naher Körperlichkeit: geht zum Beichtiger oder schreit es in menschenleere Wälder oder über die Brandung des Meeres: aber schreibt es nicht in Kirchenmusik! (in gar keine!).“ Er überschreitet aber in seiner Unerbittlichkeit weit die Grenzen, wenn er Künstler und Volk geradezu vom Werke trennen möchte. „Zu lange war der Mensch das Maß aller Dinge. ... Wir wollen wieder lernen uns klein zu achten: uns und was uns ‚bewegt‘. Und wollen nun achten lernen das Werk an sich.“ Früher hat man dieses „Werk an sich“ „l'art pour l'art“ genannt. Es ist das ein Grundsatz, zur Zeit der impressionistischen Malerei angekommen, den heute niemand mehr uneingeschränkt wahrhaben will.

Um nun dieses „Werk an sich“ zu erreichen, fordert Roeseling vom Kirchenmusiker, daß er das Ringen um die Form ebenso lasse wie allen übrigen seelischen Ringkampf, er solle vielmehr bereit sein für eine neue Form, die sich ihm schenken müsse. Dazu bedürfe es zunächst, „daß wir kühl seien“. Nur so sei die Reinheit und Unberührtheit des Werkes gewährleistet, „Geistigkeit, nicht ‚Seele‘ (das am meisten mißbrauchte Wort), das sei unser Ziel!“ Roeseling läßt keinerlei Kompromiß mit seinem radikalen Programm zu. „Wer nicht für uns ist, ist gegen uns!“ Er will darum „Glaswände“ schieben „zwischen den Menschen und das Werk“.

Wer bei solchen Sätzen nicht an der Schale hängen bleibt, sondern zum Kern vordringt, wird feststellen müssen, daß hier eine gerechte Entrüstung über allerlei Menschlichkeiten, um nicht zu sagen Körperlichkeiten, die sich auch in die Kirchenmusik eingeschlichen haben, nun ins andere Extrem fällt, in eine welt- und körperentbundene Geistigkeit, die der Seele im Sinne von Empfindungen und Affekten mit ihren mannigfachen Schattierungen den ihr gebührenden Platz wegnehmen möchte. Der Komponist solle ja zunächst sich kühl machen. Wenn nun Roeseling meint, Seele sei das am meisten mißbrauchte Wort, so wird man daran erinnern dürfen, daß „Geist“ ein nicht minder mißbrauchtes Wort ist. Man denke nur an Spiritismus und verwandte Erscheinungen. Und welcher Wahnwitz wird

nicht im Namen des Geistes von der Tendenzwissenschaft vollbracht! Oder man sehe sich die expressionistische Kunst an, die von Kandinskys programmatischem Buch „Über das Geistige in der Kunst“ befruchtet wurde.

Daß solche Auffassungen völlig dem widersprechen, was man bisher von den Künstlern gefordert hat, liegt zutage. Noch keinem echten Künstler dürfte es, solange die Welt steht, in den Sinn gekommen sein, sich erst kühl zu machen, bevor er an sein Werk ging; er hat es vielmehr als Vorbedingung und als Gnade erachtet, wenn er erst innerlich warm geworden ist. Die kühle Temperatur sei neidlos dem Wissenschaftler überlassen. Ein Kunstwerk, das aus solcher Kühle hervorgeht, ist selbst kühl und wirkt kühl. Eine Komposition kann man nicht härter beurteilen, als wenn man sie seelenlos nennt; alle formalen Kunststücke können sie dann nicht mehr retten. Im bunten Bereich seelischer Schwingungen gibt es gewiß viele, die aus der sakralen Kunst auszuschneiden sind, solche, „die in den Komplexen unseres Gefühlslebens nun einmal ihren bestimmten Platz haben“. Gerne finden wir uns deshalb mit Roeseling in dem Satze zusammen: „Vor nichts wollen wir sosehr auf der Hut sein, wie vor der Sentimentalität“, auch wenn die Grenzlinie nicht immer leicht zu ziehen ist. Gefühlsreaktionen sind bei den einzelnen Menschen sehr verschieden. Daß aber Terzen und Sexten leichter auf die Tränendrüsen wirken als andere Intervalle, ist nicht ohne weiteres klar. Es kommt eben auf die Art ihrer Verwendung an. Richtig ist freilich, daß sie leicht zu allerlei Unfug locken. Andererseits sind aber auch „kühle Quartenketten“ durchaus nicht immer kühl, sondern oft sehr gefühlsweich, wie ein Blick in Partituren französischer Impressionisten zeigt.

Schon einmal in der Geschichte des Christentums hatte man diese „Kühle“ gefordert: in der Aufklärungszeit des 18. Jahrhunderts. Auch damals wollte man von der „Seele“ nichts mehr wissen und hat an ihre Stelle „Geistigkeit“ setzen wollen. Man hat gegen den passiven Widerstand des schlichten Volkes mit all den Dingen aufgeräumt oder doch aufräumen wollen, die einer herzlichen Frömmigkeit dienen konnten. Alles sollte rational erfaßt werden. Mit welchem Erfolg, zeigt die Geschichte. Sicher keine Ermutigung zu ähnlichen Versuchen.

Es gibt also in unserer Seele Gefühlsregungen, die einer heiligen Kunst nicht entgegen sind. Wer von der Liebe Gottes entzündet ist, ist eben nicht kühl, sondern warm, und die Wärme wird sich seinem Werk mitteilen. Fort darum mit einer so unnatürlichen Ascese! Soll der gläubige Christ, der aus innerstem Seelengrund zu Gott emporrufen möchte „Kyrie eleison“ oder „miserere nobis“ seine Seele zuerst in kaltem Wasser baden? Solche Gebetsworte sind ihrer Natur nach ein Flehen und setzen beim Flehenden die entsprechenden Affekte voraus. Kirchenmusik ist aber nichts anderes als klingendes Beten. Was soll darum der Satz: „Laßt die ‚Sehnsucht‘ daraus, die aus einem Körperlichen kommt! Wurde ein Wort mehr mißdeutet als das ‚De profundis?‘“ Das De profundis mag da und dort mißdeutet worden sein, es wurde aber auch oft genug richtig gedeutet. Sind wir denn reine Geister? Man lasse uns doch beides, den Leib

und die Seele; beide sind von Gott geschaffen und zwar zu einträchtigem Zusammenwirken. So verstehen wir auch, wenn der Maler Edward von Steinle der Kunst Overbecks etwas mehr „Körperwirklichkeit“ wünschte und weniger Scheu vor der Natur, oder wenn er von den damaligen blutleeren Düsseldorfer Künstlern sagt, sie hätten durch ihre Abkehr von den lebenskräftigen alten Meistern die Frische des roten Fadens verloren und seien so einem fast anstößigen und von den Gegnern mit Recht scharf getadelten Kunstpietismus verfallen, während die Kirche doch voller Realitäten sei. (Briefe vom 4. November 1840 an Clemens Brentano und vom 24. September 1858 an Pfarrer Kappen in Münster). Das ist es, was wir auch in der Kirchenmusik wollen: keinerlei falsche Spiritualisierung, nicht nach der Seite eines schwindsüchtigen, sentimentalischen Pietismus, wovon Steinle spricht, aber auch nicht nach der Seite des Überherben, das die Sinne des Menschen leer ausgehen läßt oder gar peinigt.

Es ist einleuchtend, daß vor solchen für Kühlechränke ersonnenen Grundsätzen nicht etwa nur die Musik, „die aus dem Harmonie-Übungsheft jedes mittelmäßig talentierten Schülers geschöpft werden kann“, den Todesstoß erhält, sondern auch die Meisterwerke der alten Kirchenmusik. Jeder Künstler muß um die Form ringen, und er ringt um so mehr, je größer er ist. Und wenn jüngere Künstler nichts mehr von diesem Ringen wissen, sondern sich nur bereit halten wollen „für eine neue Form, die sich uns schenken muß“, wie kommt dann folgender Satz zustande: „Wie fernab liegt uns ein Palestrina, zu dem Engel niedersteigen, um ihm zu diktieren?“ Was ist denn das anders als das Geschenk der Form? Und wenn Roeseling dieser Auffassung Palestrinas die andere entgegensetzt: „Wie nahe steht uns ein Palestrina, der eingeschlossen in ein Helles, das ihn wie eine Kuppel umwölbt, oder in ein Dunkles das ihn umschließt wie ein Raum; und der nichts in sich spürt als ein feierliches Schreiten ins Licht: das ewige Introibo, das am Anfang alles Sakralen steht!“, so ist das zwar sehr poetisch, aber wir müssen gestehen, daß uns da ein Dunkles umschließt. Und ist dieses Spüren eines feierlichen Schreitens nicht auch schon ein subjektives, affektives Moment, oder das „tiefste Glück“ letzter Hingabe an das Kultische, das als erste Bedingung vom Komponisten gefordert wird? So kommt man eben immer wieder vom „Werk an sich“ zum Menschen zurück. Man kann die Natur nicht mit Heugabeln austreiben; lächelnd und als ob nichts geschehen wäre, stellt sie sich wieder ein.

Nun steht in der gleichen Nummer des Gregoriusblattes, die Roeselings Bekenntnis enthält, auch ein kluger und sehr vernünftiger Artikel des Herausgebers der Zeitschrift, des Aachener Domkapellmeisters Theodor B. Rehmann, über Bruckners e-moll-Messe. Hier ist nichts von einer so verstiegenen Auffassung des Liturgischen und radikalen Abwehr alles Subjektiven, Menschlichen. Wenn Rehmann etwa sagt: „Daher bedeutet auch — echt katholisch gesehen — ein einseitiger Klassizismus genau so eine Verengung wie Kirchenmusik, erzeugt bloß aus Stimmung und Klanggusch. In der christlichen Kirchenmusik geht es um das höhere Dritte, um jene ‚nüchterne Trunkenheit‘ des Heiligen Geistes, von der die

Liturgie singt“; oder: „Was bei Wagner schmachtende Liebesbrunst ist, ist in gleichem Tonmaterial bei Bruckner eindeutig tiefste religiös-mystische Ergriffenheit“; wenn er das Kyrie zu den „gewaltigsten und erschütterndsten Vertonungen dieses Textes“ rechnet und das Agnus Dei „ein letztes verzweifelt Jakobsringen“ nennt, dann erkennen wir die tiefe Kluft, die solche richtigen Auffassungen von der nüchternen Nüchternheit Roeselings scheidet.

Maßhalten, nicht Einseitigkeit ist von der Kirchenmusik zu fordern. In Teilbezirken fordert es auch Roeseling, z. B.: „Werft sie aus den Kirchen, die Orgeln, die mit Schwellwerken prunken und stöhnen können und ächzen und wehleidig sein. Braucht ihr Dynamik, baut sie stufenförmig auf, gleich denen, die an den Altären aufwärtsführen. Laßt die Orchester aus den Kirchen: braucht ihr sie, nehmt kühle Bläser, Flöten, Fagotte, besser noch, laßt auch von diesen!“ Man könnte nur fragen, ob denn Flöten und Fagotte, von einem Meister gespielt, nicht auch schluchzen und jubeln können wie die Geigen, von denen Roeseling nichts wissen will.

Nun wird zur Erhärtung solcher extrem spiritualistischen Auffassungen der gregorianische Choral beschworen. Wir wissen heute nicht mehr, wie der Choral auf die Alten gewirkt, welche Empfindungen er geweckt hat. Sie waren jedenfalls nicht die gleichen wie bei uns, die wir eine tausendjährige Musikentwicklung hinter uns haben. Aber daß er nicht aus Kühle geboren und die Herzen kühl gelassen hat, wissen wir aus uralten Zeugnissen. Man braucht nur auf die Worte des hl. Augustinus zu verweisen: „Wie mußte ich weinen, o Gott, bei Deinen Preisgesängen und Liedern, wenn die süß tönenden Klänge Deiner Kirche mich heftig bewegten! Jene Klänge strömten in mein Ohr; es träufelte, wie flüssig geworden, Deine Wahrheit mir ins Herz; es entzündete sich darob alsbald die Glut der Andacht, es flossen die Tränen, und mir war so wohl dabei.“ Er sagt uns ferner, daß alle Stimmungen, so verschieden sie seien, ihre eigene Weise in Stimme und Klängen hätten und auf Grund einer geheimen Verwandtschaft durch sie angeregt würden. Und als ihm das Gewissen Vorwürfe über die Wirkung des Gesanges machte, so daß er ein einfaches Rezitativ vorziehen wollte, wurde er sich über den Trugschluß schnell klar, und er forderte nur, daß sich die sinnliche Empfindung der Vernunft unterordne und nicht zur Führerin werde (Bekenntnisse, Buch 9 u. 10).

Auch für uns ist der Choral nicht jeder Empfindung bar. Der Choral ist keine rein formale Musik. Hören wir einen anerkannten Meister der Choralkunde, P. Dominikus Johner O. S. B.: „Man darf sich nun das Verhältnis des Chorals zur Menschenseele nicht so denken, als ginge er mit stoischer Kälte an allem dem vorüber, was ein Menschenherz bewegt und ergreift und es oft aufseufzen, ja aufschreien läßt unter der Not des Lebens. Wohl ist der Choral leidenschaftslos und unaufdringlich und um dieser mehr objektiven Art willen vielen geradezu willkommen, aber deshalb ist er nicht gefühllos, nicht leblos oder lebensfremd. Er kann auch weinen und klagen, er versteht auch Leid und Schmerz, aber sein Beten und Klagen mündet schließlich doch ein in die Finale beruhigenden Gott-

vertrauens“ (Der gregorianische Choral [Stuttgart 1924] 77)¹. Sind das nun „romantische Deutungen subjektivistischer Auffassungen“, die den Unwillen Roeselings so sehr erregen?

Wiederum ist aber Roeseling in einer Teilfrage recht zu geben, dort nämlich, wo er den unbegleiteten Choral fordert. Als Kompromiß läßt er nur die im Einklang mit der Melodie spielende Orgel zu. Man sollte aber ein so übles Zugeständnis besser gar nicht machen. Ich selbst habe schon vor mehr als zwanzig Jahren in dieser Zeitschrift (Bd. 85 [1913] 9 f.) dem unbegleiteten Choral das Wort geredet. In neuerer Zeit melden sich immer mehr Kirchenmusiker mit der gleichen Forderung. Der begleitete Choral ist nicht nur vor der Geschichte nicht zu rechtfertigen, sondern auch nicht vor der Ästhetik. Das Linear-Horizontale ist dem Choral so wesenseigen, daß alle vertikalen Zutaten nur den natürlichen Fluß hemmen. Man bindet einem Vogel, wenn er fliegen soll, nicht Gewichte an die Füße. Oder um ein analoges Beispiel aus der bildenden Kunst zu erwähnen: Es wäre barbarisch, einen Dürerschen Kupferstich zu kolorieren. Solche lineare Schwarz-Weiß-Kunst ist in sich vollendet und müßte durch aufgetragene Farben nur ihren eigentümlichen Reiz einbüßen.

Im Nachwort zu seinem Manifest schreibt Roeseling: „Entweder wissen wir, was wir wollen: dann wollen wir nicht darüber, sondern es schreiben.“ Ein boshafter Logiker könnte hier weiterfahren: „Nun aber hat R. darüber geschrieben, also weiß er nicht, was er will.“ Indes weiß Roeseling sehr wohl, was er will, und auch wir wissen es, wenn wir sein Manifest gelesen haben. Noch klarer wird uns das, wenn wir einen Blick auf das „es“ werfen, d. h. auf Kompositionen, die sein Programm zu verwirklichen suchen.

Roeseling schreibt: „Keine Angst vor den Unzulänglichkeiten der Chöre! Sie singen kühle Quartenketten nicht mit mehr Mühe als Terzen.“ Diese „Quartenketten“ dürften eine Anspielung auf das Credo der einstimmigen, unbegleiteten Messe von Hermann Erpf (Kallmeyer, Wolfenbüttel 1927) sein. Der Anfang dieses Credo (bis invisibilium) besteht aus einer Quartenkette von nicht weniger als 31 Gliedern. Diese Quartenkette ist wirklich sehr kühl. Von einer Verwandtschaft mit dem Choral kann bei diesen auf und ab tanzenden Quarten keine Rede sein. Eine zackige Linie ist etwas anderes als eine wellenförmige. Der Choral kennt nur die letztere. Diese Vorliebe für Quarten stammt aus der profanen Musik, und zwar aus Bezirken, die von der sakralen Musik himmelweit entfernt sind. Man könnte sich diese Quartenkette für ein Zupf- oder Schlaginstrument wohl vorstellen, für eine Glasharmonika etwa oder als Harfenumspielung eines Orchestersatzes. Reizvolle Wirkungen könnten damit erzielt werden, die aber gewiß nicht sakral anmuteten. Für Instrumente mit anhaltendem Ton, wie es die Singstimme ist, sind sie aber hart. Die ganze Messe hat einen stark rechnerischen und auch melodisch nicht einheitlichen Zug, da

¹ Man vergleiche auch das Kapitel „Sind die Wechselgesänge Ausdrucksmusik?“ in dem Buch des gleichen Verfassers „Die Sonn- und Festtagslieder des Vatikanischen Graduale“. Ausführlich behandelt P. Johner die Frage im Kapitel XIV B seiner „Neuen Schule des gregorianischen Chorals“.

choralverwandte Motive mit „atonalen“ wechseln. Das Subjektive ist jedenfalls vollkommen unterdrückt, eine musikalische Ausdeutung des Textes gar nicht angestrebt.

Noch folgerichtiger ist das atonale Prinzip in der *Missa* (In Pentecoste 1926) durchgeführt, die Roeseling selbst geschrieben hat. Die Messe enthält drei reale Stimmen, die durch Verdoppelungen im Einklang und Oktav im Partiturbild stellenweise bis zu acht Stimmen anwachsen. Auf taktmäßige Einteilung ist bewußt verzichtet, ebenso auf Akkordbildungen im üblichen Sinn. An überkommenen Maßstäben kann man diese Messe nicht beurteilen. Sie ist ein Kind jener Jahre, wo Hindemith seine immerhin geistreichen und meisterlich gekonnten Werke schuf. Auch diese Messe legt vom technischen Können ihres Urhebers ein gutes Zeugnis ab. Aber man hat doch den Eindruck einer weit mehr intellektuellen als einer künstlerischen Leistung. Schon darum wird es einem schwer, anzunehmen, daß um diese Form nicht gerungen wurde, sondern daß sie geschenkt sei. Seine im Manifest theoretisch geprägte *conditio sine qua non* hat der Komponist jedenfalls bis zum letzten erfüllt: die „Seele“ ist aus dem Opus vollständig verbannt. Für eine Aufführung erweist sich die Messe derart widerhaarig, daß sie heute noch auf ihre Ur-Darbietung wartet, wie Prof. Lemacher mitteilt. Einsätze und Ausgleich der Tonquantitäten, aber auch schwer faßbare, in beziehungslosen Intervallen einherschreitende Melodiezüge wie etwa der Beginn des *Agnus Dei* verlangen vom Dirigenten und von den Sängern ein Maß von Geduld, das man eigentlich niemand zumuten kann.

Und doch hat Franz Philipp, der Karlsruher Meister, auf der Frankfurter Tagung der Internationalen Gesellschaft 1930 das Wagnis unternommen, zwei Teile dieser Messe vorzuführen. Inwieweit dabei das Hörbild dem Sichtbild der Partitur entsprach, wäre zu wissen lehrreich. Ein Schlaukopf hat einmal gemeint, bei der atonalen Musik komme es auf einzelne Entgleisungen und falsche Töne nicht so sehr an; selbst wenn die einzelnen Stimmen nicht gleichzeitig das Stück schließen, könne man nicht wissen, ob das nicht gerade vom Komponisten beabsichtigt sei. Warum solle denn gerade das Dogma eines gleichzeitigen Schlußklanges für ihn gelten, wo er doch die andern Kunstdogmen über Bord geworfen habe?

Musikhören besteht seinem Wesen nach in der Beziehungserfassung der Töne, die physiologisch im Gehörorgan grundgelegt ist und dann unbewußt, wie bei den meisten Menschen, oder bewußt, wie beim Musikkenner, als Bezogenheit erkannt wird. Unter den mehr als 479 Millionen Kombinationen, die unsere zwölfstufige Tonleiter ermöglicht, ist aber nur ein verschwindend kleiner Teil vom Hörer als von der künstlerisch ordnenden Vernunft und nicht von rein physikalischen Ursachen hervorgebracht auffaßbar. Alle andern hinterlassen den Eindruck eines melodischen Chaos, das um so unübersichtlicher wird, je mehr solcher atonaler Melodien sich vertikal unterordnen. Alfred Einstein, ein Forscher und Kritiker, dem man gewiß nicht nachsagen kann, er sei für Neues nicht

aufgeschlossen, sagt darum in seinem Artikel „Atonalität“² ganz zutreffend, eine atonale Melodie sei grundsätzlich ein rein mechanisches Produkt und stelle eine Absurdität dar. Man könne mit einem rein negativen Prinzip keine Musik schaffen. In der profanen Musik ist darum die atonale Welle bereits wieder am Verebben. Soll die Kirchenmusik, wie schon so oft, hinter der Entwicklung der profanen Musik dreinhinken und für neu und modern halten, was schon nicht mehr neu und modern ist?

Es ist also eine Sackgasse, in der man nicht mehr weitergehen kann, die zur Rückkehr zwingt. Wenn wir so das Extrem ablehnen müssen, so ist damit keineswegs der braven Harmonik der „hohen Opuszahlen“ das Wort geredet, auch nicht dem Quinten-, Oktaven-, Querstand- und Tritonusverbot. Fruchtbare Anregungen, und lägen sie auch nur in der Vermehrung brauchbarer Kombinationen, enthält auch das atonale System. Diese gilt es zur Entfaltung zu bringen und der Seele, jawohl der Seele, dienstbar zu machen. Auch die exotische Musik ist ja aus andern Tonverbindungen zusammengesetzt als die unsere; immer aber ist sie seelisch bedingt.

Daß nun eine solche Kirchenmusik keine Gemeinschaftsmusik ist oder auch nur werden kann, dürfte einleuchten. Man muß sogar ernstlich fragen, ob die Atonalisten eine Gemeinschaftsmusik überhaupt anstreben. Denn „zu lange war der Mensch das Maß aller Dinge“, und darum wollen sie „Glaswände“ schieben „zwischen den Menschen und das Werk“. Sie huldigen damit einer mißverstandenen Theozentrik und einem „l'art pour Dieu“, die es nicht gibt. Gewiß ist es für jeden Christen klar, daß Gott das letzte Maß aller Dinge ist, das nächste aber für uns Erdenpilger ist der Mensch. Wir können die Ehre Gottes nicht anders fördern, die berühmte Grundregel „Ut in omnibus glorificetur Deus“ oder „Omnia ad maiorem Dei gloriam“ gar nicht anders verwirklichen, als dadurch, daß wir selbst Gott immer mehr erkennen, lieben und loben, und daß wir Erkenntnis, Liebe und Lob Gottes in andern Menschen immer mehr entzünden. Die innere Ehre Gottes, den ewigen Lobpreis der drei göttlichen Personen unter sich, der Gottes Wesenheit gleich ist, können wir nicht mehren, da eine Mehrung nicht möglich ist. Das ergibt sich aus dem Begriff der unendlichen Vollkommenheit. So sagt der hl. Augustinus: „So töricht ist doch niemand, daß er glaubt, Gott bedürfe der Opfergabe zu irgend welchen Zwecken.... Man hat demnach anzunehmen..., daß überhaupt die rechte Gottesverehrung dem Menschen zugute kommt, nicht Gott. Es ist wie beim Quell und beim Licht: niemand wird sich einbilden, daß er der Quelle nützt, aus der er trinkt, oder dem Licht, das er schaut.“ Wir können darum Gott auch nicht im eigentlichen Sinne des Wortes dienen, da Dienen eine Hilfsleistung bedeutet. Jedes äußere Werk, das private nicht mehr als die Gemeinschafts-Liturgie mit ihren Künsten, kann deshalb nur Mittel sein, die innere Gottverehrung zu wecken oder zu stärken. „Das Werk an sich“ bedeutet nur so viel, als es innere Akte wirkt, sei es im Werkmeister, sei es in denen, die es benützen, betrachten oder

² Alfred Einstein, Das neue Musiklexikon.

hören. Tut es das nicht, dann steht es auf der Stufe der tibetanischen Gebetsmühlen. Der Satz: „Der Kult hat nicht euch zu dienen, sondern ihr ihm“, läßt die Wechselwirkung zwischen dem Kult und dem Menschen außer acht. Irrig ist wiederum der andere Satz: „Auch ein Bekenntnis zum Glauben ist für die Kirchenmusik nur mittelbar von Belang.... Euer Bekenntnis ist für euch wichtig, doch nur für euch; macht keine musikalische Pose daraus!“ Im Gegenteil! Laßt euren lebendigen Glauben hineinstrahlen in euer Werk, damit es der Gemeinschaft ein Sursum corda zurufe! Stellt euer Licht auf den Leuchter und nicht in die Ecke oder unter den Scheffel! Das ist noch lange keine Pose. Eine konstruierte atonale Musik kann nämlich auch der Ungläubige schreiben. Das müßte doch eigentlich nachdenklich machen.

Diese Auffassungen sind nicht etwa jesuitische Spitzfindigkeiten oder verkalkte Gedanken der älteren lebenden Generation, wir begegnen ihnen, wie schon bemerkt, beim hl. Augustinus, aber auch beim hl. Gregor d. Gr. Mit aller nur wünschenswerten Bestimmtheit hat das Konzil von Trient die Menschendienstlichkeit der kirchlichen Zeremonien verkündet³. Aber auch Söhne des hl. Benedikt haben dieser Auffassung das Wort gesprochen, so z. B. der Maria-Laacher Benediktiner A. Hammenstede in seinem Büchlein „Die Liturgie als Erlebnis“, dessen Titel allein schon den Atonalisten ein Gruseln verursachen muß. Hammenstede schreibt dort: „Sicherlich ist und bleibt die Feier der Liturgie für die Kirche das Mittel, ihre Kinder, die vornehmen sowohl wie die einfachen und armen, aus den Niederungen dieses irdischen Tränentals emporzuheben, so daß sie die Schönheiten des himmlischen Paradieses in ahnungsvollem Schauen besitzen und bei diesem erhabenen Schauspiel die Trübsale der Erde vergessen.“ Oder der bekannte Beuroner Pater Alois Mager in seiner Abhandlung „Verinnerlichung des religiösen Lebens“ (Benediktinische Monatschrift, Mai 1920): „Gewiß, auch das äußere Werk hat seine Daseinsnotwendigkeit, aber nur als Mittel, um das Innere zu ergreifen. Zumal auf religiösem Gebiet gibt es keine unheilvollere Verwechslung als die zwischen Mittel und Zweck. Äußere Werke sind immer nur Mittel, notwendige Mittel; Zweck aber ist und bleibt der innere Fortschritt, das geistige Wachstum. Bei der Eigenart unserer Natur als sinnlich-geistige Wesen können wir den innern Menschen gar nicht zur Entfaltung bringen, außer wir langen zu Mitteln nach außen.“

Im irdischen Raum bleibt also trotz allem der Mensch das Maß aller Dinge, nicht das letzte, aber das nächste, fürs praktische Leben ausschlaggebende. Wer das verkennt, kommt notwendig zu einem unfruchtbaren, von der Gemeinschaft sich sondernden Spiritualismus, weil er dem Leib nicht gibt, was des Leibes ist, der Seele nicht, was der Seele ist, dem Nächsten nicht, was des Nächsten ist, und darum auch Gott nicht, was Gottes ist. Peter Lippert drückt das in seiner Weise so aus: „Gott will nicht, daß wir ihn allein lieben; er will unsere Liebe nur annehmen, wenn

³ Den ganzen Fragenkreis habe ich ausführlich und mit den Belegen in meinem Buch „Beuroner Kunst“ (1923) S. 75—87 behandelt.

wir im Bunde oder doch in Eintracht mit seinen Geschöpfen zu ihm kommen. Er will sich von uns nur greifen lassen, wenn unsere Hände die Welt anrühren, die er wie ein Gewand um sich gehüllt hat“ (diese Zeitschrift, Sept. 1935, S. 361). Darum wird am Jüngsten Tag das Maß unserer Gottesliebe am Maß unseres Menschendienstes gemessen.

Umschau

Jesuiten-Gehorsam

In jüngster Zeit haben zwei Professoren der protestantischen Theologie zum Jesuiten-Gehorsam Stellung genommen: der eine in sehr unverständiger, der andere in sehr verständiger Weise.

Im Aprilheft der Hamburger Monatsschrift „Deutsches Volkstum“ (S. 299/300) tischte der Göttinger Theologieprofessor Emanuel Hirsch über den „Kadavergehorsam“ der Jesuiten noch einmal die tausendfach widerlegten Fabeln auf, um sie durch eine neue, besonders ungeheuerliche zu vermehren. Er behauptet kühn, daß im Jesuiten-Gehorsam „das persönliche sittliche Empfinden und das eigene innere Tribunal mit seinem Spruch über Gut und Böse ausgeschaltet sind“. Zur Erhärtung dieser Behauptung fügt Hirsch bei: „Was für Blüten bei dieser innern Haltung möglich sind, zeigt das Urteil des Jesuiten Bellarmin, welcher wirklich und wahrhaftig geschrieben hat: ‚Wenn der Papst aber irrte, indem er Laster geböte oder Tugenden verböte, dann wäre die Kirche gehalten, zu glauben, daß die Laster gut und die Tugenden böse seien, wenn sie nicht gegen das Gewissen sündigen wollte‘.“ Ein Beleg ist nicht angegeben¹, aber zur Beruhigung auftauchender Bedenken wird hinzugesetzt: „Ich habe streng wörtlich verdeutscht.“

Man begreift das ganze Sieges- und Überlegenheitsgefühl, mit dem Hirsch allen Ernstes diesen Trumpf gegen den Jesuiten Bellarmin († 1621) ausspielt, den überdies die katholische Kirche als Heiligen und Kirchenlehrer verehrt. Ist es ihm doch anscheinend gelungen, einen

hervorragenden Jesuiten auf eine Unmoral festzunageln, die kaum noch überboten werden könnte! Der angeführte Satz steht nämlich „wirklich und wahrhaftig“ und „streng wörtlich“ bei Bellarmin in seiner Abhandlung „De Romano Pontifice“ lib 4, c. 5.

Und doch ist dieser Trumpf ein völliger Versager; es handelt sich nämlich um eine geradezu horrende Sinnumkehrung der Worte Bellarmins. Nach der Methode, mit der Hirsch das Bellarmin-Zitat verwendet, kann man aus der Heiligen Schrift sogar den Atheismus beweisen; denn es heißt dort (ich habe streng wörtlich verdeutscht): „Es gibt keinen Gott“ (Ps. 13, 1). Freilich steht unmittelbar vorher: „So spricht der Tor in seinem Herzen.“

Bellarmin behandelt in dem erwähnten Kapitel die Unfehlbarkeit des Papstes in allgemeinen Entscheidungen über Sittenfragen. Zum Schluß entwickelt er zum Beweise für die Unfehlbarkeit das den Philosophen und Theologen so geläufige „argumentum ex absurdis sequelis contrarii“, d. h. er zeigt, welche widersinnigen Folgerungen sich ergeben würden, wenn der Papst in allgemeinen Sittendekreten irren könnte. In diesem Zusammenhang schreibt Bellarmin die von Hirsch wiedergegebenen Worte. Es ist daher eine geradezu unglaubliche Verzerrung, das, was Bellarmin als unerträgliche, absurde Folgerung aus einer irrationalen Voraussetzung zurückweist, ihm positiv als seine eigene Meinung zu unterstellen.

In dankenswerter Weise hat Otto Karrer den ganzen Tatbestand und Zusammenhang eingehend untersucht und dargelegt („Junge Front“, 2. Juni 1935), so daß sich hier weitere Ausführungen erübrigen. (Nach Drucklegung dieser Umschau erschienen die „Epiloge“ zu den „Studien zum Mythos des 20. Jahrhunderts“ [Kirchlicher Anzeiger für die Erzdiözese Köln]. Auch dort wird S. 157

¹ Ad. Harnack hat einmal geschrieben: „Halte dich nicht für zu vornehm, um Anmerkungen zu machen, und wisse, daß du niemals so berühmt bist, um dir Beweise ersparen zu können“ (Aus Wissenschaft und Leben I [Gießen 1911] 162).