

ganze Weihepräfation durchzieht und beherrscht, soll durch das Zeichen noch mehr verdeutlicht, noch sinnfälliger ausgedrückt, noch faßlicher dargestellt, noch stärker betont, wie auch noch darüber hinaus darauf hingewiesen werden, daß der Priester das Anblasen vollzieht an Stelle und im Namen der heiligsten Dreifaltigkeit.

Das Zeichen ist nämlich ein Symbol des einen Gottes in drei Personen, und zwar ein bezeichnenderes und zutreffenderes als ein gleichseitiges Dreieck, als drei ineinander geschlungene Ringe, als drei konzentrische Ringe und erst recht als drei einem Kreise eingefügte, laufende, mit den Ohren verwachsene Hasen, drei in gleicher Weise angeordnete laufende, am Schopf oder Nacken sich fassende Männer und andere ähnliche, reichlich kindische Spielereien des ausgehenden Mittelalters. Gott Vater, der Urgrund der beiden andern göttlichen Personen, wird versinnbildet durch die mittlere Zinke, die den Stamm des Zeichens darstellt, Gott Sohn, der von Ewigkeit her aus dem Vater geboren wurde, durch die rechts (heraldisch gesprochen links) aus der Mitte der mittleren Zinke schräg aufsteigende seitliche, der Heilige Geist, der vom Vater und Sohn von Ewigkeit ausging, durch die dort, wo die zweite an die mittlere stößt, links (heraldisch rechts) gleichsam aus beiden emporwachsende dritte Zinke. Der Umstand aber, daß die drei Zinken nicht lose nebeneinander angebracht sind, sondern miteinander ein einheitliches, geschlos-

senes Ganze bilden, weist darauf hin, daß alle drei göttlichen Personen nur ein Gott sind, bringt die Wesenseinheit derselben zu sinnfälligem Ausdruck. Am faßlichsten tritt dieser Symbolcharakter des Zeichens bei der Form zu Tage, welche dieses bis zum 14. Jahrhundert hatte, doch eignet er auch noch der spätmittelalterlichen Form desselben. Denn wenn auch bei ihr die mittlere Zinke nach unten zu verkürzt ist, hat der Sinn des Zeichens dadurch keine Änderung erfahren, da auch bei ihr noch nach wie vor die seitlichen Zinken mit der mittleren, von der sie unten ausgehen, noch immer eine Einheit, ein Ganzes bilden.

Nach heutigem Brauch geschieht das dreimalige Anblasen jedesmal in Form des ganzen Zeichens. Ursprünglich blies der Priester das erste Mal das Wasser an in der Richtung der mittleren Zinke, das zweite und das dritte Mal in der der beiden seitlichen. Das Anblasen des ganzen Zeichens vollzog sich demnach nach dem ursprünglichen Brauch nur einmal. Der heutige Brauch entstammt erst der Zeit, als an Stelle des einmaligen Einsenkens der Kerze in das Taufwasser, das dem Anblasen vorausging, ein dreimaliges trat, d. i. dem späten Mittelalter, und ist eine Anpassung an den Wandel, der sich mit dem Einsenken der Kerze vollzog. Ein lehrreiches frühes Beispiel des heutigen Brauches bietet der dem 14. Jahrhundert entstammende Liber ordinarius der Essener Münsterkirche.

## RELIGIOSE TONKUNST UND CHRISTLICHER GLAUBE

Von Hans Kühner

Mit Überlegung sei die religiöse Tonkunst an erster Stelle genannt, als lebenspendende Quelle, die dem christlichen Glauben entspringt. „Religiöse Musik ist ein wichtiger Faktor der Menschheitsgeschichte“<sup>1</sup>. Das besagt mit andern Worten: Zutiefst ist die religiöse Musik als ein primärer Faktor organisch mit der Seelengeschichte der Menschen im allgemeinen, der Christenheit im besonderen verwachsen. Sie ist ein seelenformendes Element. Daraus ergibt sich von selber, daß es sich im Folgenden weder um eine musikalische Stilgeschichte, noch um eine Geschichte der Kirchenmusik handeln kann. Vielmehr soll das tonkünstlerische Geschehen in den göttlichen und ethisch-christlichen Rahmen des Glaubens und seiner Ausdrucksformen hineingestellt werden und sich so dem Betrachter von erhöhter, katholisch-universaler Warte aus darstellen. Die Musik wird somit folgerichtig aus der Enge relativer Bedingtheit herausgehoben in die Sphäre des absolut-christ-

lichen, wo ihr eine beherrschende, weithin wirkende Stellung zukommt. Der Weg, der in jene Sphäre führt, ist ein Weg göttlicher Gnade, den nur wenige Priestergenien der Tonkunst gegangen sind, um am Ende ihrer Bahn zum „universellen Stil“ (Papst Pius X.), zur Erkenntnis einer Art musikalischen Glaubensbekenntnisses zu kommen. Es ist jenes Endziel, wo Musik zum Gebet wird.

Diese Endziele, die wechselseitigen Beziehungen, Befruchtungen und Bereicherungen, die den christlichen Glauben und die religiöse Tonkunst auf das innigste miteinander verbinden, sollen Gegenstand besonderer Erwägungen sein. Da ist in erster Linie die Frage nach den Grenzen der religiösen Tonkunst entscheidend. Ist überhaupt auf dem Gebiet glaubensgebundener Musik eine konfessionelle Scheidung stets möglich oder durchweg notwendig? Und weiter: In welchem Maße kann außerhalb des Rahmens rein liturgischer Musik überhaupt von religiöser Musik gesprochen werden? Es will in gewissem Sinne verfehlt erscheinen, die beispielhafteste Gestalt, wie J. S. Bach, in welchem sich alle Gegenstände künstlerischer und konfessioneller Art restlos

<sup>1</sup> Cherbuliez, Zum Problem der religiösen Kunst, in: Schweizer Jahrb. für Mus.-Wiss. 1924.

beruhigt und ausgeglichen haben zu einem erleuchteten Ideal des Christlichen an sich, etwa als protestantischen Musiker bezeichnen zu wollen. Die Frage muß vielmehr lauten: Wo tritt in der Tonkunst die reinste und geläuterte Form des Christentums in Erscheinung, wo finden wir die drei Begriffe der „Sanctitas, Bonitas formae, Universitas“, die Papst Pius X. in seinem grundlegenden Motu proprio über die Kirchenmusik von 1903 klar formuliert hat?<sup>2</sup> In der Universitas, im großen Allgemeinen, in dem im urchristlichen Sinne katholischen, im „mild Versöhnenden“ suchen wir den letzten Sinn religiöser Musik. Der Protestant Bach komponiert bewußt und bekennend „Et in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam“, der Katholik Schubert läßt gerade diesen Passus in seinen Messen stets fallen. Doch wollen heute die Voraussetzungen und Beweggründe Bachs — der das Bekenntnis viermal — von zwei Oboe d'amore, wie von Mutterarmen umhegt, — in steter Steigerung wiederholt —, weit schwererwiegend erscheinen, als die rein technischen und aufführungspraktischen Schuberts. Am Maßstab, den die Kirche anlegt, muß religiöse Musik überhaupt gemessen werden, darum gehören beide der einen Kirche, der Universitas catholica<sup>3</sup>.

Ein in sich verhaftet bleibender künstlerischer und religiöser Subjektivismus vermag dem gestalteten musikalischen Werk noch nicht die letzte Reife zu geben. Das will nicht besagen, daß das Subjektive an sich deshalb keinen Raum im Werke haben dürfe. Stets wird die schöpferische Einzelpersönlichkeit hinter und über ihrem Werk spürbar werden und bleiben. Doch erst der Wille zur Hinaufobjektivierung führt zur letzten künstlerischen Vollendung. Der Gesamtraum der Katholizität gibt letzten Endes in seiner Unbegrenztheit dem Subjektiven wie dem Objektiven in der Kunst die gleiche gottgewollte Möglichkeit eines unvergänglichen Lebens, dessen schönste Blüten sich erst im Irrationalen des Glaubens erschließen, wo ein kristallklarer Former, wie Palestrina, ein um Gott Wissender, wie Bach, ein inbrünstig nach Gott Suchender, wie Beethoven, ein heiterer Gottes-Sänger, wie Mozart, und ein visionär mystischer Beter, wie Bruckner, sich zur großen Einheit zusammenfügen. Das vollendet christlich-musikalische Kunstwerk offenbart sich in der Vokalmusik da, wo die innere und äußere Einheit von Text und Musik in ihrer sich ergänzenden Gleichwertigkeit, ohne Überwuchern des einen oder des andern aus der den Text erschöpfenden Vision heraus Form und Gestalt geworden ist — in der Instrumentalmusik aber dort, wo das leitende Prinzip einer

übernationalen Form- und Ausdrucksethik in der thematischen Entwicklung und Durchführung, verbunden mit tiefer sakraler Würde, letzte Dinge in übernatürlicher Schau — ohne die Mittlerstellung des Wortes — zu vermitteln vermag. Auch hier müssen die ewigen Gesetze des Universellen, wie sie einst die Gregorianik aufstellte in immer neuer Formulierung sichtbar werden gleich den Strahlen der Sonne, um das Licht einer geheiligten Tradition zu verbreiten. Die religiöse Musik trägt a priori die Kraft hierzu in sich, weil jeweilige Stile stets erst nach ihrer Vollendung in der weltlichen Musik ihren Einzug in die Musik der Kirche im erweiterten Sinne hielten, um dann wiederum weltliche Musik in die Regionen des Religiösen zu heben, wie das Beispiel Anton Bruckners zeigt.

„Weil du, was du mit dem Munde gesungen, im Herzen nicht geglaubt und im Werk nicht erfüllt hast, deshalb entziehen wir dir das Amt, in der Kirche Gottes zu singen“ (2. Konzil von Arles, 5. Jahrhundert). Diese grundsätzliche These, auf die neuere Zeit angewendet, erfährt eine neue, übertragene Bedeutung im Sinne eines Apostolates der religiösen Tonkunst überhaupt. Wer seine Kunst mittelbar oder unmittelbar in den Dienst der Kirche stellt, hat die Pflichten eines Gottberufenen auf sich genommen, er vertritt ein künstlerisches Priestertum im Geiste einer höchsten Einordnung in das katholische Ideal. Beethoven faßt dieses Ideal in die Worte: „Höheres gibt es nichts, als der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreiten“. Nur von diesen sich Gott Nähernden soll hier die Rede sein.

Nun zurück zur früher gestellten Frage nach den Grenzen der religiösen Musik: Der Begriff an sich umfaßt die unmittelbar kultgebundene oder liturgische, die mittelbar kultgebundene oder geistliche und die religiös inspirierte Musik. Die letztere Kategorie ist die am schwersten zu deutende, weil ihre Grenzen oft nicht so ohne weiteres erkennbar sind. Haydns „Sieben Worte des Erlösers am Kreuz“ sind für die Kirche als Instrumentalpassion geschrieben, die letzten Symphonien Bruckners sind Ausdruck reinster instrumentaler Glaubensmystik, viele Kammermusiksätze Regers sind religiös inspiriert. Die beiden ersten Kategorien haben auch in diesem Zusammenhang nur Geltung, insofern ihre Voraussetzungen inspirativer Art sind, nicht wenn sie in Form eines intellektualistischen Konstruktivismus oder Rationalismus in Erscheinung treten.

Im 30. Gesange des „Purgatorio“ schildert Dante jenen unbeschreiblich schönen Augenblick, da er Beatrice als Verkörperung der Kirche wiedersieht und Engel im Chor das uralt heilige Benedictus anstimmen. Welch umfassendes Symbol spricht aus dieser Stelle: Wenn im irdischen Paradies der Augenblick der Einheit von irdischem und himm-

<sup>2</sup> Lat. und ital. Text in den *Decreta authentica* der Ritenkongregation, Bd. 6.

<sup>3</sup> Vgl. J. Kreitmaier in: Stimmen der Zeit Bd. 104 (1923): „Konfessionelle Kunst.“

lischem Glück, sozusagen der Berührungs punkt, gekommen ist, vermag der Dichter nicht anders, als das Benedictus den Engeldören in den Mund zu legen. Man begreife die Seelenverfassung Dantes als vom Subjektiven herkommend in einem Streben nach dem Objektiven, nach vergeistigender Deutung: der Meßgesang im Augenblick heiligster Schau, die religiöse Musikoffenbarung im Augenblick des Unsagbaren: Benedictus, qui venit in nomine Domini. Es ist, als ob Dante über die Jahrhunderte hinweg Bach in dieser Weltstunde die Hand reiche, denn es ist die gleiche Seele, die aus beiden spricht, nur Ausdruck und Mittel der Verlebendigung sind verschieden. Augustinus (Serm. 336, 1) sagt es in drei Worten: *Cantare amantis est*. Wer liebt, der singt; und er schließt darin die letzte Sinngebung der Musik überhaupt ein. Die menschlichen Gefühls-, Geistes- und Seelenwerte sind hineingenommen in das religiöse Erleben, welches zur musikalischen Form wird. Alle Liebe im Sinne des heiligen Augustinus incarniert sich, geläutert, in Musik. Somit stellt sich hier das ewig Allgemeine, Absolute der zum musikalischen Kunstwerk gewordenen Liebe dar.

„Die Idee der Verklärung ist das Kunstprinzip der Liturgie“<sup>4</sup>. Dieser Satz ist als Axiom zu werten. Zum „Gesamtkunstwerk“ sollen Musik und Liturgie als solche werden. Damit ist nicht zu viel gesagt, wohl aber sind die Grenzen des rein Liturgischen viel weiter gezogen worden. Der Verklärungsgedanke als etwas absolut Religiöses, als christliche Sehnsucht schlechthin ist die Idee jeder großen Kunst und ihre Erfüllung — auch dann, wenn sie den Bezirk des unmittelbar Kultischen verläßt, verlassen muß. Doch ist für den Erkennen hier eine Verundeutlichung der Begriffe wohl nicht möglich. Es kommt lediglich darauf an, das Gemeinsame, das im weitesten Sinne „Katholische“ der Kunst, der Musik im besonderen, in seiner Beziehung zu den christlichen Grundideen zu erfahren und zu erkennen. Wo dem musikalischen Kunstwerk die Gedanken der Transzendenz und der Transfiguration eignen, sei es — im weitesten Sinne — als „liturgisch“ angesprochen, denn es ist von jenen objektivierenden Kräften durchblutet, die es zu entmaterialisierter Musik machen. Eine kurze, doch bedeutungsvolle Parallelie sei zur bildenden Kunst gezogen, soweit solche Parallelen überhaupt Gültigkeit und Berechtigung haben: Naturfern, darum übernäher strahlen uns die Gestalten der byzantinischen Mosaiken entgegen. In ihrer Leidenschaftslosigkeit ist nichts vom diesseitigen Leben zu verspüren, ihre Gebärden sind ewige Unbewegtheit und Ruhe, sie sind die Verbildlichung des Gregorianischen Chorals. Im 16. Jahrhundert malt Greco in Spanien. Irgendwie ist er von der byzan-

tinischen Kunst innerlich beeinflußt. Sein Bemühen geht um völlige Vergeistigung, Entmaterialisierung, also um Übernatürlichkeit, seine Gestalten haben den festen Boden verlassen. In seiner „Heiligen Trinität“ aus Santo Domingo el Antiguo zu Toledo liegt der tote Christus im Arme Gott Vaters, beide mild umglänzt vom Lichte des Heiligen Geistes. Jeder Sturm der Schmerzen ist gestillt und verklärt. Im „Christus am Kreuz“ (Louvre) scheint das Kreuz förmlich emporzuschweben. Die beiden Stifter rechts und links wissen nichts mehr vom Erdenleid, so völlig sind sie in die Größe des heiligsten Todes versunken, sie schweben mit dem Kreuz empor. Greco, einer der vergeistigtsten Maler der europäischen Kunst, gibt hier letzte Verklärung einer Musik in Farben. Im gleichen Jahrhundert bildet Palestrina den ersten leuchtenden Abschluß einer Liturgie-Periode, die beim Choral begann. So sehen wir hier Höhepunkte zweier weltabgewandter, sich von der Materie loslösender, vergeistigender Perioden, die sich kreisförmig schließen.

Nur auf diesen Anschauungen gründet sich das Wesen einer Kunst, welcher man in einem bestimmten Rahmen wohl einen gewissen sakralen, über das Sakrale hinausragenden Charakter zusprechen muß.

Der abstrakte Gefühls- und Ideengehalt der liturgischen Texte, einerseits unendlich reich an dichterischem Ausdruck, anderseits wieder völlig eindeutig in seiner „geprägten Form“, zwingt die musikalische Ausdeutung ganz von selbst in die festen Bahnen eines exklusiven Kirchenstiles. So feststehend wie die liturgischen Texte, so folgerichtig muß die innere Stilhaltung der sie hebenden Musik bei allen nationalen und kontemporären Wandlungsmöglichkeiten des äußeren Stiles sein. „Kirchenstil ist das Ergebnis aus dem Zusammentreffen einer innermusikalischen Entwicklung und einer künstlerischen Anpassung an die Liturgie“ (Ursprung). Die inneren Gesetzmäßigkeiten des Universellen, wie sie die Gregorianik aufstellte, sind allen Stilvollendern bewußte Selbstverständlichkeit geworden. Der klare Objektivierungswille bei der Möglichkeit subjektiver Ausdeutung einzelner Wortpartien charakterisiert die liturgische Musik und hebt sie ins Absolute hinauf. Sie wird zum unsichtbaren Raum, der die Gläubigen umschließt und von der Außenwelt abschließt. Wie groß hat der heilige Augustinus die Gewalt solcher Musik zum Ausdruck gebracht in den Worten aus den Confessiones (9, 6) „Wie weinte ich bei Deinen Hymnen und Liedern. Mit dem Gesange, der in mein Ohr strömte, ergoss sich Deine Wahrheit in meine Seele.“ Die innere, große Wahrheit erst offenbart auch die Seele der religiösen Tonkunst.

Als das ehernste Monument, als Zentralpunkt der gesamten liturgischen Literatur tritt uns der Messe text entgegen; als fundamental, als weltumfassend, als letzten Wortausdruck alles die christ-

<sup>4</sup> Herwegen, Kunstprinzip der Liturgie (Paderborn 1929).

liche Menschheit Bewegenden, Beseligenden, Erschütternden erlebt der Mensch die Größe der Messeworte. Die Musik, die von diesen Worten inspiriert wird, die sie gewissermaßen zum zweiten Male geboren werden läßt, sie neu erschafft, hat bei aller Losgelöstheit von diesseitiger Kompaktheit sich um die letzte Vergeistigung zu bemühen: sie muß gleichsam zur Aureole werden und die Worte überstrahlen. Der Messetext wird zum höchsten Maßstab für objektive musikalische Formgebung überhaupt. „Es liegt aber schon im Wesen einer kultischen, einer hieratischen Kunst, daß sie sich über das individuell Naturhafte erhebt, daß sie stilisiert, feste Formen ausprägt und des öfteren wiederholt“ (Johner). Es ist die Seele der „geprägten Form, die lebend sich entwickelt“ bis zu Bach und Bruckner, die den tiefsten Segen über die hieratische Musik gesprochen haben. Elementare musikalische Grundformen als Abbilder der ewigen Grundwahrheiten, die zu vertonen sind, müssen, mit einer symbolisierenden Kraft begabt, nach dem Gesagten in Erscheinung treten.

Die Moderne hat es verlernt, der Sprache des Symbols zu lauschen. So ist es durchaus verständlich, daß ihr der Geist der Gregorianik, die in ihrer abstrakten Tonsprache allein vom Symbol her zu verstehen ist, fremd wurde. Doch derjenige, der in das Innere lauscht, tritt an den heiligen Choral heran, wie an das Ufer des unabsehbaren Meeres, um vor seiner Majestät niederzuknieen. Gleich einer Quelle tritt der Choral an das Licht der abendländischen Kultur, beherrschend und befruchtend bis in unsere Tage. Die Stilwandlungen, die dem Choral folgen, gleichen jenem tausendjährigen Rosenstock, dessen Wurzel bleibt, dessen Blüten aber einem steten zeitbedingten Wandel und Wechsel unterworfen sind, die aber ihre Kraft doch einzig aus der einen Wurzel nehmen. Die beseelte und beseelende Wesenheit des Chorales liegt raumenträkt im tiefsten Grunde des christlichen Geistes und Glaubens in seiner reinsten Form, sie röhrt zuerst an die höchsten Gipfel christlichen Gottes- und Menschentums, sie ragt aus der Endlichkeit hinauf in die Unendlichkeit. Geist von diesem Geiste ist nur noch viermal in der abendländischen Musik-Kultur zu finden, bei Palestrina, Bach, Beethoven und Bruckner. „Kirchenmusik“ gibt es in unabsehbarer Fülle, eine Musik Gottes als ein weihendes und geweihtes Dienen zur Ehre Gottes, als ein ungeschriebenes Sursum corda offenbart sich in verhältnismäßig geringem Maße in der Folge der Jahrhunderte. Ist es nicht so, als sei zeitweise die Kirche hinter den Kirchen-Raum zurückgetreten?

Der Choral repräsentiert die erste künstlerisch-religiöse Glaubenseinheit der christlichen Musik. Ein Eliminieren entweder des religiösen oder des musikalischen Charakters des Chorales ist also unmöglich. Mit der Rückkehr zu dieser Einheit, vom

Ethischen aus gesehen, dokumentieren demnach die Höhepunkte der verschiedenen Stilperioden das innere Verwachsensein von Glaube und Musik. Ein periodisch auftretendes Abweichen von dem vorgezeichneten Ideal, ein jeweiliges Verflachen, läßt dann die wie erratische Blöcke sich präsentierenden Höhepunkte mit doppelter Nachhaltigkeit sich abheben.

Fast tausend Jahre nach dem Entstehen des Chorals wirkt die Kunst Palestrinas wie ein erstes neues Atemholen und bewußtes Sichbesinnen auf den wahren Urgrund der Musik. Palestrina ist ein rückwärts Orientierter, Abschließender und gelangt im polyphonen Vokalstil zur Universitas. In seinem Todesjahr beginnt der im Choral liturgisch vorbereitete rezitativische Stil auf völlig neuer Fläche jenem neuen musikalisch-religiösen Höhepunkt zuzusteuren, den Bach darstellt.

Im Sinne der Universitas mußte eine völlige konfessionelle Absorption Bachs, vom protestantisch-theologischen und künstlerischen Standpunkt aus gesehen, von der Hand gewiesen werden<sup>5</sup>. Bachs heilige Kunst ist nicht in schismatischer Beleuchtung zu erfassen, sie ist, stilistisch gesehen, die große geläuterte Einheit der Sanctitas und der Bonitas formae in der Universitas. Sie ist eine Summa in des Wortes lichtester Bedeutung. Jedes menschliche Maßverhältnis hört hier auf. Bachs Tod ist ein Ende bei Gott. Die aufsteigende Linie von der Gregorianik über Palestrina ist scharf begrenzt. Es ist nicht denkbar, daß Bach seine Messe und die Matthäuspassion schrieb, ohne sein geistiges Auge, über das 200 Jahre alte Luthertum hinweg, zurückzuwenden zum 1700 Jahre zurückliegenden letzten Mahle Christi und als ein zweiter Jünger Johannes unter des Erlösers Kreuz zu stehen, um von dort als ein Apostel Christi predigend und verkündigend in unsere Tage wiederzukehren.

Auf Bachs Kantatenwerk hier im einzelnen einzugehen, auf die vielen Bezogenheiten desselben zur Liturgie, auf die Momente heiligster eucharistischer Kontemplation, um welche sich wie ein Kranz alle Phasen der christlichen Gedankenwelt in unvergänglichen Tönen legen, — bedarf es einer besonderen Arbeit. Die Kantaten bilden ein in sich abgeschlossenes organisches Ganzes, einen Mikrokosmos, dessen Durchdringung im vollen Umfange noch nicht erfolgt ist. Hier sollen einzig die beiden Riesenwerke, die Hohe Messe und die Matthäuspassion, als zwei musikalische Evangelien erlebt werden, als Krönung einer musik- und religionsgeschichtlichen Periode von 1150 Jahren.

Beide Werke sind nur von der Schau her zu verstehende übermenschlich und überzeitlich große Glaubensmonumente und bilden zusammen eine

<sup>5</sup> Zum ersten Male wies E. Tinel 1908 darauf hin (Brüssel). (Siehe auch Bach-Jahrbuch 1908.) Später Th. Schrems (Regensburg).

vollkommene Apologetik. Es gibt Werke, die man durch den Versuch einer Erklärung nur profanieren kann, die ursprunglos erscheinen, an die man nur wie an ein Wunder heranzutreten vermag: so die Matthäuspassion. Sucht man nach einem Vorläufer, so kann man vielleicht auf das mittelalterliche liturgische Drama zurückgreifen. Deutlicher aber wird der Zusammenhang mit der Liturgie angesichts des vielgestaltigen Reichtums und der Geheimnisse der Karfreitagsliturgie, in welcher das Menschlich-Persönliche des Erlöserleidens, der alle Kräfte in sich bergende Keim ruht, den die Passion Bachs zur Apotheose entfaltete.

Der Eingangschor stellt die letzte Steigerung des antiphonischen Gesanges sowie der liturgischen Lamentation überhaupt dar. Palestrinas Improperien bilden die entscheidende Zwischenstufe. Der Schlußchor „Wir setzen uns mit Tränen nieder“ ist zum Requiem der Menschheit am Grabe des Erlösers geworden, wo Tränen zum „Segenstau“ werden. Das letzte Siegel vom Buche der Erlösung wird mit den Worten: „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“, geöffnet, jenen Worten, die als erstes Credo unter Christi Kreuz in ungeheurer Steigerung erklingen: Weltreich des Glaubens — Weltreich der Musik!

Einzelne gesehen hat jeder kleinste Teil der Passion seine Wurzel in der Liturgie, sowie ja auch hier das liturgische Rezitativ zur äußersten Vollendung gebracht worden ist; als Gesamtkunstwerk wächst aber die Passion auch über das mittelbar Liturgische hinaus und wird zur allumfassenden Verkündigung, welche die noch schlummernden tiefsten Kräfte der Liturgie in der Sprache Bachs wachruft. Als Christus am Kreuz verschied, stockte der Weltatem, das Erlösungswerk war vollbracht. Bach schrieb diese „Weltgeschichte in Tönen“, und mit innerer Notwendigkeit mußte hier in der Passion der Pulsschlag der Welt ruhen, im Religiösen wie im Musikalischen.

„Das Unbeschreibliche, hier ist's getan. Man ist versucht anzunehmen, daß Christi Passion im Geiste eines vollkommenen Sich-Gott-Näherns, in den überzeitlichen Ausmaßen Bachs, nicht mehr geschrieben werden kann, weil eben das volle Bewußtsein“, der Friedensschluß ist nun mit Gott gemacht, in seiner Einmaligkeit dazu zwingt.

Es wurde bereits kurz auf die Verbindung der Passion mit der Hohen Messe, vom Blickpunkt der Universitas aus, verwiesen. Hatte die erstere in wesenhafter Realisierung den Opfertod Christi „einmalig-blutend“, menschlich-persönlich gelebt, so rückt die Hohe Messe nachlebend wieder hinauf ins Objektiv-Göttliche, Hieratisch-Absolute. Sie wird eine logische und konsequente Folge der Passion und zugleich Krone der Messen. Für die Liturgie eines Offiziums ist sie gewiß nicht gedacht, sondern für jene überirdische Seelenliturgie der gesamten christlichen Menschheit. Was der

Choral und Palestrina gesät hatten, erntete hier Bach. Mit den vier Kyrie-Takten des Anfangs öffnen sich die Tore zur letzten, großen Rückschau, das „Crucifixus“ ist zum göttlichen Echo der Passion geworden, mit dem „Dona nobis pacem“ schließen sich die Tore wieder.

Was Bach auf dieser Linie noch zu sagen hatte, konnte nicht mehr vokal sein. Die „Kunst der Fuge“ spricht es aus, wo es scheinen will, als habe Bach das erste Werden am ersten Schöpfungstage geschaut. Goethe nennt das: „— als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte.“ Die letzten Ausdrucksgebungen Bachs mußten in ihrer Weltüberstiegenheit ohne jede Folge bleiben. Es ist, als hätte die Musik von neuem auf Erden beginnen müssen, um im gigantischen Ringen Beethovens — „Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn“ — wiederum den Weg zu Gott zu suchen, den dann Bruckner als Letzter fand.

War für Bach die Messe ein „Problem“ gewesen, das er kraft seines Genius im Geiste einer abschließenden Periode gelöst hatte, so bedeuteten für Haydn und Mozart liturgische Texte feste, früh vertraute Gegebenheiten. Nahm Bach, als ein nur Gottbezogener, seine Bahn zum Transzendenten, so waren Haydn und Mozart religiös diesseitig-bejahend, diesseits-gewendet, weltfroh und menschenbezogen und standen dem liturgisch Transfigurierenden indifferent gegenüber. In ihrer beider Kunst als solcher steht die mächtig erblühte weltliche Musik auf gipflender Höhe, es dominiert also innerstilistisch das „Weltliche“ in ihren liturgischen Werken. Doch gerade die voraussetzungslose Religiosität der beiden Meister, die sich mit den weltlichen Elementen lachend verband zu einem harmonischen Ganzen, führt sie glaubensmäßig in die Gefilde des irdischen Paradieses, wie es Dante erlebte: Religiös gesehen sind Haydn und Mozart einerseits ein Nicht-mehr, anderseits ein Noch-nicht. Die edle Reinheit ihrer Musik ist das verklärende Element. Haydn sagte das bekannte Wort: „Wenn ich an Gott denke, muß ich fröhlich sein!“ Gerade diese unproblematische Fröhlichkeit und Schwerelosigkeit ist es, welche den Grundton auch von Haydn und Mozarts liturgischen Werken darstellt. Metaphysisches liegt ihnen durchaus fern. Wenn man auch hier bei aller Zeitgebundenheit von einem franziskanischen Ideal sprechen kann, so verstehe man dies nicht falsch, sondern denke an den gottesfrohen Sänger Franziskus. Auch Bruckner ist franziskanisch, doch aus ihm betet der stigmatisierte Heilige.

Beethovens Humanitäts- und Freiheitsideen hingegen, sein gesamter Idealismus sind ohne ein verinnerlichtes ernstes Christ-Sein unvorstellbar. Sein Glaubensbekenntnis ist subjektiv, doch dieser Subjektivismus trägt, als der eines Genies, Kosmisches in sich. Gerade deshalb vermag Beethoven bei individuellster Ausdeutung ins Überpersönliche und

darum Objektive vorzudringen. „Gott ist mein Lied“ (5. Gellerlied) in seiner apodiktischen, hymnischen Akkordik wirkt wie ein „Programm“ von Beethovens Religiosität. Sein rastloses Gottsuchen beherrscht ihn aus den Geistesströmungen und Geisteswenden seiner Zeit heraus vollkommen. „Ich suche Dich, laß mich Dein Antlitz finden!“ Der gleiche Geist von Glaube, Liebe und Hoffnung, welcher den religiösen Grundton des „Fidelio“ bildet, kommt in ergreifendster Weise als verklärender Gedanke in dem Lied „An die Hoffnung“ zu gläubigem Ausdruck:

„O Hoffnung, laß, durch dich emporgehoben,  
Den Dulder ahnen, daß dort oben  
Ein Engel seine Tränen zählt.“

Beethovens Lieder sind zu Bekenntnissen geworden, in die zuletzt eine heilige Stille zu Gott eindringt: „Hoffen soll der Mensch! Er frage nicht.“ Es ist jene Sprache in Tönen, welche von uns Heutigen unmittelbar als Segen empfangen und verstanden wird. Nach seinen eigenen Worten schrieb Beethoven ausschließlich „zur Ehre des Allmächtigen, des Ewigen, Unendlichen“. „Um wahre Kirchenmusik zu schreiben, alle Kirchenchoräle der Mönche usw. durchgehen... nebst vollkommener Prosodie aller christkatholischen Psalmen und Gesänge überhaupt.“ Diese Worte sind vor der Missa Solemnis geschrieben worden. So wie er sich im Liturgischen gegen die Mechanisierung in der Vertonung heiliger Texte wandte, greift Beethoven wieder zurück zu den frühen Prinzipien und beugt sich einem überreichen Fruchtbäume gleich wieder herab zum Mutterboden der Gregorianik. In diesem Sinne ist die Missa Solemnis, für ihren Schöpfer selbst ein Kulminationspunkt seines Schaffens, mehr als nur ihrer geistigen Struktur nach liturgisch<sup>6</sup>. Für Haydn und Mozart war der Messe-text nicht im übernatürlichen Sinne zum Erlebnis geworden, Beethoven dringt wieder zu den inneren Gehalten desselben vor. Die ethische Haltung dem Liturgischen an sich gegenüber findet in Schuberts beiden Messen in As und in Es ihre unmittelbare religiöse Fortsetzung; beide Werke stellen das Bindeglied zu Bruckner, dem letzten abendländischen Zusammenfasser, her.

Nur zu oft und zu gerne wird der Versuch unternommen, Bruckner aus der „Enge der Kirchlichkeit“ herauszuheben, so wie Beethoven mit Vorliebe als ein verschwommener Pantheist dargestellt wird auf einer allgemeinen Grundlage. Bruckner ist nicht groß, weil er aus dem Rahmen der Katholizität herausgewachsen ist, er ist groß, weil er die äußersten Grenzen derselben zu erreichen vermochte, weil ihm die Universitas zur gnadenmäßigen Erkenntnis geworden ist, weil gerade das Hinaus-

ragen seines Werkes aus dem menschlichen Blickfeld von der Unbegrenztheit Gottes und seiner Kirche redet: Cuius regni non erit finis! „Erst an den Stufen des Altares wird ihm (dem Hörer) das volle Himmelslicht der Brucknerschen Kunst im Glanze der Ewigkeit erstrahlen.“ (P. Griesbacher<sup>7</sup>: Bruckners Te Deum.) Bruckner läutert sich vom „Reinen zum Reinsten“. (Ders.) Hier könnte man von einer Luftlinie von Bach zu Bruckner sprechen, vom Übernatürlichen aus gesehen, während sich in Beethoven Himmel und Erde die Waage halten. Bach und Bruckner sind dem irdischen Pol wesentlich entrückt.

Bruckners 3 Messen, die 7. 8. und 9. Symphonie, das Te Deum und der 150. Psalm sind unter einem einheitlich bis in die Thematik hinein zu verfolgenden Aspekt zu betrachten. Der Begriff des Weltlichen ist in Bruckners Kunst außerordentlich eingeschränkt. Die letzten Symphonien sind reine Instrumentalliturgie, nichts Weltliches steht hindernd zwischen Gott und diesem reinen Priester der Kunst. Im Vokalen bilden die 3 Messen mit dem Te Deum zusammen den sakralen Schluß-Hymnus und Akkord der Liturgie des Abendlandes. Der 150. Psalm wirkt wie ein ferner Widerhall dieses Akkordes. Waren schon die 7. und 8. Symphonie eine Art wortloser Fortsetzungen der Messen, so läßt Bruckner das liturgische Wort später vollends fallen und schreibt — wie Bach die „Kunst der Fuge“ — die 9. Symphonie. Dante sagte am Ende des Paradiso „Laßt schweigen mein Lied“; Bruckner erst hat dies Lied im langsamsten Satz der 9. Symphonie gesungen:

„Der Seraph nur leise  
Die Seele mir trägt,  
Der um Gott seine Kreise  
Ihn suchend bewegt.“

(Paradiso, letzter Gesang.)

„Ziehe deine Schuhe aus, denn der Boden, da du stehst, ist heilig.“ Beim letzten Bruckner, der es vermochte, einen Ahnungs-Schimmer des ewigen Lebens bei Gott in die gläubigen Seelen strahlen zu lassen, hört das menschliche Erkenntnisvermögen auf. Wir sprechen mit der „Offenbarung“ still das Wort: „Siehe, ich komme bald! Selig ist der, der die Worte der Weissagung dieses Buches bewahrt.“

Bruckners Werke sind gegen ihre Zeit entstanden, in der er völlig vereinsamt steht. Das Heiligtum der abendländischen religiösen Tonkunst schließt sich mit ihm, während als ein einsamer, aber starker Wächter Max Reger als Letzter über diesem Heiligtum wacht. — Unwillkürlich mag sich uns hier ein Vergleich zwischen den beiden größten Mystikern der Tonkunst aufdrängen: Bach und Bruckner. Nicht über die verschiedene Größe beider

<sup>6</sup> Hierüber vgl. Beethovenzentenarfeier 1927, Referate Wolf, Müller.

<sup>7</sup> Monatshefte für kathol. Kirchenmusik, August 1927: „Bruckner, eine Erinnerung.“

soll gesprochen werden, sondern über das, worin sie sich gleichen. Wie zwei Hände zum Körper gehören, die sich zum Gebete vereinen, so gehören Bach und Bruckner, jeder in seiner ausgesprochenen Individualität, zusammen. Hatten wir den Letzteren als franziskanisch angesprochen, so trifft das Wort Liszts zu, der Bach den heiligen Thomas der Musik nannte. Damit hat man in gewissem Sinne den geistigen Kern, das Herz ihrer Wesenheiten, als den beiden Grundkräften, Exponenten und Absolutheiten der religiösen Tonkunst bezeichnet. Beide schließen musikalische Kulturperioden ab als kaum begreifbare Gipfelpunkte, deren letzte Ausläufer als nur mehr gehahntes Mysterium im Lichte des Empyreums enden, um dort Eins zu werden. Bach wird Vollender seines Ahnen Palestrina und mittelbare Wende weiter bis zu Beethoven, dem Wegbereiter für Bruckner, der mit dem „Te Deum laudamus“ endet, was 1300 Jahre zuvor mit dem Choral begann.

„Revertimini vos ad Fontem Sancti Gregorii“,

soll einst Karl der Große gefordert haben; Bruckner hat diese Forderung endgültig eingelöst.

Ob im Choral das „Venite, adoremus“ dreimal die Christenheit zu ihrer heiligsten Pflicht auffordert; ob ein Palestrina in den Heilandsklagen dem persönlichsten Leid des Gott-Menschen Ausdruck verleiht; ob Bach, äußerlich blind, aber innerlich zum Seher geworden, seine Fugen die Wunder der Trinität verkünden läßt, ob er mit dem Ruf: „Sehet, Christus hat die Hand, uns zu fassen, ausgespannt“, der gläubigen Seele den Gottesfrieden gibt; ob endlich Anton Bruckner seine letzte Symphonie auf Erden nicht vollendet, um sie dort angesichts des Dreieinigen Gottes zu vollenden: es ist alles die gleiche Sprache, der letztmögliche Ausdruck, über den es kein Hinaus mehr gibt. Unsere Genien, die als die großen Tröster die Tonkunst gläubig und gottbegeistert adelten, die in jener unvergänglichen Vision der Musik die Aureole des Christentums flochten, werden ewig als geweihte Ampeln des Friedens über dem Altare Gottes glühen: Glorificamus Te.

## UMSCHAU

### ABT JOACHIM VON FLORIS DER PROPHET UND ZEITENDEUTER

In den letzten Jahren ist eine ganze Reihe von Forschungen über Joachim von Floris (Fiori) erschienen. Aber geht uns der schon so früh zur Sage gewordene Abt im fernen Kalabrien und im fernen Zeitalter der sizilischen Staufer wirklich etwas an, auch über den Kreis der Fachleute hinaus? Es scheint doch nicht erheblich zu sein, wenn da im wilden Silagebirge ein einsamer Grübler, über die heiligen Schriften gebeugt, ihren mystischen Sinn ergründen und den beängstigenden Weltlauf aus dem innergöttlichen Geheimnis der Dreifaltigkeit deuten will, indem er nach dem Zeitalter des Vaters (Altes Testament) und des Sohnes (Neues Testament) jetzt das Zeitalter des Heiligen Geistes heraufziehen sieht, wo nach der Herrschaft des buchstäblichen Evangeliums und der äußern Formen einzig das geistige, das „Ewige Evangelium“ gelten wird; oder wenn er mit ekstatisch aufgerissenen Augen den Gesichtskreis absucht nach den Zeichen der einbrechenden Endzeit, da die Not in Kirche und Welt ihn afscheucht, weil er die Kirche in weltlichen Besitz und weltliche Händel, die Reiche der Welt aber, und zumal das Reich, das Imperium der Deutschen, in Gewalttat gegen die Kirche verstrickt sieht.

Und doch gehört dieser „Prophet“ aus der Wende des 12. Jahrhunderts zu uns. Nicht nur, weil er einer der mächtigsten Zeugen für die treibenden Kräfte der mittelalterlichen Geschichtsdeutung ist und so in einer Reihe steht mit seinen älteren Zeitgenossen, Anselm von Havelberg, dem Freund des heiligen Norbert, und Otto von Freising, dem Reichsbischof aus dem Staufergeschlecht; er ist in der Tat ein Zeuge für das unausrottbare tiefe Anliegen der Menschheit in ihrem drangvollen Wandern durch die Geschichte: für ihren Glauben, daß doch alle Wirrnis des Geschehens einen Sinn

habe, daß dieser Sinn vom Geiste herkomme und in seinem fortschreitenden Siege bestehe. Für den gläubigen Seher von Fiori ist dieser Geist nur der persönliche Gottesgeist, und aller Fortschritt ist nur die fortschreitende Läuterung der Kirche zur geistigen Erfüllung ihres Evangeliums im Heiligen Geiste. Die Geschichte ist ihm eben nicht ein in sich geschlossener irdischer Kreis, in den kein Fragen nach letztem Woher und Wohin eindringen darf. Das wäre einer kümmerlichen und fragwürdigen Weisheit Schlüß. Sie ist eine Kette, deren Anfang und Ende in Gottes Hand ruht. In diesem Sinne ist Joachim einer der Großen der Menschheit, weil einer der großen Gläubigen. Denn für jede Zeit, die solche Gedanken trägt und verträgt, gilt Goethes Wort, daß noch immer die gläubigen Zeiten die eigentlich schaffenden und fruchtbaren Zeiten waren. Es lebt in dem Grübler und Seher von Kalabrien etwas vom Geiste eines Augustinus, des Denkers der „Civitas Dei“, und eines Dante, dessen Grundriß der „Commedia“ der Abt in seiner „Himmelsreise“ schon vorweggenommen hat. Ja bis zu dem tief-sinnigen Russen Solowjew und seiner Geschichtsspekulation von der fortschreitenden Verklärung der Menschheit im Gottmenschen Jesus Christus schlängen sich die verwandten Gedanken.

Freilich treibt der geschichtstheologische Sehnsuchts-traum den Abt mehr als einmal zu bedenklichen theologischen Meinungen. Aber auch darin zieht er unsere Aufmerksamkeit auf sich. Aus seiner Ansicht vom Trinitätsgeheimnis heraus meinte Joachim gegen die Fassung dieses Glaubens, wie sie eben damals von der Frühscholastik unter Führung des Petrus Lombardus vollzogen wurde, angehen zu müssen. Doch seine unzureichende Kenntnis der Überlieferung läßt ihn übersehen, daß die Scholastik in der Tat nur in lebendigem Anschluß an Schrift und Väterlehre ihren dogmati-