

Igor Strawinskys „Messe“

Von JOHANNES HASTING

Nach dem Tode von Richard Strauß ist Igor Strawinsky unbestrittener Herrscher auf der musikalischen Weltbühne. Er ist es entsprechend der Gültigkeit seines Werkes, der Deutlichkeit seiner musikalischen Absichten und der Ausstrahlung seiner künstlerischen Gesamterscheinung.

Die Kunstgeschichte gibt uns mehrfach einen sehr genauen Anschauungsunterricht. Wir erlebten im Jahre 1949 mit dem Tode von Strauß und Pfitzner das Verstummen einer musikalischen Sprache, die als letzter Sproß der Romantik angesprochen werden kann, ähnlich wie im Jahre 1594 mit dem Tode von Palestrina und Lasso ein deutlicher Punkt hinter das Kapitel der klassischen Vokalpolyphonie gesetzt ist. Strauß und Pfitzner und mit ihnen der früh gestorbene Max Reger bilden das leuchtende Dreigestirn einer musikalischen Abenddämmerung, das, noch lange nachscheinend, uns dennoch mit voller Klarheit sagt, daß ein weiterer Lebensabschnitt der großen europäischen Musik beendet ist. Eine Nachfolge von Strauß oder Pfitzner müßte in schalem Epigonentum enden. Allenfalls erlaubt uns das Lebenswerk Regers, an gewisse konstruktive Ereignisse seiner musikalischen Sprache anknüpfend, zu neuen Ufern vorzudringen; er ist von allen dreien der am weitesten fortgeschrittene. Er ist es weniger wegen der besonderen Auffälligkeit seiner klanglichen Formulierungen. Darin ist ihm Strauß überlegen. Was aber bei Reger klar wird, ist die Abkehr von dem breitgetretenen Pfade einer Musikanschauung, die — das 19. Jahrhundert voll beherrschend — kaum noch in der Lage war, musikalische Formen anders als assoziativ zu werten und zu erleben. Reger, und nicht Brahms, ist trotz seiner gelegentlichen „Böcklin-suite“ der Beginn der Antithese zu Richard Wagner, die kommen mußte, um die Musik vor raschem Verfall zu bewahren.

Dennoch ist Reger an einem Ufer stehengeblieben, an dessen gegenüberliegenden Seite Strawinsky beginnt. Wir erleben hier wieder ein der Kunstgeschichte eigentümliches Lebensgesetz. Es ist nicht so, daß genau durch Jahreszahlen ausgedrückt, eine Epoche von der anderen abgelöst wird. Strawinsky ist 67 Jahre alt, Reger wäre heute 76. — Anscheinend ein wenig ins Gewicht fallender Altersunterschied. Und doch gewährt er uns, auf zwei bedeutende Vertreter ihrer Kunst bezogen, das Bild von zwei aufeinanderfolgenden Generationen und das Sinnbild des immerwährenden Ineinandergreifens, der „Verzahnung“ aller Lebensgeschehnisse. Während ein Bogen sich neigt, beginnt ein anderer sich zu erheben, ohne indes die Verbindung zur eigenen Vergangenheit abubrechen, mag es dem ungeübten Blick auch manchmal so erscheinen.

Strawinsky wehrt sich mit aller Entschiedenheit dagegen, als Revolutionär gewertet und abgestempelt zu werden. „Wer Revolution sagt, sagt vorläufiges Chaos. Die Kunst ist jedoch das Gegenteil des Chaos. Wenn

sie sich dem Chaos ausliefert, sieht sie sich unverzüglich in ihren lebendigen Werken, ja selbst in ihrer Existenz bedroht“ (Strawinsky: „Musikalische Poetik“).

Es ist wichtig zu wissen und zu erfahren, daß Strawinsky in seinen Werken eine Reihe neuer, bislang verborgener Ordnungen und Beziehungen entdeckt hat. Wenn er, ähnlich darin Hindemith, musikpsychologische und musikphilosophische Spekulation betreibt, so schlägt er damit eine Brücke zu sehr frühen Dingen der abendländischen Musikgeschichte. Wer sich die Mühe macht, solcherart die gesamte Erscheinung kennenzulernen und die Voraussetzungen zu wissen, unter denen das Werk Strawinskys entsteht, kann mit größerer Berechtigung zustimmen oder ablehnen, als wer sich auf das bloße Hören der Werke allein verläßt. Er wird dann entdecken, daß er z.B. mit der Urbanität seiner Schriften und Vorlesungen in ganz anderer und viel entscheidender Weise sich in die Mitte der musikalischen Welt begibt, als z. B. Pfitzner dies mit seinen zum Teil peinlich intoleranten Arbeiten getan hat.

Als Mindestforderung der Toleranz erscheint es uns, den Standpunkt zu wissen, auf Grund dessen ein Werk entstanden ist, bevor man mit rascher Ablehnung bei der Hand ist. Wir können nicht ablehnen, weil uns etwas gefühlsmäßig nicht zusagt, wenn uns dessen Prinzipien unbekannt sind. Um ein Beispiel zu nennen: ich kann Wagner nicht deshalb verwerfen, weil ich seine Musik nicht leiden mag, wohl aber weil ich in der Leitmotivtechnik den Anlaß zum vollkommenen Zerfall aller musikalischen Instinkte sehe („... jenen monumentalen Irrsinn, der darin besteht, jedem Gefühl, jedem Requisit und jeder Person eine Garderobennummer zu geben, die man als Leitmotiv bezeichnet.“ Strawinsky: *Musikalische Typologie*). Und die Feststellung, daß Strawinskys Musik sich mit der akademischen Weisheit unserer Harmonielehren nicht ohne weiteres verträgt, ist genau so inhaltreich wie diejenige, daß ein Automobil keine Postkutsche und die „Queen Mary“ keine Barke ist, wobei es gewiß sehr vergnüglich gewesen sein mag, mit Postkutsche und Barke zu fahren, unter Umständen vergnüglicher als mit Automobil und Ozeandampfer.

Es ist von vornherein wichtig, zu wissen, daß Strawinskys Werk nicht die grundsätzliche Preisgabe von Ordnungen bedeutet. Wohl aber bedeutet es die — allerdings sehr radikale — Preisgabe einer Anschauung, die behauptet, musikalische Gebilde ließen sich mit Ideen, Gegenständen oder Personen gleichsetzen.

Es erschien notwendig, den Versuch zu machen, die Stellung Strawinskys mit einigen Zügen zu erhellen und seinen Werkstandpunkt in etwa kennenzulernen, bevor wir unsere eigentlichen Betrachtungen beginnen.

Strawinsky hat im Jahre 1947 eine Messe geschrieben. Es kann uns nicht daran liegen, eine musikalische Hermeneutik an Hand der Partitur

zu geben, weil wir Zweifel daran haben, ob diese oft geübte Praxis dem Verständnis des eigentlich Musikalischen dienlich sein kann. In vorliegendem Fall wäre sie überhaupt verfehlt und stünde den Absichten des Komponisten vollkommen entgegen. Möglich wäre es, das „Material“, die „Bausteine“ zu betrachten, um etwas von ihrer Logik zu erspüren. Auch das kann zunächst nicht unsere Aufgabe sein.

Was uns besonders interessiert und angeht, ist etwas ganz anderes. Mit der Messemusik von Strawinsky ist plötzlich so etwas wie eine neue Situation geschaffen, vor die wir uns dank der Autorität ihres Schöpfers und der Gültigkeit seiner bisherigen Aussagen gestellt sehen. Wohlverstanden: wir sagen nicht, daß Wesen, Stil und allgemeine Formulierung der Messe von Strawinsky bereits jene Gültigkeit besitzen, die wir fordern müssen, wenn wir die schwerwiegenden Beziehungen und Folgerungen betrachten, die eine Messekomposition nun einmal hat. Die Messe ist in erster Linie christlicher Inhalt und christliche Wirklichkeit, und die sich nunmehr erhebende Frage bezieht sich auf die Gültigkeit der modernen Musik überhaupt und der vorliegenden Musik insbesondere in Bezug auf diese Wirklichkeit. Nach dem Erscheinen von Strawinskys Messe können wir ganz anders an diese Frage herantreten, als das bislang möglich war. Ein Beispiel aus der Musikgeschichte mag dies verdeutlichen. In jüngster Zeit erheben sich immer wieder Fragen nach der Gültigkeit der Musik der Wiener Klassiker im liturgischen Bereich. Kein denkender Mensch würde seine Stellungnahme etwa an Hand von Werken eines Diabelli, Schiedermayr oder Gänsbacher bilden, sondern man wird zu diesem Zweck in erster Linie Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert betrachten. Die jüngere Musikgeschichte läßt uns aber bei einem ähnlichen Versuch vollkommen im Stich — mit Ausnahme des einzigartigen Bruckner, den wir an anderer Stelle in unsere Betrachtung einbeziehen wollen. Weder Strauß, noch Pfitzner, noch Reger, weder Debussy, noch Ravel, noch Bartok haben eine Messe geschrieben. Wir müßten unser Thema verlassen, wollten wir den Ursachen dieser Erscheinung nachspüren. Mag es das Ausmaß der Säkularisierung und die Profanierung des öffentlichen Lebens sein, die die Kirchenmusik als Reservat der Kirchenmusiker in die Defensive drängte, mag es, von einem Fachstandpunkt aus betrachtet, der gewiß gutgemeinte Kunstgewerbebetrieb der Cäcilianer gewesen sein: es genügt festzustellen, daß die Messekomposition, von der in früheren langen Jahrhunderten alle Gewalten in das musikalische Leben der Welt geströmt sind, nur mehr am Rande ein bescheidenes Dasein führt.

Es liegt uns auch ferne, die Bedeutung einer einzigen modernen Messekomposition so zu überschätzen, daß wir von ihrer Existenz aus den Gesamtbereich heutiger katholischer Kirchenmusik abschätzen wollen. Das wäre ein Unrecht gegenüber einer jüngeren Komponistengeneration, die mit einem unverkennbaren Gefühl für Echtheit an kirchenmusikalische Aufgaben herangeht. Es handelt sich bei unseren Betrachtungen um anderes.

Fangen wir mit etwas sehr Positivem an. Ganz gleich, wie wir uns zu Strawinskys Komposition der Messe stellen, die Tatsache, daß ein Meister, den wir bisher als musikalischen Weltbürger kennengelernt haben, sich dem Thema der Messe zuwendet, bedeutet das Ende der Herabsetzung der Messekomposition als musikalisches Hinterwäldlertum. Sagten wir zu Beginn, daß jede Nachfolge von Strauß oder Pfitzner notgedrungen zur Unechtheit führen muß, so deuten viele Anzeichen darauf hin, daß eine Nachfolge (nicht Nachahmung) Strawinskys etwas durchaus Legitimes werden kann und zum Teil schon ist. Inwieweit dieses nun auch seine Messe betrifft, hängt von der Beantwortung weiterer Fragen ab, die wir im folgenden versuchen wollen.

Zur Komposition selbst! Sie ist für 4-stimmigen gemischten Chor und 10 Bläser geschrieben und mit ihrer Dauer von nur 17 Minuten wohl eine der kürzesten Messekompositionen, die es gibt. Der Bläusersatz hat wenig Beziehungen zum Chorsatz und ist in seiner Art das Merkwürdigste am Ganzen. Der Chorsatz ist ungemein klar; er bietet an keiner Stelle eine „Interpretation“ des Textes und unterscheidet sich in dieser Hinsicht radikal von allen Messekompositionen der letzten Jahrhunderte. Es ist die allerdirekteste musikalische Aussage, die man sich vorstellen kann. Das Ganze ist hart, kühl und scharfkantig. Stellen wie der absolut dissonierende Ausklang des Sanctus sind vollkommen unverständlich sowohl beim Anhören als auch bei näherer Beschäftigung mit der Partitur. Diese eisige Klarheit des Ganzen ist der hervorstechende Zug bei der Messekomposition, die auch demjenigen sofort auffällt, der solche Art von Klängen zu hören, bisher nicht gewohnt war. Hätten wir uns nicht vorgenommen, auf Ausdeutungen zu verzichten, so würden wir wohl sagen können, daß der Charakter eher etwas Alttestamentliches hat, daß es keine Musik der Liebe ist, wie es dem Kernstück des Kultes im Neuen Bunde zukommen müßte. Immer wieder drängt sich beim Hören der Vergleich mit frühchristlichen Evangeliiaren auf, wo Apostel noch wie Propheten erscheinen und weitaufgerissene Augen von schreckeneinflößenden Verkündigungen an die Hirten, von Auferstehungsszenen und Jüngstem Gericht erzählen. Aber dieser Vergleich mag, wie alle Vergleiche, hinken.

Halten wir uns, um ein Stück weiterzukommen, an einen Ausspruch Strawinskys selbst. In der amerikanischen Zeitschrift „Time“ sagt er, er möchte mit seiner Messe „appeal directly to the spirit“, und so bemühe er sich um eine „very cold music, absolutely cold.“ Hier möchten wir nun unsere erste Frage anknüpfen. Sie lautet, ob die Musik, besser gesagt der Ton, als das Baumaterial eine so eindeutige Richtung auf den menschlichen Geist hin besitzt. Wir gestehen, daß wir an diesem neuralgischen Punkt der Musikpsychologie Strawinskys nicht zu folgen vermögen. Und irgendwie widerspricht er sich auch selbst: „Die Einheit des Werkes bewirkt seinen Widerhall. Sein Echo, das unsere Seele wahrnimmt, tönt immer weiter“ (Musikalische Poetik. Epilog). Wir können das Vorhandensein

einer Wirkung des Tönenden auf den ganzen Menschen nicht leugnen und somit die einfache Funktion der Sinne nicht ausschalten. Auch der Gregorianische Choral, oft gepriesen als Emanation rein geistiger Mächte, ergreift mit manch einem syllabischen Hymnus und dem Überschwang der Melismen manches Jubilus unsere Sinne auf das kräftigste, und die Frage, wie weit hier die Darstellung von Affekten geht, ist noch ungelöst.

Strawinsky nun behauptet, daß die Konstruktion, die „erreichte Ordnung“ im musikalischen Kunstwerk alles sei und man nichts anderes suchen, nichts anderes erwarten dürfe. Wir stoßen uns nicht an dem Worte „Konstruktion“; wissen wir doch, daß manche Dinge der geheiligten Harmonielehre nichts anderes als Konstruktionen sind, ebenso wie es in der Malerei und Bildnerei eine Reihe rein konstruktiver Elemente gibt, ohne die jede Kunst ihre Existenz eben als Kunst aufgeben würde. Mit der Anerkennung des ganzen Ausspruches aber befinden wir uns auf dem gefährlichen Boden des *l'art pour l'art* und vermögen wiederum nicht zu folgen. Daß eine weitere Entfaltung einer reinen Musik der Sinne für uns nicht das Ziel unserer Wünsche sein kann, ist klar. Strawinskys „*appeal to the spirit*“ aber birgt die Gefahr einer Gleichgewichtsstörung mit anderen Vorzeichen in sich. Hypertrophie des Spirituellen endet im rein Verstandesmäßigen und hat die Verkümmerng von Seelen- und Sinnenkraften zur Folge, ohne die sich die religiösen Bereiche (und die Messe gehört nun einmal in den religiösen Bereich, sie ist kein Experimentierfeld des *l'art pour l'art*) nur unvollkommen ausdrücken lassen. Und wenn Strawinsky, wie alle Großen auf der Suche nach der Einheit hinter der Vielfalt bekennt: „und deshalb erscheint uns die Musik als ein Element, das eine Vereinigung mit unseren Nächsten schafft und mit dem höchsten Wesen“, so will es uns scheinen, als nötige er uns, ihn gegen sich selbst in Schutz zu nehmen.

Die Messe ist christlicher Inhalt und christliche Wirklichkeit. War es Strawinsky um eine Bindung an diese Wirklichkeit zu tun? Ist ihm die Messekomposition zuallererst ein religiöses Anliegen? Wohlverstanden: religiös im weitesten Sinn des Wortes und, was die Musik betrifft, fern von jeglicher Sentimentalität gewisser Andachtskunst. Ist hier etwas ähnliches geschehen wie etwa im Werke Obrechts oder Lassos, wo bei aller Kirchlichkeit ein gewaltiges Stück Weltmusik „hereingenommen“ wird, auch eine Musik der Sinne, die zurückfindet zum Altar, solchermaßen eine Manifestation echter „Katholizität“ darstellend? Das sind einige Fragen, die aufzeigen wollen, daß diese Einheit im christlichen Gedanken nicht mit sofortiger Überzeugungsgewalt sich kundtut. Strawinsky lehnt es ab, die Musik mit Ideen, Personen und Gegenständen zu identifizieren, kurz gesagt: er ist der radikale Verneiner des „Programms“. Und hier sind wir beim Kernpunkt.

Die christliche Wirklichkeit ist mehr als ein Programm, mehr als bloße „Idee“. Sie ist die alle Bereiche des Lebens umfassende und durchdringende

Gewalt der abendländischen Kultur; sie ist die eine große Ent-Scheidung, vor der sich der Einzelne gestellt sieht, und dem Künstler, der die Entscheidung für diese Wirklichkeit getroffen hat, führt sie, ob bewußt oder unbewußt, den Malerpinsel oder die Notenfeder. Wenn wir mit Strawinsky anerkennen, daß die Neuheit eines Werkes nicht so sehr im Stil, nicht in der Instrumentation und nicht in der technischen Anlage liegt, sondern im musikalischen Wesen, so fragen wir nicht, ob das Wesen dieser seiner Messemusik zu allererst und auf sich gestellt so oder so, sondern ob es christlich ist. Wohl wissen wir, daß das Christliche in der Musik sich nicht an gewisse Ereignisse der technischen Konstruktion knüpft. Es gibt Dreiklangsfolgen, die sich gleichermaßen in echter christlicher Musik und in einer Operette finden, genau wie der Backstein, der die Marienkirchen der deutschen Ostseeküste errichtete, derselbe ist, der später kaiserliche Postämter und „gotische“ Kirchen in unseren Vorstädten baute. Wir wissen heute, daß die Musik der Cäcilianer nicht deshalb christliche Kunst ist, weil sie von Palestrina den imitatorischen Stil übernimmt, sondern, daß dieser gutgemeinte, aber materialistische Irrtum uns vom tiefsten Wesen echter Christlichkeit in der Musik weit weggeführt hat. Auch wissen wir, daß der christliche Ausgangspunkt nicht notgedrungen zu echter Kunst führen muß, wenn die konstruktiven und technischen Voraussetzungen fehlen. Wir sind uns mit Strawinsky darin völlig einig, daß nicht eine einzige musikalische Form besteht, die, völlig für sich betrachtet, die Möglichkeit besitzt, in ihr christliche Züge zu erkennen. Wir befinden uns hier in dem Reiche, wo „... der Geist weht, wo er will“, wo aber der Künstler, der ein christliches Stoffgebiet von solcher Universalität betritt, wie es die Messe darstellt, von vornherein eine Bindung eingeht, eine Bindung allerdings von so hoher Art, daß von ihr einst die ganze Entfaltung abendländischer musikalischer Kunst ausgehen konnte, weit hineinstrahlend auch in jene Bereiche, wo die Musik der Welt völlig autonom wird.

Indem wir solcherart vorsichtig abwägen und den Respekt vor der Universalität Strawinskys nicht im geringsten aufgeben, vermögen wir ihm doch in dieser seiner Messemusik nicht durchweg zu folgen. Wohl will es bisweilen scheinen, als überwältige ihn der heilige Inhalt und als wolle der „appeal to the spirit“ umschlagen in ein volles Ergreifen unserer Seele. So im Beginn des „Kyrie“, in dem „gratias agimus tibi“ des „Gloria“, dessen musik- und sprachrhythmische Verdichtung offenbleibender Wunsch für den Charakter des Ganzen ist, und in der „Judicare“-Stelle des „Credo“.

Wollten wir Strawinskys Anschauungen, soweit sie seine Messekomposition betreffen, folgen, so kämen wir zu der verwegenen Formulierung, daß eine Musik nur zu einer in sich vollendeten Ordnung vorzudringen brauche, um damit auch bereits gültige christliche Aussage zu sein. Ein gefährlicher Irrtum! Ebenso gefährlich wie die Umkehrung, daß eine aus wirklicher christlicher Gesinnung getane Aussage bereits echte und geord-

nete Kunst sei. Noch einmal: es kann sich nicht darum handeln, daß musikalische Organismen so deutlich werden können, daß wir in ihnen christliche Wirklichkeit klar und eindeutig ablesen, ebensowenig wie tönende Gebilde den Don Quichote oder Zarathustra wiedergeben können trotz Richard Strauß (von dem die Anekdote stammen soll, daß ein rechter Komponist in der Lage sein müsse, auch eine Wäscheliste zu ertönen).

Von christlicher Musik zu sprechen, ist erst dann möglich, wenn sie mit dem christlichen Wort, als klarer Form christlicher Aussage, eine Bindung eingegangen ist. Ohne diese Bindung an das Wort können wir von einer Musik sagen, sie sei feierlich, erhaben, freudig oder düster, traurig oder stehe sonstwie für allgemeine Stimmungen unserer Seele, aber nicht, sie sei christlich. Wir besitzen keine Möglichkeiten formaler Art, festzustellen, ob diese Bindung vorhanden ist oder nicht.

In der jüngeren Musikgeschichte haben wir nun einen Künstler, von dem wir sagen können, daß sein Werk zutiefst vom Wesen der christlichen Wirklichkeit bestimmt ist. Es ist Anton Bruckner. Das sagen wir nicht, weil wir wissen, daß er einige Messen komponiert hat, oder weil er ein gläubiger Christ war. Bruckner berührt in uns einen Instinkt, einen Spürsinn, der sagt, daß in diesem Riesengestein eine christliche Ader verläuft, die einem Teil unserer Musikwissenschaftler, die nur immer Jahreszahlen und Anekdoten aneinanderreihen, bislang entgangen ist. Wenn eine soeben erschienene Kirchenmusikgeschichte lapidar erklärt, Bruckner sei „Abschluß“, so mag eine solche Bemerkung für die Weisheit der Abschlußprüfung eines normalen Musikschülers genügen.

Strawinsky gibt dem Spürsinn und dem Instinkt bei der Beurteilung ursprünglicher Phänomene einen breiten Raum. „Wenn man in einem derartigen Bereich — gemeint ist die Geschichte — die Vernunft zum alleinigen Leitstern wählt, dann führt sie uns direkt zur Lüge, weil sie nicht durch den Instinkt erhellt wird. Denn der Instinkt ist untrüglich. Und wenn er uns täuscht, dann ist er eben kein Instinkt mehr“ (Strawinsky: „Über das musikalische Phänomen“). Bruckner ist ein solch ursprüngliches musikalische Phänomen. Es besteht darin, daß alle Einwände gegen die Form und gegen technische Mängel von Instrumentation und Stimmführung ad absurdum geführt werden durch die Tatsache, daß wir hier einen Künstler finden, der die eine Quelle, von der einst die große abendländische Kunst der Dome und der Altarmusik ausging, wieder erschlossen hat. Als solcher ist er ein Anfang, trotz seines „spätromantischen“ Musikmaterials, und kein Abschluß und dem von ihm heiß verehrten Wagner weit überlegen.

„Der Geist weht, wo er will“. Strawinskys Messe mag ein Unikum sein, wie manches andere Stück in seinem Schaffen. Was wir in ihr vermissen, ist die Authentizität, die andere Werke Strawinskys kennzeichnet. Denken wir an die Psalmensymphonie, an *Sacre du Printemps*, an die Klaviersonate oder *Apollon musagète*. Wenn wir auch davon ausgegangen sind, daß der romantische Ton endgültig verklungen ist, so glauben wir dennoch,

daß in der Musik etwas bleiben wird, das den Grundton der romantischen Musik angab. E. T. A. Hoffmann nennt es die „metaphysische Realität“. Ist es zuviel gesagt, wenn wir in echter christlicher Kunst immer etwas davon suchen, wenn wir meinen, daß solcherart die Bindung von christlicher Wahrheit und Wirklichkeit an die Musik vonstatten gehen könne?

Die liturgische Erprobung der Messe von Strawinsky mag noch manches erhellen, was hier Andeutung bleiben mußte. Was wir von ihr zu sagen vermögen, ist wenig und viel: vielleicht ist es zuviel von einem Menschenwerk gefordert, daß sich in ihm die Weite christlicher Wirklichkeit deutlich zeige. Die Tatsache aber, daß sich der führende Geist der Musik unserer Tage dem Thema Messe so oder so genähert hat, kann Folgen haben, die wir heute noch nicht zu überschauen vermögen.

Umschau

Neuer Zwist der Konfessionen?

Das Wort des Kirchenpräsidenten Martin Niemöller, wiewohl überspitzt wiedergegeben und durch nachträgliche Richtigstellungen verständlich gemacht, hat uns alle getroffen. Die Reaktion war trotz aller Erklärungen vermutlich deshalb so heftig — viel mehr noch im Protestantismus als im katholischen Raum —, weil er aussprach, was alle irgendwie wußten, aber keiner auszusprechen wagte. Mit einer aufrüttelnden Offenheit ist nun gesagt, was um der guten Gemeinschaft unseres Volkes willen auf die Dauer doch nicht verschwiegen werden kann: der innere Riß, der seit 400 Jahren das Schicksal unseres Volkes ausmacht, ist wieder deutlicher sichtbar.

Das darf uns nicht wundern. Die unmittelbare äußere Bedrohung hat für den Westen wenigstens scheinbar aufgehört. Verfolgung und Bombenkrieg sind zu Ende. Wir haben wieder Zeit, an unsere Konfessionen zu denken, und es wäre ein Wunder, wenn wir es bei unserem deutschen Charakter nicht täten.

Man hat zwar zur Widerlegung auf einige Tatsachen hingewiesen. So hielt

das Bundeskanzleramt selbst die Gelegenheit für so bedeutsam, daß es die Besetzung der wichtigsten Ämter nach Konfessionen statistisch bekanntgab. Doch fragt man sich, ob damit viel bewiesen ist. Denn ein einziges Amt kann wichtiger sein als zehn andere Ämter. Man hat auch auf die etwa gleich hohen Verluste der beiden Kirchen im Osten hingewiesen. Uns scheint das unermessliche Leid so vieler Millionen derart unantastbar über allen Konfessionen zu stehen, daß man es nie in den Streit hätte einbeziehen sollen.

Unverhüllt ist die Tatsache zuzugeben, um die es geht und die Martin Niemöller zweifellos meint. Der Katholizismus hat im westdeutschen Bundesgebiet im Vergleich zu seiner geringeren zahlenmäßigen Stärke einen größeren politischen Einfluß als der Protestantismus. Die Gründe dafür liegen jedoch nicht im Heute und Gestern, sondern im 19. Jahrhundert. Franz Schnabel hat das im vierten Band seiner Deutschen Geschichte im neunzehnten Jahrhundert vorzüglich gezeigt. Statt vieler Einzelheiten seien nur zwei Namen genannt, an denen die jeweils ganz andere Entwicklung