
Priestertum und Musik in der Geschichte

von Prof. Dr. Dr. h.c. Karl Gustav Fellerer

Wenn in den Frühkulturen der Musiker als Heilbringer geehrt und die Musik als die der Gottheit wohlgefälligste und nahestehendste Kunst gewertet wird, so ist in solchen Vorstellungen der Musik im religiösen Leben eine besondere Stellung gegeben. Durch den Klang und die Musik wird die Verbindung zur Gottheit hergestellt. Bei Opfer und Gebet wird deshalb gesungen. Diese von Naturvölkern und Frühkulturen erlebte religiöse Urbedeutung der Musik, die die Eigenart ihrer Verwendung und Entwicklung bestimmt, mußte im Christentum weiterwirken. Die frühchristliche Darstellung Christus-Orpheus offenbart diese Wertung in christlicher Deutung. Der Orpheusmythos hatte in der Antike eine weitreichende Bedeutung. Die Bewegung der Orphiker geht auf diese Vorstellungen zurück. Wenn diese Bewegung von den Neuplatonikern dem Christentum gegenübergestellt oder später mit ihm in Verbindung gebracht wurde, wird deutlich, wie der Klang in religiöser Sinnggebung erlebt wurde.

Wie der Gute Hirt wird Christus in frühchristlichen Bild Darstellungen als Orpheus mit der Leier dargestellt, als Zeichen, wie durch die Musik der Mensch zu Gott findet und Gott sich in der Musik dem Menschen offenbart. Diese schon aus den Katakomben überlieferte Darstellung erscheint als Sinnggebung für eine christliche Musik, für ihre priesterliche Aufgabe und die musikalische Verpflichtung des Priesters. Die in allen Kulturen gegebene Gott-Musik-Beziehung hat in der Christus-Orpheus-Darstellung ihre Verchristlichung gefunden.

In dieser Deutung der Musik gewinnen *musica theoretica* und *musica practica* im Frühchristentum Sinn und Richtung. Der hl. Apostel Paulus spricht von der Musik im christlichen Gottesdienst (Eph 5, 19; Kol 3, 16; 5, 18, 19). Die Kirchenväter beschäftigen sich mit der Musik und ihrer Stellung im christlichen Leben wie im christlichen Gottesdienst.

Nicht nur die *musica practica*, die Musik des sinnhaften Klangs, sondern im besonderen die *musica theoretica* in ihrer Wertung als die umfassende *Harmonia*, die in der über unseren Begriff Musik hinausragenden *musica mundana* und *musica humana* zum Lehrgebäude wird und in der Zahl einen faßbaren Ausdruck erstrebt, ist zum Problem christlichen Denkens geworden. Was äußerlich als Allegorie und Symbol erscheint, ist dem mit Gott verbundenen Christen Wirklichkeit des Erlebens. Aus diesem Grunde

wird bei Klemens von Alexandrien, Diodor von Tarsus und den Kirchenvätern der Trennungsstrich gegenüber der sinnhaften Musik, wie sie im spätantiken Musikleben herrschend ist und über ästhetischer und mystischer Empfindung bei den Epikuräern unter Verlust des Ethosgedankens zur Skepsis geführt hat, gezogen. Das Leben und damit die Musik des Christen muß theozentrisch geordnet sein und damit die anthropozentrische Entwicklung des heidnisch-antiken Musizierens meiden. Deshalb wird gegen Ausdrucksformen, die als besonderer Träger dieses hedonistischen, anthropozentrischen Musikideals in der Zeit lebendig sind, wie Frauengesang, Instrumentalmusik Stellung genommen, soweit sie diese Gefahren in sich bergen. Deshalb wird nicht nur die Musik des Gottesdienstes als seelsorgliches Anliegen erfaßt, sondern ebenso die Hausmusik und das gesamte Musikleben.

Die Kunst aber, die im theozentrischen Sinn lebt und keine Gefahren in sich birgt, ist die Psalmodie. Nach Basilius ist sie die Stimme der Kirche, und der hl. Ambrosius kennzeichnet die zentrale Stellung der Psalmodie als christlichen Gesang in dem Satz: „*Certat in psalmo doctrina cum gratia simul.*“ Das christliche Ethos der Melodie im lebendigen Vortrag tritt vor die ratio des Textes: „*Dominus itaque Deus noster per David servum confecit potionem, quae dulcis esset gustu per cantionem*“ (Nicetius, Bischof von Trier, 6. Jh.). Der letzte Sinn des Wortes wird im Gesang entfaltet. Wenn die Liturgie der Kirche das gesungene Wort vor das zum rationalen Verstehen gesprochene Wort stellt, ist dies in diesem Erleben begründet, das der hl. Augustinus (Conf. X, 33) ausdrückt: „*Aliquando plus mihi videor honoris eis tribuere quam decet, dum ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius sentio moveri animos nostros in flammam pietatis, cum ita cantantur, quam si non ita cantarentur.*“ Die Kraft der ethosgebundenen Musik steigert das Wort, sie allein hebt unbeschwert von der ratio des Wortes die Seele zu Gott: „*Jubilus sonus quidam est significans cor parturire quod dicere non potest*“ (Augustinus Enarr. in Ps. 32, 2). In diesem Geist christlichen Erlebens gewinnt der Gesang seinen Sinn: „*Nos enim in justificatione debemus jubilaré, illi autem jubillant in iniquitate, itaque nos in confessione, illi in confusione*“ (Augustinus in Ps. 99). Im Geronticon des Abtes Pambo (4. Jh.) ist der Sinn des theozentrischen christlichen Erlebens der Musik im Gegensatz zu anthropozentrischen Auffassungen im Gespräch des alten und des jungen Mönches dargelegt (Gerbert SS. I, 2).

Diese Wertung der Stellung der Musik im Gottesdienst erfordert, daß nur die größtmögliche Vollendung der künstlerischen Gestalt des Werks und seines Vortrags der Größe dieser Aufgabe entsprechen kann. Deshalb werden an den kirchlichen Sänger künstlerische Forderungen gestellt, nicht um zu gefallen, sondern um der Größe der gottesdienstlichen Aufgabe zu entsprechen.

So fordert der hl. Benedikt in der Regel Kap. 47: „*Keiner soll sich herausnehmen zu singen oder zu lesen als allein der, welcher im Stande*

ist, dieses Amt zur Erbauung der Zuhörer zu versehen." Der kirchliche Sänger bekleidet ein kirchliches Amt, zu dem er eine hl. Weihe empfängt, um aus rechtem Geist die Kunst zu entfalten und in seinem Wirken in der Liturgie dem Menschen das zu vermitteln, was Beethoven mit dem Satz „*Von Herzen möge es zu Herzen gehen*“ bezeichnet.

Diese Auffassung der kirchlichen Musik gibt ihr eine wesentliche Stellung in der Gestaltung der Liturgie, die nicht nur die Sänger, sondern jeden Priester und auch jeden Laien in gleicher Weise angeht. Deshalb wird die musikalische Ausbildung der Priester, als diese - heute noch bei nichtchristlichen außereuropäischen Kulturen selbstverständliche Gegebenheit - ihre Selbstverständlichkeit aus dem Geist der Aufgabe zu verlieren begann, immer wieder gefordert. Das Konzil von Toledo 653 bestimmt, daß „*keiner irgend ein kirchliches Amt erlange, der nicht das ganze Psalterium und dazu die gewöhnlichen Cantica und Hymnen genau kann*“ (Kap. 8); nach den Bestimmungen des Konzils von Nizäa 787 soll kein Priester zum Bischof ernannt werden, der nicht das Psalterium in allen seinen Melodien (*modis omnibus* - Act. III, can. 2) kennt. Karl der Große hat in seinen Forderungen des Unterrichts der Musik eine besondere Stellung gegeben und 811 bestimmt: „*ein Kleriker und Mönch solle sowohl gut singen und lesen als gerecht und fromm leben*“. Diese Forderungen sind nicht in äußeren musikalischen Begründungen verankert, sondern in der Verpflichtung, dem Gottesdienst die höchstmögliche Gestalt im Klang, der zwischen Welt und Himmel steht, zu geben. Deshalb ist die Musikpflege erstes Erfordernis des Priesters, der ohne dieses Können und Wissen nicht zu seinem Amt geeignet erscheint. So sagt Rhabanus Maurus (gest. 856) von der Musik: „Diese Disziplin ist so vornehm und so nützlich, daß, wer sie entehrt, ein kirchliches Amt nicht bekleiden kann; denn was bei Lektionen angemessen gesprochen und was vom Psalterium entsprechend in der Kirche gesungen wird, ist durch die Kenntnis dieser Kunst geregelt“ (De instit. cler. III, c. 24). Daß nicht nur der *Cantus gregorius*, sondern die Musik in ihrer ganzen Gedankenfülle zum Leben des mittelalterlichen Klerikers gehörte, zeigt nicht nur ihre Stellung im *Quadrivium*, sondern auch die reiche Pflege der Instrumentalmusik und des Instrumentenbaus in den Klöstern.

In den ersten christlichen Jahrhunderten wurde der Musik in ihrer theologischen Deutung der neue Sinn gegeben, der die kirchliche Musikpflege im 1. Jahrtausend bestimmt. Die unverstandenen Reste der antiken Ethoslehre, die naturphilosophischen Deutungen bis zu Allegorie, Symbolik und Kabbalistik, die rationale mathematische Darstellung der Musik, deren Gesetze die Spätantike überlieferte, das System der Neupythagoräer wie die Ästhetik Plotins sind in den Auffassungen der ersten nachchristlichen Jahrhunderte zwar gelegentlich sichtbar geworden, in ihrem Kern aber in der „*moralitas artis musicae*“ und der von der Musik zu bewirkenden „*compunctio cordis*“ überwunden. Ein christliches Ethos hat im „*movere affectus*“ der Musik eine theologische Aufgabe gegeben. Rhabanus Maurus muß sich daher in „*De clericorum institutione*“ in

mehrfachen Zusammenhängen über die Musik verbreiten und sie als besondere Aufgabe in der priesterlichen Erziehung erkennen.

Die Kirchenväter bezeugen die Musik als theologisches Problem; Cassiodor und Boethius aber haben die antike Musiklehre, wie sie ihnen von Alypius, Euklid, Ptolemäus, Nicomachos überliefert ist, in die in der ersten Hälfte des 1. Jahrtausends erstarkte christliche Auffassung erneut eingeführt und damit zu einer neuen christlichen Auseinandersetzung gezwungen. Soweit sich die Musiktheorie der zweiten Hälfte des 1. Jahrtausends nicht in einer auf dieser Grundlage beruhenden Spekulation ergeht, sucht sie die christliche Deutung mit den rationalen Erkenntnissen der spekulativen Musiktheorie zaghaft zu verbinden. Alkuin, Aurelian, Isidor von Sevilla lassen solche Gedanken anklingen. Cassiodor selbst hat in seinem Psalmenkommentar die vom Gedankengut der Kirchenväter bestimmte christliche Musikpraxis, ohne sich auf die antike Musiktheorie zu besinnen, berührt.

Im Problem *cantor-musicus* wird die neue Auseinandersetzung deutlich. Der die Musik - über ihre Sinnhaftigkeit hinausgehend - in ihren theoretischen Zusammenhängen erfassende *Cantor* erkennt die überirdische Bindung der Musik, die Aurelian in der Nachahmung des Engelgesangs (*angelorum choros imitamur* - Mus. disc. c. I) findet. Die Sphärenharmonie der Antike ist in christlicher Vorstellung auf neuer, ganz anderer Grundlage wieder aufgelebt. Es ist bezeichnend, daß Johannes de Grocheo, der im 14. Jahrhundert die Musikbetrachtung von theologischer Spekulation im Sinne der neuen Erfahrungs- und Wirklichkeitswertung löst, es klar ausspricht: „*nec etiam pertinet ad musicum de cantu angelorum tractare, nisi forte cum hic fuerit theologus aut propheta*“. Der Musicus aber ist der ohne geistige Bindungen der Sinnlichkeit des Klangs ergebene Musikant.

Die vergeistigte Auffassung der Kirchenmusik im Sinne der Kirchenväter stand nicht nur im Gegensatz zu heidnischen Traditionen der ersten nachchristlichen Jahrhunderte, sondern auch zu veräußerlichten Strömungen der christlichen Entwicklung. Deshalb betont eine ernste theologische Richtung die kirchliche Musikpflege im Geiste der Väter und leitet daraus strenge Gesetze ab.

Die *Instituta patrum de modo psallendi* (Gerbert SS. I, 5) fassen diese kirchenmusikalische Auffassung des 1. Jahrtausends zusammen und entwickeln daraus die Regeln der praktischen Kirchenmusikpflege. Zur Freude der Engel und Erbauung der Menschen, die damit über den rationalen Sinn der hl. Schrift gehoben und zur übersinnlichen Betrachtung des Göttlichen angeregt werden, hat die kirchliche Musik zu dienen: „*Angelis vero acceptabile et iocundum, omnibus hominibus intuentibus et audientibus delectabile et aedificatorium, generans devotionem et compunctionem et suscitans animum ad indagandum*

scripturarum intellectum et erigens mentem ad contemplandam ea, quae super se sunt, coelestia ac divina."

Daher hat der *Cantus gregorianus* nicht eine musikalische, sondern liturgische Gliederung und muß diese Gattungen auch im Vortrag zur Geltung bringen. Um diesen Vortrag aus dem Geist der Liturgie bemühen sich die *Instituta patrum*: „*Tres ordines melodiae in tribus distinctionibus temporum habeamus, verbi gratia, in praecipuis solemnitatibus, toto corde et ore omnique affectu devotionis; in dominicis diebus et maioribus festivitatibus, sive natalitiis sanctorum (in quibus plebes laborant partim vel totaliter) multo remissus; privatis autem diebus ita psalmodia moduletur nocturnis horis et cantus de die, ut omnes possint devote psallere et intente cantare sine strepitu vocis cum affectu absque defectu.*“ Aus dieser Ordnung ergeben sich die Vortragsweisen im einzelnen, die in den *Instituta* zusammengestellt werden und ebenso die Priestergesänge wie die Chorgesänge betreffen, da sie doch dem gleichen Erleben der Liturgie dienen. Je nach dem Festcharakter ist der *Cantus gregorianus* zu singen, aber auch die Eigenart der liturgischen Stellung der Gesänge bedingt, wie bezüglich der responsorialen, antiphonalen und Alleluja-Gesänge ausgeführt wird, die Besonderheit der Vortragsweise: „*Responsoria vero et Antiphonas, Gradualia, Tractus, Alleluja, Offertoria et Communiones omnem gravem cantum remissiori ac velociori processu persolvamus.*“

Jede Vortragsart muß von dem Gedanken der „*Praesentia Dei et Angelorum eius in terra sancta sanctorum*“ getragen sein und die im einzelnen hier ausgeführten Regeln sind nicht menschlicher, sondern göttlicher Eingebung der „*sancti patres*“ entsprungen, „*quorum quidam hunc modum cantandi ab Angelis didicerunt, alii spiritu sancto rimante in cordibus eorum, per contemplationem perceperunt*“.

In diesem Geiste erscheint die Pflege des Kirchengesangs als Nachahmung der himmlischen Musik: „*Quam formam si diligenti studio imitari conamur, erimus et nos psallentes hymnis et canticis spiritualibus canentes Deo in cordibus nostris spiritu et mente.*“ Aus diesem Geiste wird die weltliche Gesangskunst „*histrionae voces*“ in der Kirche abgelehnt und der kirchliche Gesangsvortrag im rechten Geiste unter Strafe gefordert: „*Qui ergo hanc regulam institutionis nostrae transgredi tenere praesumpserit et violare, tam graviter puniatur, ut caeteri metum habeant et emendentur.*“ Es ist eine priesterliche Aufgabe, den Menschen, auch den Kleriker, zu solchem Singen zu erziehen; denn, wo diese Einheit von Gesinnung und Gesang fehlt, ist die Voraussetzung für das Erleben des göttlichen Geheimnisses nicht gegeben: „*Ergo isti, cum sint incompositi moribus et voce, tamen sub obtentu religionis praesument esse et videri cantores et rectores in choris, cum non sciant, nec scire velint ... multo magis nunquam aspirant ad speculandum divina mysteria et ad rimandum secreta coelestia.*“

Die musikalisch-technischen Fragen sind hier ausschließlich von der theologischen Haltung bestimmt, und immer wieder ist diese Grundlage des kirchlichen Musizierens hervorgehoben. Vom gleichen Geiste sind die Ausführungen des Trierer Bischofs Nicetius (6. Jh.) getragen (Gerbert SS. I, 10): „*Haec sunt cantica Dei, quae canit catholica ecclesia Dei.*“ Es ist eine heilige Aufgabe, die kirchlichen Gesänge in der rechten Gesinnung und damit mit dem größten Ausdruck, den die Kunst bietet, zu pflegen, eine Aufgabe, in der der Priester leben muß und für die ihm die Theologie die geistige Grundlage schafft.

Die neue bei Grocheo hervorgetretene empirische, von theologischer Grundlage gelöste Musikbetrachtung, hat das Problem geistlich und weltlich in der Musikbetrachtung und im Musikschaffen in neuem Sinne aufgerissen. War die liturgische Kunst - im 6. Jahrhundert als *Cantus gregorianus* gesichtet und geordnet - der unerschütterliche Bestand des gottesdienstlichen Musizierens, d.h. des gesungenen Gebets, so suchte eine den Menschen, sein Urteil und sein Empfinden in den Vordergrund schiebende Auffassung neue Formen als gottesdienstliche Musik zu entwickeln. In Tropen, Sequenzen, Reimoffizien wurde der Anfang gemacht, in der Mehrstimmigkeit gewann das Ohr trotz aller ursprünglicher geistiger Bindung der Formen immer mehr bestimmende Bedeutung, und damit entstand eine Säkularisierung der Auffassung. Das herrschende Kunstverständnis des Menschen und seine Wertung der Feierlichkeit der musikalischen Ausdrucksform bestimmt das gottesdienstliche Gesangsgut und verliert den inneren Sinn für das Wesen der gregorianischen Melodien, deren Heiligkeit die frühere Generation in der Inspiration des Schreibers der Melodien durch den hl. Geist - im Bild mehrfach dargestellt - betonte.

Dem Fortschrittsgedanken anthropozentrischen Strebens genügte dieses musikalische Gebet nicht mehr, es forderte neue kunstvolle Gestaltung. Zwar blieb im *cantus firmus* der *Organa* die traditionelle Melodie erhalten, wurde aber von kunstvollem *Discantus* überwuchert, im *Motetus* werden zu ihrer Ausdeutung und Gefälligmachung für den zeitgebundenen Menschen nicht nur neue Melodien, sondern gleichzeitig auch neue Texte zu neuer künstlerischer Einheit verbunden; im *Conductus* aber gewinnt der Mensch seine eigene Ausdruckssprache gelöst vom gregorianischen *Cantus firmus*. In dieser Entwicklung findet der *Musicus*, so sehr sich der *Cantor* von dieser Gattung der Histrionen und Gaukler entfernt fühlt, auf dem Umweg über die Kunst seinen Weg in die Kirche und zerstört die Einheit von Gebet und Melodie, Liturgie und Gesang, Gottesdienst und Musik. Denn nun bestimmen künstlerische Gesichtspunkte die Entwicklung, die von zeitgebundenem Stil und Ausdrucksstreben bestimmt ist.

Der *Discantista* will nicht eine theologische Aufgabe in der gottesdienstlichen Verkündigung des liturgischen Wortes erfüllen, sondern eine künstlerische. Daher findet die technisch-künstlerische Entwicklung

schnelle Steigerung. Das Stilempfinden des Menschen zerrt die Entwicklung des neuen Kirchengesanges, der neben die Liturgie und ihre traditionellen Gesangsweisen tritt, zwischen Kontrapunkt und Harmonie, zwischen ternären und binären Rhythmus, zwischen Musik- und Wortbetonung. Es sind künstlerische Prinzipien, die mit dem Wangel des Menschen sich selbst wandeln, nicht theologische Gegebenheiten, die in dogmatischer Bindung über der Zeitgebundenheit des Menschen stehen.

So entsteht eine kirchenmusikalische Frage, die Kirche und Welt, Kult und Kunst, Gottesdienst und Mensch zum Problem werden läßt. Es ist eine andere Problemstellung, als sie in den ersten christlichen Jahrhunderten bestand, als die Kirchenväter sich mit der Musik auseinandersetzten. Schon die Tatsache, daß es sich damals um die Musik im allgemeinen, nicht nur um die gottesdienstliche Musik handelte, macht den grundsätzlichen Unterschied deutlich. Die Musik als geistige Kraft im Christentum stand dem Sinnenreiz der Töne im heidnischen Musizieren gegenüber. Und diese Frage zwang jeden Christen, ob Mann oder Frau, ob Priester oder Laie, zur Auseinandersetzung mit letzten Endes theologischen Fragen christlicher Auffassung, in der die Musik ihren Raum haben mußte. Die neue, seit dem 11. Jahrhundert immer deutlicher hervortretende Problematik vollzieht sich nicht zwischen Christ und Heide, sondern im Rahmen der im 1. Jahrtausend gewordenen abendländischen christlichen Welt. Es ist eine Auseinandersetzung, die sich auch weniger zwischen Klerikern und Laien vollzieht, sondern „*inter clericos*“, die die führenden Träger der Geistigkeit und Kunst der Zeit waren.

Waren frühere kirchenmusikalische Konzils- und Synodalbeschlüsse immer noch gegen heidnische Auffassungen, die im Volksbrauchtum weiterlebten, gerichtet, hatten also die Kampfstellung der Kirchenväter, wenn auch neuen Entwicklungen angepaßt, beibehalten, so verdichtet sich der Kampf um das Ideal des Gottesdienstes und seiner musikalischen Gestaltung im 13. Jahrhundert zu einer über äußere musikalische Fragen hinausgehenden Problemstellung innerhalb theologischer Auffassungen. Von diesem Gesichtspunkt aus gewinnt das Dekret Papst Johannes XXII. *Docta S.S. Patrum* 1322 besondere Bedeutung.

Daß die kirchliche Autorität sich hier mit musikalisch-technischen Fragen auseinandersetzt, ist in der neuen Auffassung, die die Musik gewonnen hat, begründet. Solange die liturgische Melodie bewahrt wird, selbst wenn sie mit den zeitgebundenen Simultanklängen versehen wird, kann diese Musik dem Gottesdienst angemessen sein: „... *non intendimus prohibere, quin interdum, diebus festis praecipue, sive solemnibus in Missis, et praefatis divinis officiis aliquae consonantiae, quae melodiam sapiunt, puta Octavae, Quintae, Quartae et huiusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur.*“ In dieser Anerkennung einer Ausdruckssteigerung der Chormelodie durch die neue Klanglichkeit der Mehrstimmigkeit wird dem Zeitgeschmack des Menschen entgegengekommen und der Weg zur Überwindung des *Cantus gregorius* als einzigem und höchstem Träger

liturgischer Musik in der Kunst anerkannt. Nicht mehr im Grundsätzlichen, sondern in der Art der künstlerischen Gestalt und ihrer zeitbedingten Wertung wird der *Cantus gregorians* als gottesdienstliche Musik gewertet, und erfolgt die Auseinandersetzung mit dem Problem Musik und Liturgie. Das persönliche Moment ist mit der Kunst eingeschaltet und damit das Bestreben, diese persönliche Haltung und Wertung zu beeinflussen. Diese Einflußnahme erfolgt einerseits vom zeitgebunden Künstlerischen, andererseits von der theologischen Grundlage. Die Frage der gottesdienstlichen Musik erscheint als priesterliche, als seelsorgliche Aufgabe. Sie bedingt die kirchliche Stellungnahme, wie die Betonung der musikalischen Ausbildung des Priesters, der diese Gedanken in der Gemeinde zu verwirklichen hat.

Es ist eine andere Grundlage der priesterlichen Aufgabe, als sie in der inneren Einheit der Gottesdienstgestaltung der christlichen Frühzeit bestand und noch in den *Instituta patrum* niedergelegt ist. Die Geistigkeit christlicher Auffassung gab von sich aus der Musik ihre gottesdienstliche Stellung, die theologische Grundlage des Priesters begründete seine Beurteilung und Einstellung zur Musik.

Die im 14. Jahrhundert hervorgetretene neue Haltung bedingt ästhetische Wertungen und damit auch musikalisch-technische Voraussetzungen zur Urteilsfindung. Wort und Ton verlieren ihre innere Einheit. Das Wort bleibt bestehen, die Musik aber wird neu, je nach den ästhetischen Anschauungen einer Zeit, wenn auch zunächst im choralen *Cantus firmus* noch äußerlich die Bindung an die Tradition aufrechterhalten wird. Der „*dulcis sonus in ore psallentium*“ erscheint nicht mehr nur als theologische Gegebenheit des gottesdienstlichen Musizierens, sondern auch als ästhetische Wertung. Papst Johannes XXII. stellt beide Auffassungen nebeneinander: „*Dulcis quippe omnino sonus in ore psallentium resonat, cum Deum corde suscipiunt, dum loquuntur verbis in ipsum quoque cantibus devotionem accendunt. Inde etenim in ecclesiis Dei psalmodia cantanda praecipitur, ut fidelium devotio excitetur in hoc Nocturnum Diurnumque Officium et Missarum celebritates assidue clero et populo sub maturo tenore distinctaque gradatione cantantur ut eadem distinctione collibeant et maturitate delectent ...*“ Aus einer solchen Einstellung begründen sich Vorwürfe gegen die Aufführungspraxis und die Forderung nach Erlernen der alten Gesetzmäßigkeiten als priesterlicher Aufgabe: „*Sed nonnulli novellae scholae discipuli dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt fingere suas quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur ... Hoc ideo dudum Nos et fratres nostri correctione indigere percepimus ...*“

Das Dekret Papst Johannes XXII. zeigt eine neue Auffassung der Kirchenmusik und neue zeitgebundene Forderungen in der *eruditio clericorum*. Die Geschichte der Kirchenmusik hat solche Gedanken schon seit dem ausgehenden 1. Jahrtausend hervortreten lassen und blieb in der

folgenden Entwicklung bestehen. Damit ermattete nie der Ruf nach musikalischer Ausbildung des Klerus. Je mehr freilich die musikalische Gestalt des Gottesdienstes Musikern übertragen wurde, desto mehr wurden diese Forderungen äußerlich und erstreckten sich vor allem auf die Ästhetik des Priestergesangs und seine Voraussetzungen. Als die Dignität des Cantors ihren ausführenden Sinn verloren hatte und der Cantor wohl die Pfründe sich zu wahren wußte, die Aufgabe, d.h. den Vortrag und die Führung der gottesdienstlichen Gesänge einem Vertreter, dem *Succentor* überantwortete, da wird dieser Bruch offenbar und der Weg beschritten, der die Kirchenmusik als Verschönerung zum Gottesdienst treten ließ und nach rein künstlerischen Gesichtspunkten entwickelte. Der Leiter dieser Kirchenmusik wie ihre Träger verloren auch äußerlich das geistliche Amt. Die Kleriker traten zurück und auch der Leiter der Kirchenmusik wurde seit dem 17. Jahrhundert vorwiegend ein Laie. Der *Succentor*, dem *Cantor* gegenüber bereits in der geistlichen Würde degradiert, wird zum Kapellmeister in einer musikalischen, nicht mehr kirchlichen Stellung. Unter seiner Leitung wird die Kirchenmusik als Kunst entwickelt und verliert im 17./18. Jahrhundert Weihe und Charakter einer inneren gottesdienstlichen Verpflichtung. Priestergesang und ein Teil der Gesänge als Choralgesänge bleiben als äußere Verpflichtung gottesdienstlicher Musik bestehen. Letztere werden einem Choralisteninstitut unter besonderer Leitung überantwortet, aber auch hier verliert sich die geistliche Bindung; der künstlerische Ernst geht hier schnell und völlig verloren. Diese Entwicklungen schließen sich als Folge der im Dekret Papst Johannes XXII. bereits ersichtlichen Lösung der Kirchenmusik von der inneren gottesdienstlichen Aufgabe an.

Solange die Kirchenmusik die Führung in der musikalischen Entwicklung hatte, war die Betonung der anthropozentrischen Musikauffassung und Kunstentwicklung wenigstens äußerlich in Gestalt und Ausdruck an die Kirche gebunden. Als aber seit dem 14. Jahrhundert sich der Schwerpunkt der Entwicklung immer mehr auf die weltliche Musik verlagerte, traten ernste Probleme für eine Abgrenzung dieser Entwicklungen gegenüber der kirchlichen Aufgabe auf. Sie mußten Wertungen der Musik und der Musiker betonen und in der musikalischen Vorbildung des Priesters die notwendigen Voraussetzungen zur Stellungnahme finden. So häufen sich die Bestimmungen Roms, der Provinzialkonzilien und Diözesansynoden zur kirchlichen Ordnung der gottesdienstlichen Musik. Die päpstliche Kapelle wurde zum Musterinstitut und erhielt 1545 durch Papst Paul III. eine eingehende Verfassung. Die erste Forderung ist „...*cantor instans sit bonus vir, honestae famae, bonae vitae et bene morigeratus; et si in eius vita et moribus aliquem defectum notabilis infamiae invenerit, non debet eundem proponere collegio cantorum dictae Capellae.*“ Die musikalisch-künstlerische Prüfung erfordert: „*primo considerandum est, si cantor examinandus habeat bonam et perfectam vocem; secundo, si cantet bene cantum figuratum; tertio si cantet sufficienter contrapunctum; quarto si cantet cantum planum; quinto, si sciat bene legere.*“ Daß der Choralgesang erst an vorletzter Stelle gefordert wird, ist bezeichnend für

die Einstellung zur Kirchenmusik. Wenn ausdrücklich in den *Constitutiones* Pauls III. ein Kapitel „*De silentio observando stante divino officio*“ oder über „*Modus servandus in choro*“ oder „*De cantore scandalum faciente*“ handelt, so ist daraus ersichtlich, wie wenig die innere Verpflichtung und Verantwortung damals Selbstverständlichkeit war. Hier die Aufgabe des Priesters zu fordern und zu stärken, vor allem den Laiensängern gegenüber, aber auch für eine musterhafte priesterliche Gesangspraxis aus den Erleben der gottesdienstlichen Aufgabe zu sorgen, wird immer deutlicher.

Das Konzil von Trient hat in der verpflichtenden Neuordnung der Priesterausbildung wie in der Forderung der Abgrenzung der Kirchenmusik gegenüber dem „*impurum ac lascivum*“ der musikalischen Entwicklung eine neue Grundlage der kirchenmusikalischen Ordnung geschaffen.

Zwar hat sich das Konzil nicht mit Einzelheiten und stilistischen Fragen der Kirchenmusik befaßt, es hat aber 1562 in der 22. Sitzung die Grenze gegenüber der weltlichen Musik gezogen und der Berechtigung dieser Grenzziehung ihren Sinn in der theologischen Wesenheit des Gotteshauses gegeben: „*Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, (ordinarii locorum) arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit.*“

Wesentlich ist, daß das Konzil die Begründung der im Gottesdienst zugelassenen Musik im Wesen des Gotteshauses und der sich in ihm vollziehenden Liturgie findet und damit der Kirchenmusik ihren theologischen Sinn gegenüber einer rein juristischen Bestimmung gibt. Dieser die *musica figurativa* betreffenden Forderung steht die Forderung der gesanglichen Vorbildung des Priesters (Sess. 23, cap. 18) gegenüber, die die Voraussetzung für seine Pflege des *Cantus gregorianus* bildet. Die eigene Pflege des liturgischen Gesangs wie die Fähigkeit der Beurteilung der „Kirchlichkeit“ der *musica figurativa* sind als Aufgabe des Priesters und seines seelsorglichen Wirkens betont. In den Verhandlungen der dem Konzil folgenden Kommissionen und Provinzialkonzilien sind diese Fragen noch schärfer umrissen worden.

Noch im 16. Jahrhundert bemühte man sich um die praktische Durchführung, im besonderen in der Ausbildung des Priesternachwuchses. Der hl. Karl Borromäus erließ Bestimmungen für die musikalische Ausbildung in seinen Priesterseminarien. Nicht nur der Choralgesang wurde in täglichen Übungen verpflichtend für jeden Anwärter des geistlichen Standes gefordert, die Befähigten waren auch zu einer Ausbildung im Figuralgesang verpflichtet. Die Zulassung zu den Weihen wurde nicht nur von einer Prüfung in den wissenschaftlichen Fächern, sondern auch im Gesang abhängig gemacht, Domherren mußten zur Aufnahme in ein Kapitel eine musikalische Prüfung ablegen (Acta eccl. Mediol. 1599, 145, 159). Die Mailänder Synode 1576 vertiefte und begründete diese Forderungen aus dem Geist der Liturgie.

Die Konzilien von Augsburg 1567, Bordeaux 1583, Cambrai 1586, Avignon 1594 u.a. verbreiteten die Tridentinischen Forderungen in ihrem Bereich. Alle Diözesen folgten. In ihren liturgischen Verordnungen wie in der Einrichtung der Diözesanseminare wurde eine Kirchenmusik im Geiste des Tridentinums erstrebt. Synoden des 17. Jahrhunderts wie Namur 1604, Mecheln 1607, Antwerpen 1610, Cambrai 1631 hoben diese Haltung der Kirchenmusik hervor und empfahlen Mittel zur Erreichung dieses Ziels. Die Synode Konstanz 1609 fordert vom angehenden Priester die Ausbildung im Choral und Figuralgesang und eine Prüfung wenigstens im Choralgesang. Die Synode von St. Omer 1640 verbot die Weihe eines Subdiakons, der nicht die entsprechende Vorbildung, im Choralgesang nachweist, und Bischof Johann Gottfried von Würzburg verordnete 1690, daß keiner zum Weltpriester geweiht werden dürfe, der nicht die nötige Kenntnis des Choralgesangs besitze.

Aus solchen Bestimmungen geht hervor, daß nicht nur der Choralgesang als praktische Notwendigkeit des Priesters in der Ausbildung des Priesternachwuchses betont wird, sondern auch die Ausbildung im Figuralgesang, um ein Urteil für die Grenzen der Kirchenmusik im Geiste des Tridentinums zu gewinnen, daß im 17. Jahrhundert aber die letztere Forderung dem zeitbedingten Nützlichkeitsstandpunkt entsprechend immer mehr zurückgetreten ist. Zwar werden die kirchenmusikalischen Konzilsdekrete der folgenden Jahrhunderte in diözesanen Liturgie- und Ausbildungsordnungen noch erwähnt, die Zeit des Rationalismus und der Aufklärung im 17./18. Jahrhundert aber hat den Sinn für die liturgische und seelsorgliche Stellung der Kirchenmusik nicht mehr erfaßt.

So ist in den kirchenmusikalischen Bestimmungen dieser Zeit weniger die innere Grundlegung der Kirchenmusik betont und darin die Verpflichtung ihrer künstlerischen Gestaltung entwickelt worden als eine juristische Festlegung der äußeren Grenzen, im besonderen die Textfassung. Die primär musikalische Ordnung der liturgischen Gesänge des Frühchristentums, die in der Tatsache, daß der gleiche Text an verschiedenem liturgischem Ort stets unterschiedliche Melodie aufweist, daß aber verschiedene Texte des gleichen liturgischen Orts die gleiche Melodie haben können, am deutlichsten hervortritt, ist einer rational textlichen Ordnung gewichen.

Die Entwicklung der gregorianischen Gesänge im 17./18. Jahrhundert erweist, wie den Sinn für diese primär musikalische Ordnung, die heute noch bei den Kultgesängen außereuropäischer Kulturen lebendig ist, der rationale Geist des Abendlandes überwunden und damit die Ehrfurcht vor dem inneren Sinn des Kultgesangs zerstört hat. Das mit dem Verstehen faßbare Wort erschien wesentlicher als die geheimnisvoll erlebbare Ordnung der Musik. Für die Musik mußten äußerlich faßbare Grundsätze, deren Einhaltung aus der Kraft des Gesetzgebers, nicht mehr aus der Kraft der inneren Verpflichtung bestimmt wurde, gewonnen werden. Ihre verstandesmäßige Begründung eröffnete den Weg zu rein künstlerischer

Wertung, die den Sinn der liturgischen Wirklichkeit der gottesdienstlichen Musik verlor, sie entkleidete die Kirchenmusik aber auch jeder Mystik, die sie in den Vorstellungen der Frühkirche - ebenso wie dies heute bei der Kultmusik außereuropäischer Völker noch lebendig ist - zwischen Welt und Gott, Erde und Himmel treten ließ. Damit tritt nicht nur die rationale Textdeutung in den Vordergrund, sondern auch der Versuch, diesen Text und seine Musik „volkstümlich“ werden zu lassen. Die deutsche Messe und Liturgie der Aufklärungszeit ist nicht minder das Ergebnis solcher Auffassungen wie die heute üblich gewordenen, pharisäisch als liturgisch bezeichneten Versuche einer „deutschen Gregorianik“ und Verdeutschung der Liturgie. Daß solche rationalistische Auffassungen einerseits einer gottesdienstlichen Kunst keinen Raum lassen wollen, daß sie der Kunst das Recht, ja die Pflicht nehmen wollen, das Höchste zu Gottes Preis zu schaffen, andererseits im „Fortschritt“ der Kunst keine Grenze zwischen kirchlichem und weltlichem Ausdruck zu ziehen wissen, liegt in der Eigenart dieser verstandesmäßigen Überwachung und Begrenzung des Erlebens.

Im *Caeremoniale Episcoporum* 1600 sind bestimmte Gesetze für die Kirchenmusik erlassen, die äußere Ordnungen kraft kirchlicher Gesetzgebung festlegen, z.B. das Verbot der Orgel und der Figuralmusik im Totenofficium und in der Totenmesse (I, c. 28, Nr. 13), das von der Ritenkongregation 1629 aber gelockert wurde, oder das Orgelspiel beim Einzug des Bischofs (Caer. ep. I, c. 15, Nr. 4, c. 18, Nr.3 und 4, c. 15, Nr.4) oder an Sonn- und Festtagen (Caer. ep. I, c. 28, Nr. 1, 2, dazu ergänzend Ritenkongregation 1673 Nr. 2656, 1848 Nr. 5126, 1678 Nr. 2859, 1741 Nr. 4119, 1753 Nr. 4233). Das *Caeremoniale Episcoporum* ist zum kirchenmusikalischen Gesetzbuch geworden, das eine juristische Ordnung in die Gegebenheiten der Kirchenmusik bringt, entsprechend der nicht mehr in der inneren Grundlage der Liturgie, sondern in pflichtgemäßer äußerer Begrenzung bestimmten Auffassung der gottesdienstlichen Musik.

Die große Zusammenfassung der kirchlichen Auffassung der Musik in dieser Zeit gibt Papst Benedikt XIV. 1749 in seinem Rundschreiben über die Kirchenmusik an die Bischöfe des Kirchenstaats. Die Forderung des Tridentinums steht am Anfang und fordert, „*daß der Gesang, der jetzt in die Kirche aufgenommen ist und gewöhnlich mit der Orgel oder andern Instrumenten begleitet wird, so geordnet werde, daß nichts Unheiliges, nichts Weltliches oder Theatralisches in demselben anklinge*“. Der Entwicklung der Musik entsprechend steht die Frage der Instrumente in der Kirche im Vordergrund. In historischer Begründung werden pro und contra abgewogen, wenn auch in zeitgebundener Sicht, die heute freilich nicht mehr in allem den Erkenntnissen der Forschung standhält. Der Papst weist auf Bauldry, der neben der Orgel die Blasinstrumente als kirchliche Instrumente betrachtet, im Gegensatz zum hl. Karl Borromäus, der nur die Orgel in der Kirche gelten läßt, und läßt nach dem Rat maßgebender Musiker seiner Zeit außer der Orgel die Streichinstrumente, die Leier und

Flöte zu, verbietet dagegen Pauken, Hörner, Pfeifen, Psalterium Laute und die Instrumente der Theatermusik. „Über die Verwendung der Instrumente, welche bei der Kirchenmusik in Anwendung kommen können, haben wir nichts weiter zu erinnern, als daß sie nur gebraucht werden sollen, den Gesangsworten etwas Kraft zu verleihen, daß ihre Bedeutung mehr und mehr dem Geiste der Zuhörer eingeprägt und ihre Gemüter zur Betrachtung geistiger Dinge bewegt und zur Liebe gegen Gott und göttliche Dinge entflammt werden.“ Das Wort an sich, nicht der im religiösen Erleben über das verstandesmäßig erfaßbare Wort hinaus dringende Sinn, der in außereuropäischen Kulturen unverständliche Kultsprachen fördert, ebenso wie der hl. Augustinus die rational nicht erfaßbare Vokalise als höchsten Ausdruck gottesdienstlichen Musizierens anerkennt, ist dem rationalen Denken der Zeit entsprechend maßgebend und läßt einerseits nur die Instrumente, die „zur Verstärkung und Unterstützung der Gesangsstimmen“ dienen, zu und verbietet andererseits instrumentale Wendungen, die nicht dieser stützenden Aufgabe dienen unter Hinweis auf Lindanus, Bona, Suarez. Die Grundlage dieser Forderungen ist die Abgrenzung der Kirchenmusik gegenüber der weltlichen, die in der Oper die große vorwärtsweisende Entwicklung damals gefunden hatte. Eine wortlose Kunst der selbständigen kirchlichen Instrumentalmusik, wie sie im 17./18. Jahrhundert sich in den Kirchensinfonien im Gottesdienst ausgebreitet hat, muß aus diesem Grunde abgelehnt werden, ebenso können Gesänge mit neuen, der menschlichen Empfindung entsprechenden Texten, wie schon Papst Alexander VII. in der *Constitutio Piae sollicitudinis* 1657 betont, der Kirche ebensowenig entsprechen wie Textverkürzungen zugunsten der Musik (*Concilium Coloniense* 1536, cap. 12), oder die in der weltlichen Musik üblichen zeitbedingten Vortragsmanieren (Konzil von Mailand 1565, II, Nr. 51; Konzil von Toledo 1566, Act. 3, c. 2). Als Grundforderung jeder Kirchenmusik erscheint die Textverständlichkeit: „Es werde mit solcher Stimme gesungen, daß es mit dem Geiste aufgefaßt werden kann“ (Conc. Camer., 1565, VI, c. 4).

Die Auseinandersetzung mit der neuen zeitgebundenen Kunst steht im Mittelpunkt dieser Bulle Papst Benedikts XIV., nicht mehr der liturgische Gesang des *Cantus gregorianus*. Diese Haltung ist für die rationale Auffassung der Kirchenmusik im 17./18. Jahrhundert bezeichnend. Zwar wird auf die Äußerungen alter Schriftsteller hingewiesen, die noch von der inneren liturgischen Bindung der Kirchenmusik ausgehen, doch wird nicht der Versuch gemacht, die Sinndeutung solcher Äußerungen mit den musikalischen Gegebenheiten der Zeit in Einklang zu bringen und damit der kirchenmusikalischen Entwicklung eine innerlich bestimmte Richtung zu geben. So blieben auch die nachfolgenden kirchlichen Verlautbarungen zur Frage der Kirchenmusik bei äußeren Ordnungen stehen und verloren die innere Bindung zur künstlerischen Entwicklung wie zur geistigen Erfassung der kirchenmusikalischen Wirklichkeit. Die Kirchenmusik und Kirchenmusikpflege mußte bei diesem Verzicht auf ihre seelsorgliche Erfassung den Boden der kirchenmusikalischen Wirklichkeit. Die

Kirchenmusik und Kirchenmusikpflege mußte bei diesem Verzicht auf ihre seelsorgliche Erfassung den Boden der Liturgie verlieren und sich in allgemeinen zeitbedingten künstlerischen Richtungen entwickeln, soweit nicht große Persönlichkeiten im eigenen Erleben religiöser Verpflichtung ihre Kunst als kirchliche zu vollenden wußten.

Wenn seit dieser liturgiefreien, ungebundenen Entwicklung der Kirchenmusik seit dem 17. Jahrhundert sich der *stile antico* als betont kirchliche Musik abspaltete, wird darin deutlich, daß ein Empfinden für die kirchliche Besonderheit musikalischen Ausdrucks auch damals bestand, daß dieser sich aber in Äußerlichkeiten erschöpfte. Die Kirchenmusik wurde damit im 18. Jahrhundert stilistisch gespalten in *stile moderno* und *stile antico*, deren Verbindung im *stile misto* erstrebt wurde. Während der *stile moderno* alle musikalischen Ausdrucksmittel der Zeit, die in gleicher Weise in der Oper und Symphonik gebraucht werden, heranzieht, im besonderen das Orchester, sucht der *stile antico* die Struktur der Polyphonie des 16. Jahrhunderts fortzuführen, zum Teil in ausgeprägter harmonischer Bindung im Dur-Moll-System weiterzuentwickeln. Dabei bleiben die Instrumente entsprechend dem „A-cappella-Vortrag“ des 16. Jahrhunderts *colla parte* an die Singstimmen gebunden, seien es Melodieinstrumente oder die Orgel. Ein vokaler A-cappella-Vortrag war dem 18. Jahrhundert ebenso fremd wie dem 16. Jahrhundert, da nur die *Cappella Sistina* eine grundsätzliche Ausnahme in rein vokalem Vortrag machte.

Im *stile misto* ist die Instrumentalbehandlung dagegen freier, Thematik und Satz sind dem *stile moderno* angeglichen, nur die dort üblichen weit ausgedehnten Solopartien fehlen.

So hat die kirchenmusikalische Auffassung des Rationalismus und der Aufklärung die Kirchenmusik in drei selbständig sich entwickelnden Stilgruppen sich entfalten lassen. Die Einheit der liturgischen Aufgabe war verloren, rein musikalische Stilprinzipien, die mehr oder minder sich mit der gottesdienstlichen Aufgabe verbunden fühlten, waren an ihre Stelle getreten.

Neben dieser *Musica figurativa* aber steht der Gregorianische Choral, der aus dieser allein als Kirchenmusik gewerteten Entwicklung ganz ausgeschlossen wurde, wenn nicht gelegentlich Intonationen oder Themen besonders im *stile antico* ihm entnommen wurden. Er wird als traditioneller Pflichtgesang vom Priester und den von den sonstigen Musikern getrennten Choralisten gepflegt, nicht mehr von den Trägern der mehrstimmigen Kirchenmusik. Daran wird deutlich, daß, wie es verschiedene Theoretiker des 18. Jahrhunderts betonen, der Choral nicht mehr zur Musik gerechnet wird, sondern ein von der Tradition der Liturgie erzwungenes Sonderdasein führt. Der Sinn für seine innere Bindung an die Liturgie und sein künstlerisches Leben ist verlorengegangen. Daß sich Papst Benedikt XIV. in seiner Bulle von 1749 nicht mit dem Choral und der

Choralpflege im Rahmen der Kirchenmusik auseinandersetzt, verdeutlicht diese Trennung von Choral und Kirchenmusik.

Der Choral fällt in den Aufgabenbereich des Priesters, ohne daß künstlerische Momente für seinen Vortrag mitbestimmend sind, die *Musica figurativa* aber gehört zum Bereich der Musiker, ohne daß liturgische Begründungen außer äußerlichen Ordnungen des Textes, der Ausdehnung usw. Komposition und Ausführung bestimmen. An dieser grundsätzlichen Situation der Kirchenmusik im 18. Jahrhundert ändert wenig, daß viele der Kirchenkapellmeister Kleriker waren, daß die Kirchenmusiker sich in den Cäcilienbündnissen als kirchliche Bruderschaften zusammenschlossen, und daß im *stile antico* an liturgische Bindungen gedacht wurde.

Der Kirchenmusik als seelsorglicher Aufgabe und seelsorglicher Macht war der Boden entzogen. Soweit Theologen überhaupt noch musikalische Fragen berührten, blieb dies auf äußere traditionelle Feststellungen, deren Sinn nicht mehr erfaßt wurde, beschränkt. Eine seelsorgliche Aufgabe in der Kirchenmusikpflege zu sehen, war der Zeit völlig fremd. Die Choralpflege war notwendiges Übel, die Kirchenmusik Unterhaltung. Nur im kirchlichen Volksgesang blieb eine seelsorgliche Aufgabe bewußt. Seit vor allem durch die Jesuiten im 17. Jahrhundert das Kirchenlied Förderung erhalten hat, blieb diese zwar durchaus zeitgebunden in ihrer rationalistischen Haltung, suchte aber das Lehrhafte in besonderem Maße zu betonen. Ein Gedanke wurde damit in Rationalisierung aufgenommen, der im Zusammenhang mit der kirchlichen Erneuerungsbewegung im 16. Jahrhundert vor allem im Kreis um den hl. Philippo Neri Gestalt gefunden hatte: die Wirkung des in Musik geformten Wortes auf das Volk und damit die Möglichkeit, die Musik zur Lenkung des Menschen auf Gott zu gebrauchen.

Ebenso wie durch Predigt und Andacht im außerliturgischen Bereich diese Bestrebungen zu verwirklichen gesucht wurde, so fand auch die Musik außerhalb der Liturgie im engeren Sinne diese Aufgabe, die Liturgie selbst und die liturgische Musik wurden nicht in diesem Sinne gewertet.

Gegen diese Auffassung bahnten sich schon im ausgehenden 18. Jahrhundert noch mitten in der Blüte der Aufklärung Gedankengänge an, die zu neuen Auffassungen führten. So hat 1784 in Bonn sich d'Antoin mit der zeitbedingten Kirchenmusik auseinandergesetzt. Die allzu „virtuosen Auswüchse“ und opernhafte Gestaltungen erschienen ihm dem Sinn der Kirchenmusik widersprechend, ohne jedoch diese Art kirchlicher Musik grundsätzlich zu verwerfen; denn sie ist die Kunst, die Empfindungen weckt, und dies erscheint ihm als die wesentliche Aufgabe der Kirchenmusik: „Jede Musik, so demnach nicht vermögend die Situation, worin sie unsere Seele zurücklassen sollte, durch angemessene Töne, gehörigermaßen zu schildern, ist bloß ein harmonisches Getöse, wodurch unsere Nerven erschüttert, aber nicht unser Herz gerührt wird.“ So bemüht er sich um einen „ächten Kirchenstyl“ im Rahmen der *musica*

moderna und ohne im *Cantus gregorianus* oder in der altklassischen Polyphonie bzw. ihrer Modernisierung im *stile antico* besondere Ansatzpunkte zu seiner Entwicklung zu sehen. Aber sein Zeitgenosse Reiner Kirchrath hat 1782 in Köln sein „*Theatrum musicae choralis*“ veröffentlicht, das dem Choral künstlerische Gestalt zu geben sucht und seinen Vortrag im Anschluß an Liturgie und Festcharakter begründet.

Solche Stimmen mehren sich im ausgehenden 18. Jahrhundert und gewinnen in der Ablehnung der Äußerlichkeiten rationalistischen Denkens neue Wertungen, die über die Empfindsamkeit zu romantischen Deutungen führen. Die Wirklichkeit des Lebens wird gegenüber der Flucht in die Vergangenheit zurückgedrängt und damit die Musik vergangener Jahrhunderte wieder entdeckt. Sailer, Deutinger und ihr Kreis haben zu Beginn des 19. Jahrhunderts der Theologie der Kunst neue Gedanken gegeben. Die Geschichte wird in neuem Sinne lebendig, die Ästhetik aus ihrem rationalistischen Formalismus gelöst. Die Gegenwart gewinnt besondere Zusammenhänge mit der Vergangenheit, nicht so sehr mit der anschließenden als mit der entfernten. Eine Idealisierung der Vergangenheit sucht neue zeitgebundene Wirklichkeit zu werden. Nicht die Geschichte in ihrer Wirklichkeit und ihrer eigenen Gegenwart, sondern von dem erträumten Idealbild aus tritt in das Bewußtsein des Denkens. Zwar werden dadurch historische Wirklichkeiten verzeichnet und erstarren in äußeren Nachahmungen, aber der auf dem Fortschrittsglauben entwickelte Gegenwartskult der Aufklärung wird in solchen Gedankengängen und Empfindungen überwunden. Man sucht die Vergangenheit und in der Vergangenheit und findet zwar nicht diese, aber ein im eigenen Denken idealisiertes Bild, dessen Verlebendigung bzw. Nachahmung erstrebt wird. Diese neue Haltung gewinnt eine neue Stellung zur Kirchenmusik.

Choral und altklassische Polyphonie werden als künstlerische Werte wiederentdeckt, der Choral freilich in der zeitbedingten harmonischen Auffassung, die nicht nur eine entsprechende Schwerpunktsverlagerung, sondern auch Verkürzung und Verbindung mit harmonischer Begleitung bedingt. Die altklassische Polyphonie ersteht in der traumhaften Idealisierung als chorischer Vokalklang. Ein Jahrhundert lang haben diese Vorstellungen die historisch wirkliche Klangerfassung dieser historischen Kunstgattungen verhindert, aber das Interesse an der alten Musik wurde geweckt und der Sinn für ihre Stellung als kirchliche Kunst, wobei übersehen wurde, daß der als kirchlich erkannte Stil des 16. Jahrhunderts in gleicher Weise damals der Ausdruck der weltlichen Musik war.

Die großen christlichen Denker der Zeit suchten Begründungen für diese „Kirchlichkeit“ der Stilgattungen zu finden und Maßstäbe zu ihrer Beurteilung zu entwickeln. Eine christliche „Kultästhetik“ läßt zwar noch nicht zum „Kultsinn“ und seiner künstlerischen musikalischen Gestalt vorstoßen, ebnet aber den zunächst in einzelnen Experimenten gewagten Weg einer Wiederbelebung der alten Formen als kirchlichen Ausdruck. 1810 ließ im Dom zu Köln der Dompfarrer J.M. Dumont Allegris *Miserere*

und Palestrinas *Stabat mater* am Karfreitag aufführen. 1816 folgte die berühmt gewordene Aufführung des *Miserere* Allegris in der Michaelskirche zu München unter J.C. Ett. Während die Kölner Aufführung keine bedeutendere Wirkung ausstrahlte, gab die Münchener den Auftakt zu der großen kirchenmusikalischen Reformbewegung, die durch Proske ihr Zentrum in Regensburg fand und von dem allen romantischen Strömungen aufgeschlossenen König Ludwig I. von Bayern in besonderem Maße gefördert wurde.

Die Sammlung altklassischer kirchlicher Gesänge durch G. Tucher 1827, die Sammlungen Commers u.v.a., auch auf evangelischer Seite, bis zu Proskes *Musica divina* 1853 haben verlorene Schätze alter Kirchenmusik gehoben. Sie ließen eine kirchliche Kunst lebendig machen, die ihren eigenen kirchlichen Charakter im Gegensatz zur zeitgebundenen Kirchenmusik, die der weltlichen gleich ist, offenbart. Wenn der Berliner Hofkirchenmusikdirektor E. Naumann 1846 den Wunsch ausspricht, „*die geistlichen Tonwerke des 16./17. Jahrhunderts endlich auch in die weltberühmte Metropolitankirche des katholischen Rheinlands, in den Kölner Dom, eingeführt zu sehen*“, so zeichnet er damit die Stimmung zahlreicher feinsinniger, von romantischem Geist erfüllter Menschen.

Nach dem Zusammenbruch der geistlichen Herrschaften durch die Säkularisation wurden nicht nur die Schattenseiten der neugeschaffenen Lage gesehen, sondern auch die Möglichkeit einer inneren Festigung und Eigenentwicklung der Kirche im Gegensatz zur Welt. Die Entfaltung der Liturgie und einer ihr eigenen, von der weltlichen Kunst unterschiedenen Kirchenmusik ist eine der Errungenschaften dieser neuen Lage, die freilich im Laufe des Jahrhunderts nicht nur zur Scheidung, sondern zur grundsätzlichen Auseinanderentwicklung von Kirche und Welt führte, die Kirche aber innerlich so erstarken ließ, daß sie in ihrer Wiederbegegnung mit weltlicher Kultur um die Wende des 19./20. Jahrhunderts diese in verschiedenen Strömungen mit christlichem Geist erfüllen konnte.

Im 19. Jahrhundert sucht die Kirche in eigener Besinnung ihre Kräfte zu entwickeln. Der romantische Historismus der Zeit fördert diese Bestrebungen. Liturgie und Kirchenmusik werden in grundsätzlicher Abgrenzung vom Geschehen der weltlichen Kunstentwicklung entfaltet. Immer wieder wird, wie einst in der Zeit des Frühchristentums der heidnischen Musik gegenüber, diese grundsätzliche Abgrenzung der kirchlichen Musik den Ausdrucksformen, die in der weltlichen Gültigkeit haben, gegenüber betont. Daß dabei der größte Meister kirchlicher Musik im 19. Jahrhundert, Anton Bruckner, verkannt und übersehen wurde, mag heute als ein Verlust für die kirchenmusikalische Entwicklung dieser Zeit gewertet werden, ist aber aus der grundsätzlichen Geisteshaltung der Kirche im 19. Jahrhundert zu verstehen.

Waren es zunächst Romantiker und Ästhetiker, die die kirchenmusikalische Reform forderten und förderten, so ist diese Bewegung bald von

seelsorglichem Ernst getragen und entwickelt worden. Die von Solesmes unter Abt Guéranger ausstrahlende liturgische Bewegung vertiefte die innere Grundlage der Bestrebungen. In den liturgischen Handbüchern wurde der Kirchenmusik zunächst zaghaft, wie bei F.X. Schmid (1832), Marzohl (1834), Hongek (1835), dann aber wie bei J.B. Lüft (1844), J. Fluck (1855), Amberger (1855), Benger (1862) eingehendere Behandlung zuteil. Im Lehrplan des Kölner Priesterseminars 1836/37 wurde der Gregorianische Choral praktisch und theoretisch vorgesehen, ebenso aber auch die Lehre und Pflege des Kirchenlieds wie der Figuralmusik.

Mit der theologischen Ausbildung mußte bei der neuen Auffassung der Kirchenmusik eine allgemein musikalische Ausbildung verbunden werden. Die Kenntnis kirchenmusikalischer Vorschriften allein kann die Aufgabe nicht erfüllen, die Kirchenmusik muß vom Priester erlebt, beurteilt und in seelsorglichem Eifer gelenkt werden. Dazu ist nicht nur Fachwissen, sondern theologische Begründung und pastoraltheologische Verpflichtung notwendig. Diese Voraussetzungen im Priesternachwuchs zu schaffen und sie schon in der frühen Entwicklung im *Seminarium puerorum* zu fördern, das läßt nun die Musik in der Priesterausbildung betonen. Nicht das Singen allein, das auf korrekten Vortrag der Priestergesänge hinzielt, sondern das tiefere Verständnis der Musik als gottesdienstlicher Aufgabe tritt in den Vordergrund, um aus dem Theologischen und Liturgischen die Abgrenzung der Kirchenmusik gegenüber der weltlichen zu entwickeln. In dieser Richtung wirken die feinsinnigen Untersuchungen eines Deutinger oder Jakob, die Männer erstehen lassen, die wie A.G. Stein oder F. Witt mit Feuereifer und aus innerer Verpflichtung das neue Ideal der Kirchenmusik der immer noch aus dem 18. Jahrhundert nachwirkenden Tradition gegenüberstellen. Sie können es wagen, in innerer Begründung gegen verflachte Traditionen anzukämpfen und den Sieg zu erringen. Nicht aus äußeren Gründen oder künstlerischen Erwägungen wäre dies möglich gewesen, wenn auch äußere Eingriffe, wie die Reform der Kirchenmusik im Kölner Dom 1863 unter Koenen zeigt, gelegentlich notwendig wurden, um festgefahrene Traditionen abzulösen.

Kardinal v. Geissel hat 1856 den Sinn der Kirchenmusik formuliert, wenn er sagt, *„daß das hochheilige Opfer der eine große Mittelpunkt alles Gebetes und alles Gesanges sein muß, neben dem die musicalische Missa nur in demütiger Unterordnung lediglich mitbeten und mitsingen, nicht aber vorlaut und überlaut sich vordrängen und überheben darf, und daß zuletzt, je bescheidener und inniger sie sich anschließt und je demütiger sie zum heiligen Opfer mitbetet und mitsingt, sie desto wahrer und wirklicher eine rechte Missa ist“*. Diese Worte stehen in krassem Gegensatz zur Auffassung der Kirchenmusik im 18. Jahrhundert. Sie zeigen die innere Umkehr, die die Kirchenmusik nicht aus der Kraft der Kunst, sondern aus der Kraft der Liturgie bestehen läßt. Der Seelsorger bestimmt ihre Aufgaben und Grenzen, nicht der Künstler.

Es war priesterliche Verpflichtung, die A.G. Stein in seiner grundlegenden Schrift über die Kirchenmusik 1864 feststellen ließ, *„daß das letztverflossene Jahrhundert in dieser Beziehung wie in so vielen anderen Beziehungen der Kirche großen Schaden zugefügt; daß es der Kirche ihre ältern wohlbewährten Kunstformen, in welchen der christliche Geist seinen richtigen Ausdruck gefunden, unbemerkt entzogen, und an deren Stelle andere Kunstformen eingeführt habe, die auch in der Kirche nur den Geist der Welt ausdrücken“*. *„Die Kirchenmusik ein Teil des Kultus“* ist der Leitgedanke seiner Ausführungen, deshalb muß der Priester die *„notwendigen Forderungen, welche vom kirchlichen Standpunkte an die Kirchenmusik gestellt werden müssen“*, aus dem Reichtum seines theologischen Wissens und kirchlichen Erlebens stellen. Choral und altklassische Polyphonie erfüllen diese Forderung und haben diese Erfüllung in der Geschichte bewährt. Daher die Notwendigkeit ihrer besonderen Pflege und die Verpflichtung eines vertieften Verständnisses des Priesters für die Werte dieser Kunst.

Aber nicht nur die Vergangenheit, auch die Gegenwart und Zukunft müssen in diesem Erleben ihre Kunst zur kirchlichen werden lassen. Nicht die Gesinnung allein, die Kunst muß, verwurzelt im Erleben dieser höchsten Aufgabe des Mitgestaltens der heiligen Opferhandlung, diesen Ausdruck wieder finden. In Ehrfurcht vor dieser Kunst übergibt A.G. Stein dem Musiker diese Aufgabe und zeigt damit die Tiefe seiner Auffassung der Kirchenmusik und die Größe seines Denkens, das die Grenze des priesterlichen Wirkens in der Kunst erkennt: *„Vielleicht erweckt uns Gott irgendwo einen genialen und wahrhaft frommen kirchlichen Tonsetzer, der uns aus der Klemme hilft, wie Palestrina seiner Zeit aus der Klemme geholfen hat.“* Wäre diese aus der Fülle kirchlichen Erlebens gewordene Ehrfurcht vor der Kunst, wie sie A.G. Stein formuliert, Allgemeingut geworden, dann hätte der Cäcilianismus nicht in Äußerlichkeiten erstarren können; dann hätte sich nicht jeder, dem nicht nur die künstlerische Kraft, sondern oft auch das handwerkliche Können fehlte, berufen geglaubt, dem Gottesdienst mit seinen Machwerken dienen zu können. A.G. Stein hat Gesinnung und Kunst in die notwendige innere Verbindung gesetzt in Ehrfurcht vor der heiligen Handlung und dem begnadeten Künstlertum; die kleinen Geister und Eiferer aber glaubten in Äußerlichkeiten, fern von wirklich theologischer Vertiefung, dem Ziel näherzukommen. Der Cäcilienvereinskatalog spricht die traurige Sprache dieser Haltung und eines geschäftigen Eiferertums, dem die wirkliche Gesinnung und Ehrfurcht ebenso fehlt wie Können und Kunst.

So hat die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in feinsinnigem Erleben und tiefsinnigem Ringen um die Lösung des Problems einer wahrhaft künstlerischen Gestaltung der Liturgie entwickelte Gedankenfülle ihre Kraft in der Verwirklichung verloren, da nur äußerliche Formen gefordert, nicht aber der innere Sinn der kirchenmusikalischen Aufgabe als seelsorgliche Verpflichtung entwickelt wurde. Die Musikpflege in den Priesterseminarien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist ein äußeres

Zeichen für diese Einstellung. Die veräußerlichte Haltung des Menschen der Zeit hat auch in der Kirche und ihrer Gottesdienstgestaltung nicht haltgemacht. Die Erstarrung der Ideen in Organisation und das Sichzufriedengeben mit dem Funktionieren der Organisation und der äußeren Erfüllung von Bestimmungen ist aus der allgemeinen Geisteshaltung der Zeit auch in den kirchlichen Bereich gedrungen. Weder in theologischer, historischer und ästhetischer noch in praktischer Beziehung ist die Musik als seelsorgliche Verpflichtung aufgefaßt worden und hat so die Kirchenmusik in Selbstbescheidung sich „zum“ Gottesdienst entwickeln lassen. Neben solcher starrer Haltung konnte ein äußerlich volkstümelndes Kirchenlied, das teils seichter Sentimentalität, teils dem Kommerzlied sich näherte, in der Kirche Raum gewinnen. Was die Theologen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erstrebten, wurde in dieser Kirchenmusikpflege nicht erfüllt, da die innere seelsorgliche Verpflichtung ihrer Verwirklichung mangelte. Während das 18. Jahrhundert wohl die liturgische Stellung verlor, die Kunst aber bewahrte, ging im 19. Jahrhundert mit dem Verlust der Kunst auch der liturgische Wert verloren. Denn eine Kirchenmusik, die nicht von dem Gedanken getragen ist, daß nur die höchste Kunst dem höchsten Geheimnis christlicher Gottesverehrung entsprechen kann, verliert ihren Sinn. Diesen Gedanken ihr lebendig zuhalten, wäre aber eine verpflichtende pastorale Aufgabe gewesen.

Der Historiker wird diese Lage der Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht übergehen können, wengleich immer wieder auf künstlerischer und theologischer Seite Ansätze zu einer grundsätzlichen Sinndeutung wahrer Kirchenmusik Bedeutung gewannen und im besonderen das Erfassen der geschichtlichen Gegebenheiten der Gottesdienstgestaltung in Liturgie, Choral und altklassischer Polyphonie neues Verständnis und neue Wege eröffnete. Aus dieser allgemeinen veräußerlichten Haltung ist nur zu verstehen, daß in dem Bestreben der Wiederbegegnung von kirchlicher und weltlicher Kultur um die Wende des 19./20. Jahrhunderts die Kirchenmusik ihre „Angleichung“ an den künstlerischen Ausdrucksstil der Zeit in äußerer Übernahme der Stilmittel der Neuromantik, im besonderen der Chromatik und sprachgeformten Deklamation, bei Griesbacher, Goller, Springer und ihrem Kreis erstrebte, ohne zu merken, daß in der weltlichen Kunst sich eine Vergeistigung anbahnte, die ganz andere Ausdrucksmittel entwickelte und die den kirchlichen Bestrebungen einer wahren Kirchenmusik sich innerlich näherte.

Die vor allem durch die Benediktiner entfaltete liturgische Bewegung und Choralpflege hat die innere Verbindung von Choral und Liturgie geoffenbart und die geistige Grundlage für die Grundsätze des *Motu proprio* des Papstes Pius' X. geschaffen. Der Einleitungssatz des *Motu proprio* "Die Kirchenmusik ist ein wesentlicher Bestandteil der feierlichen Liturgie" begründet von innen Sinn und Gestalt der Kirchenmusik, nicht nur in äußeren Gesetzen, Geboten und Verboten. Aus diesem Geist

entwickeln sich nicht nur die Gedankengänge, die den Choral an die Spitze jeder Kirchenmusik stellen und daher seine Pflege in erster Linie fordern, sondern auch die Grundsätze der Wertung jeder Kirchenmusik: *„Eine Kirchenkomposition ist umso mehr kirchlich und liturgisch, je mehr sie sich in ihrer Anlage, ihrem Geist und ihrer Stimmung dem Gregorianischen Gesang nähert; umgekehrt ist sie umso weniger des Gotteshauses würdig, als sie sich von diesem Vorbilde entfernt.“*

Hier ist die Kirchenmusik in der Tiefe ihrer theologischen Begründung erfaßt und in eine innere Ordnung zu der Kunst, die in engster Verbindung mit der Liturgie geworden ist, gebracht. Nicht Stilbestimmungen der äußeren musikalischen Gestalt, nicht äußere Formen, nicht *stile antico, misto, moderno* werden als kirchlicher Ausdruck festgelegt, die rechte Gestalt ergibt sich aus dem Geist der Kunst in kirchlicher Gesinnung. Dieser aber wird an der höchsten liturgischen Kunst, am *Cantus gregorianus*, wachsen, und deshalb kann der Choral nicht nur von wenigen Musikern in dieser Fülle seines liturgischen Seins erlebt werden, sondern vom gesamten Volk, das damit selbst Gefühl und Maßstab für die Echtheit der Kirchenmusik in ihren verschiedenen Arten gewinnt.

Im besonderen aber muß der Priester von diesem Geist kirchenmusikalischer Wertung erfüllt sein. Deshalb fordert das *Motu proprio* des Papstes Pius' X.: *„In den Klerikalseminarien und kirchlichen Instituten muß den Vorschriften des Konzils von Trient gemäß der genannte traditionelle Gregorianische Gesang von allen mit Fleiß und Liebe gepflegt werden und die Oberen sollen in diesem Punkte mit Ermutigung und Lob ihren untergebenen Zöglingen gegenüber nicht kargen. In gleicher Weise soll, wo die Möglichkeit besteht, unter den Klerikern die Gründung einer Sängerschule zum Zwecke der Ausführung des heiligen polyphonen Gesangs und der guten liturgischen Musik eingerichtet werden.“* Nicht der Choral allein, auch die Polyphonie, die alte, die ihren kirchlichen Sinn bereits bewährt hat, und die neue, für die aus der Stellung zum Geist des Gregorianischen Chorals Richtung und Beurteilung zu finden ist, muß vom Priester gekannt, gekonnt und erlebt sein, um das nötige Urteil zu gewinnen.

In der umfassenden Geisteshaltung und Wertung der Kirchenmusik geht Papst Pius X. hier weiter als sein Vorgänger Leo XIII., der 1894 den italienischen Bischöfen gegenüber noch mehr vom direkten praktischen Bedürfnis des Priestergesangs ausgehend fordert, *„daß die Kleriker der Vorschrift, den liturgischen Gesang zu studieren genau nachkommen, und besonders jenen, welcher in den vom Apostolischen Stuhl genehmigten Büchern sich findet. Die anderen Musikgattungen und das Orgelspiel sollen sie zur Erlernung nicht vorschreiben, um sie nicht von den wichtigeren Studien, denen sie zu obliegen haben, abzuziehen. Wenn aber einzelne Vorbildung erhalten haben und große Neigung zeigen, dann kann ihnen gestattet werden, daß sie die Kenntnis jener Künste mehr ausbilden.“* Die Kirchenmusik in ihrer Gesamtheit erscheint hier am Rande der

Priesterausbildung zu stehen, gegenüber der es noch „wichtigere Studien“ gibt, die zentrale Bedeutung der Musik in der Liturgie und in der pastoralen Aufgabe, wie sie Papst Pius X. und nach ihm Papst Pius XI. und Pius XII. hervorheben, ist noch nicht erfaßt.

Mit dem *Motu proprio* des hl. Papstes Pius' X. wurde der Kirche mehr gegeben als ein kirchenmusikalisches Gesetzbuch mit bestimmten Vorschriften. Hier findet sich eine grundsätzliche Grundlegung der Kirchenmusik in ihrer liturgischen Aufgabe, die ihr neuen Sinn gibt und daraus die verschiedenen Forderungen erwachsen läßt. Die Vertiefung des Musikers in diese Gedankenwelt, wie die in ihr werdende Ehrfurcht vor der Größe der Aufgabe, die in der Forderung des *Motu proprio*, daß die Kirchenmusik heilig, wahre Kunst und allgemein sein müsse, begründet liegt, haben eine neue Kirchenmusik werden lassen, die sich vor allem nach dem ersten Weltkrieg entfaltete, gelöst von Stiltraditionen, erfüllt von neuem Geist, der sich neue Ausdrucksformen schafft.

Im *Motu proprio* hat aber auch die gesteigerte Choralpflege, die im Choral den historisch gegebenen Ausdruck der Liturgie erlebt und ihn nicht mehr als äußere Verpflichtung des zur liturgischen Form gehörigen Gesangs wertet, ihre Begründung gefunden. In der Ausstrahlung dieses Geistes gewinnt die neue Kirchenmusik ihre Kräfte und Formen. Das *Motu proprio* hat den Sinn für die Echtheit der Kunst geweckt und damit auch der Pflege der altklassischen Polyphonie, im Gegensatz zu ihren Nachahmungssurrogaten, wie sie die Cäcilianer-Komponisten äußerlich geschaffen haben, neu belebt.

Im letzten Abschnitt des *Motu proprio* ist die priesterliche Aufgabe zur Verwirklichung dieser Grundsätze aufgeführt. Eine umfassende musikalische Ausbildung muß dem Priester die Erfüllung seiner Aufgabe ermöglichen. „Die Kleriker sollen das Seminar nicht verlassen, ohne Kenntnis von diesen Dingen zu besitzen, die doch zur vollständigen kirchlichen Ausbildung notwendig sind.“

In der Apostolischen Konstitution des Papstes Pius' XI. 1929 sind die praktischen Durchführungen der Gedanken des *Motu proprio*, besonders die Fragen der Choralpflege, auch im Volk, und der kirchenmusikalischen Ausbildung des Priesters näher dargelegt. Die Enzyklika *Mediator Dei* des Papstes Pius' XII. 1947 aber führt alle diese Bestimmungen auf ihren Wesenskern, der in der Gottesverehrung und Liturgie, in ihrer inneren und äußeren Haltung liegt, zurück und vertieft damit die Grundlage jeder Kirchenmusikpflege.

Die pastorale Aufgabe der Kirchenmusik, ebenso aber der Gedanke, daß nur die höchste Kunst Ausdruck wahrer Gesinnung und der Liturgie entsprechend sein kann, ist in den Worten der Päpste des 20. Jahrhunderts zur Kirchenmusik hervorgehoben. Die Verwirklichung dieser Ideen ist die große Aufgabe, um die unsere Zeit zu ringen hat. Ihre Fragen

müssen immer wieder neu gestellt und gelöst werden. Priester und Musiker haben die gleiche Verantwortung, im rechten Erleben der liturgischen Aufgabe und in Ehrfurcht vor der Heiligkeit der Verpflichtung die künstlerischen Ausdrucksformen zu finden, die in der Zeit ihre entsprechenden Kräfte besitzen und entwickeln.