

M Ü N C H E N E R  
U N I V E R S I T Ä T S R E D E N

NEUE FOLGE HEFT 28

---

**Sakral und Profan in der Musik**

von

Thrasybulos Georgiades

---

M A X H U E B E R V E R L A G  
M Ü N C H E N

# Münchener Universitätsreden

Neue Folge

erschienen im Max Hueber Verlag, München 13

---

- Heft 1: Michael Schmaus  
**Beharrung und Fortschritt im Christentum**  
Groß 8°. Mit einem Bild des Verfassers, 24 Seiten, geh. DM 1.50
- Heft 2: Bruno Huber  
**Das Prinzip der Mannigfaltigkeit in der belebten Natur**  
Groß 8°. 12 Seiten, geh. DM —.70
- Heft 3: Hugo Grau  
**Gedanken über die gegenwärtige Sicht der Anatomie am  
Beispiel des Nervensystems**  
Groß 8°. Mit 4 Abbildungen, 20 Seiten, geh. DM 1.20
- Heft 4: Hans Nawiascky  
Max von Seydel  
Groß 8°. 16 Seiten, geh. DM 1.—
- Heft 5: Theodor Maunz  
**Toleranz und Parität im deutschen Staatsrecht**  
Groß 8°. 16 Seiten, geh. DM 1.—
- Heft 6: Aloys Wenzl  
**Immanuel Kants bleibende Bedeutung**  
Groß 8°. 12 Seiten, geh. —.80
- Heft 7: Karl von Frisch  
**Symbolik im Reich der Tiere**  
Groß 8°. 14 Seiten, geh. DM 1.—
- Heft 8: Alfred Marchionini  
**Die moderne Klinik innerhalb der universitas litterarum**  
Groß 8°. 16 Seiten, geh. DM 1.—
- Heft 9: Emil K. Frey  
**Chirurgie, Forschung und Leben**  
Groß 8°. 12 Seiten, geh. DM 1.—
- Heft 10: **Rede des Rektors Prof. Dr. Alfred Marchionini**  
Ehrenpromotion von Prof. Dr. Pasteur Vallery-Radot  
und  
**Rede des Herrn Professors Dr. Pasteur Vallery-Radot-Paris**  
Groß 8°. 16 Seiten, geh. DM 1.—

Thrasybulos Georgiades

## Sakral und Profan in der Musik

Vortrag, gehalten beim 488. Stiftungsfest  
der Ludwig-Maximilians-Universität

am 25. Juni 1960



MAX HUEBER VERLAG  
MÜNCHEN

Gesamtherstellung: Buchdruckerei Wiedemann, München

Zwei einander entgegengesetzte Gesichtspunkte lassen die Musik entweder als isoliertes Phänomen, als tönende Gestalt, oder als etwas in der Einheit des Menschlichen Verwurzeltes erscheinen. Das Thema „Sakral und Profan in der Musik“ setzt diese zwei Betrachtungsweisen in Beziehung zueinander.

Wir wollen uns auf den christlich-abendländischen Bereich beschränken, wir wollen also das, was wir als Musik in uns tragen zugrundelegen: das Ganze der Musik unserer christlich-abendländischen Geschichte.

Unter sakraler Musik verstehen wir die an den Kultus gebundene. Der Bereich der geistlichen Musik ist aber weiter, er umfaßt nicht nur die sakrale Musik, sondern auch z. B. private Andachtsmusik oder ein Kirchenlied. Seine Abgrenzung gegen die weltliche Musik ist also weniger eindeutig. Aber die Abgrenzung sowohl der sakralen als auch der geistlichen Musik gegen die weltliche ergibt sich lediglich aus der Funktion der Werke. Von der musikalischen Faktur her hingegen läßt sich keine klare Trennung zwischen sakralen, bzw. geistlichen, und weltlichen Werken durchführen.

Dies wird deutlich bei der Konfrontierung etwa einer Messe von Palestrina mit einem weltlichen Madrigal jener Zeit, einer Oper von Mozart mit einer seiner Messen oder mit seinem Requiem, eines weltlichen Jodlers mit einem Andachtsjodler, der in der Kirche gesungen wird. Es mag sein, daß mitunter das geistliche Werk ernster gehalten ist, daß es einen bedächtigeren Vortrag verlangt als das weltliche. Die musikalische Faktur aber ist im wesentlichen jeweils die gleiche. So läßt sich auch erklären, daß in früheren Zeiten von der Kirche weltliche Musik übernommen werden konnte. Es war üblich, z. B. noch bei J. S. Bach, anstelle des weltlichen Textes einen geistlichen zu unterlegen und auf diese Weise die weltliche in eine geistliche Komposition zu verwandeln. — Daß die Scheidung in geistliche und weltliche *Werke* kaum durchführbar ist, wird noch deutlicher, wenn wir an eine Zwittergattung wie das Oratorium denken. Ein geistliches Oratorium von Händel unterscheidet sich von einem weltlichen lediglich durch den Inhalt. — Nicht das eigenständig musikalische Moment also, sondern der Inhalt, die Gesinnung, die Einstellung, der Zweck, dem die Musik dient, macht das geistliche oder weltliche musikalische Werk aus. Aus diesem Grund will ich nicht über sakrale und profane, oder geistliche und weltliche musikalische Werke sprechen, sondern über das sakrale und das profane *Element* in der Musik.

Das lateinische Wort „pro-fanus“ bedeutet: außerhalb des heiligen Bezirks liegend. Profan ist das Nicht-Geweihte, das *noch* nicht Geweihte, das noch nicht in den heiligen Raum Einbezogene. Es kann zum Sakralen werden, wenn es einbezogen, wenn es geweiht wird. Sakral ist das Geweihte, Konsekrierte. Was ist aber das Profane, für sich betrachtet? Es ist die natürliche Welt: die Natur, der natürliche Mensch. Alles ist zunächst profan, sofern es erst geweiht werden muß, um sakral zu werden. Nur eines kann von sich aus, genuin, sakral sein: das Weihende. Was ist das aber? Es ist das Wort, allein das Wort. Das Profane wird geweiht, wird konsekriert stets „im Namen“, durch das nennende Wort, durch das Wort als das Urphänomen des Menschlichen, und somit zugleich des Religiösen. Keine Handlung kann für sich, stumm konsekrieren; sie benötigt das sakrale, das Weihende Wort.

Brot, Wein, Wasser, Feuer, Kerze sind als Natürliches betrachtet profan. Sie können aber, durch das sakrale Wort geweiht, zum Sakralen werden, in einer sakralen Funktion auftreten. Darüber hinaus können alle natürlichen Dinge und Lebensvorgänge, z. B. der Tanz, die Ernte, die Ehe, geweiht und wieder in die Welt hinausgeschickt werden. Sie sind dann zwar weltlich, aber nicht mehr profan: Das Abendmahlbrot hat eine sakrale Funktion. Aber auch das tägliche Brot, als Nahrung, erhält man in einer wahrhaft im Religiösen wurzelnden Kultur gleichsam nicht direkt vom Bäcker, sondern über die Kirche. — Das Profane, die natürliche Welt, ist also angesichts des Sakralen der rohe Stoff. Dem Weltlichen aber gehen das Sakrale und die Weihung voraus.

Ähnlich verhält es sich mit der Musik. Isoliert betrachtet, als roher Stoff, ist sie profan. Erst durch das Wort wird sie zur sakralen Musik. Und diese bildet die Voraussetzung für die Entstehung auch einer zwar nicht sakralen, aber doch geweihten *weltlichen* Musik. — Was ich soeben sagte, bietet den Schlüssel zum Verständnis der abendländischen Musik. Unsere geschichtlich geformte Musik wurde durch das sakrale Wort geprägt. Durch das sakrale Wort wurde sie im Verlauf der Jahrhunderte zunächst als sakrale Musik vorgebildet, und dieser so geformte Sinnträger brachte dann auch nicht-sakrale, also weltliche Werke hervor<sup>1)</sup>. Dieser Sachverhalt änderte sich erst mit dem Beginn des bürgerlichen 19. Jahrhunderts, von der Musik her gesehen mit Beethovens Tod. — Was folgte darauf? Und wo stehen wir heute? Diese Fragen stellen wir noch zurück.

Bleiben wir bei der Frage: wie entsteht sakrale Musik, wie bringt das sakrale Wort sakrale Musik hervor? — Hat sich das Wort einmal eingestellt, so will es immer wieder genannt werden. Durch seine doppelte Eigenschaft als

---

<sup>1)</sup> Ungeklärt ist die Herkunft der weltlichen mehrstimmigen Musik des italienischen Trecento, die aber einen Sonderzweig bildet.

nennend und vernehmbar schmiedet es eine Gemeinschaft im Zeichen des religiösen Faktums zusammen. Wie wird nun sakrale Sprache in der Gemeinschaft vernehmbar? Die Antwort: „durch Sprechen oder durch Singen“ genügt nicht. Denn die Grenze zwischen Sprechen und Singen ist nicht scharf, und außerdem muß sie je nach der zugrundeliegenden Sprache verschieden gezogen werden. Daher ist es zweckmäßiger, lediglich festzustellen, daß die Sprache im Kultus *erklingt*. Sie erklingt aber innerhalb einer Gemeinschaft, und zwar nicht als gewöhnliches Verständigungsmittel unter Menschen, also nicht als natürliche, als Gebrauchs-Sprache. Dieses „nicht“ ist das Einfallstor der Musik, richtiger: der musikalischen Komponente. Nennen wir die nicht alltäglich-natürlich erklingende Sprache „Gesang“. Der einstimmige Gesang im Kultus, so verstanden, ist also mit der Sprache, der Sprache als Erklingen, eng verknüpft. So wenig daher Sprache identisch ist mit dem, was späte Zeiten unter autonomer Kunst verstanden, so wenig ist dies auch der Gesang im Kultus. Er ist aber auch keine „dienende Kunst“, sondern lediglich eine notwendige *Seite* des Kultus.

Zum Sprechen ist Stimme, tönende Stimme, nicht unbedingt erforderlich. Man kann flüsternd und doch vernehmbar sprechen. Notwendig ist nur das Artikulieren. Dieses ist ausschließlich und unmittelbar dem Menschen eigen. Zwischen Artikulieren und Person gibt es nichts Vermittelndes. Beim Erklingen aber des sakralen Worts als Gesang taucht ein Moment auf, das nicht allein vom Sprechen abzuleiten ist. Gesang ist ohne tönende Stimme nicht möglich. Zwischen Gesang und Person vermittelt der Ton, ein Drittes, ein Etwas – ein Etwas, das nicht spezifisch menschlich ist: Auch die Natur, die Lebewesen, die Instrumente können tönen. Ist daher nackte Sprache die unmittelbare, und zwar die einzige unmittelbare Erscheinungsweise des geistigen Faktums und somit der Person, so geschieht Bändigung von Geistigem durch Gesang erst durch Verwendung eines Stoffs, des Tons, gleichsam erst durch Verkörperung, durch Vergegenständlichung. Dieses Moment des Tönenden, das für den Gesang notwendig und zugleich charakteristisch ist, für das Sprechen jedoch nicht, bewirkt die Verwandlung der nackten Sprache, als der Aussage der Person, in Gesang, als die tönende Verkörperung der Gemeinschaft.

So entsteht der einstimmige liturgische Gesang (innerhalb der katholischen Kirche kennen wir ihn als den gregorianischen Gesang, in der griechisch-orthodoxen Kirche als den byzantinischen Kirchengesang). Der Ton ist hier mit dem sakralen Wort innig verquickt, er tritt mit ihm zugleich, und zwar notwendigerweise auf. Insofern dürfen wir das musikalische Element im einstimmigen liturgischen Gesang als primär sakral ansehen.

Welches ist nun das primär profane Element in der Musik? Es ist dasjenige, das keinen notwendigen, keinen integrierenden Bestandteil des erklingenden

sakralen Wortes bildet. Es begegnet uns also dort, wo die Musik als Eigenständiges auftritt. Solche Musik ist aber die mehrstimmige und besonders die instrumentale, die von der Sprache unabhängige Musik. (Die Kirchenväter wandten sich gegen die Verwendung von Instrumenten.) Das Erklingen von Instrumenten ist kein Nennen, kein Sagen, wie der einstimmige Gesang, sondern es wird wesentlich vom *Spiel* bestimmt. Das Singen kann man nicht als Spiel bezeichnen. Aber ein Instrument „spielt“ man.

Die Mehrstimmigkeit ist mit dem Instrumentalen eng verwandt. Sie tritt am natürlichsten beim Zusammenklingen mehrerer Instrumente auf. Und beide, instrumentales und mehrstimmiges Element, wahren ihre musikalische Eigenständigkeit. Das Mehrstimmig-Instrumentale ist das primär profane Element der Musik. Es *kann* aber in den sakralen Bereich einbezogen, es *kann* konsekriert werden und im Gottesdienst als sprachgebundene oder auch als rein instrumentale Musik auftreten.

Verschiedene Gründe sprechen dafür, daß die Musik der in die christliche Kirche eintretenden nordischen, der germanischen Völker auf Zusammenklängen beruhte und Instrumente verwendete, daß sie also eine mehrstimmig-instrumentale Faktur besaß. In Zusammenhang damit bringt man die in der karolingischen Zeit, im 9. Jahrhundert stattfindende Aufnahme der Mehrstimmigkeit in die christliche Kirche. (Wir wissen, daß diese älteste christliche Mehrstimmigkeit Instrumente verwendete.) Dieses Ereignis, der Einbruch des Mehrstimmig-Instrumentalen in den Bereich des Christlich-Sakralen, bedeutet den Anfang der im engeren Sinn abendländischen Musik. Damit setzte die Spannung zwischen dem sakralen und dem profanen Element ein, die von jetzt an unsere Musik bestimmend befruchtete.

Die mehrstimmig-instrumentale Musik der nordischen Völker war noch ein roher Stoff, wie ein unentwirrter Knäuel, sie war noch nicht geschichtlich durchfurcht. Der Prozeß der Weihung dieses profan-musikalischen Elements durch das sakrale Wort ist, wie ich schon sagte, der geschichtliche Prozeß unserer Musik. Vermittler ist der einstimmige liturgische Gesang. Die gesamte ältere mehrstimmig-sakrale Musik beruht auf ihm. Sie ist nichts anderes als eine mehrstimmige Bearbeitung des liturgischen Gesangs. — Durch die Begegnung des liturgischen Gesangs mit dem profanen, dem mehrstimmig-instrumentalen Element begann die stetige Auseinandersetzung zwischen Sprache, und zwar *sakraler* Sprache, und eigenständiger Musik — eine Auseinandersetzung, die zum Ferment für das Werden der abendländischen Musik geworden ist. Von der Sprache lernte die mehrstimmige Musik im Verlauf der Jahrhunderte das Artikulieren, sie wurde sprachähnlich. In der Sprache aber, als dem Urphänomen des Menschlichen, offenbart sich der Mensch selbst; er stellt sich selbst dar. Sprache ist — so können wir sagen — *die* primäre Menschendarstel-



lung. Wollen wir die profane instrumental-mehrstimmige Musik der karolinischen Zeit mit einem Bandornament vergleichen, so erscheint der Prozeß des Werdens der abendländischen mehrstimmigen Musik als der Prozeß ihrer Verwandlung von Ornament in Menschendarstellung.

Er dauerte vom 9. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, also bis zu den Wiener Klassikern inbegriffen. — In der Zeit der Gegenreformation und des Tridentinischen Konzils, im 16. Jahrhundert, konnte die Musik mit Palestrina und Orlando di Lasso zum ersten Mal den Ornamentcharakter ablegen. Denn erst jetzt deckte sich die Struktur dieser mehrstimmigen Musik gänzlich mit der Struktur der sakralen, der lateinischen Sprache. Es ist bezeichnend, daß man die Instrumente jetzt ausschaltete, daß die Musik rein vokal ausgeführt wurde.

Die Reformation hatte aber einen neuen Anstoß gegeben. Sie führte die deutsche Sprache ein und erschloß damit dem Religiösen neue, bis dahin profane Bereiche. Die deutsche Sprache verband sich mit der vorgefundenen sakralen mehrstimmigen Musik und verwandelte sie. Daraus entstand im 17. Jahrhundert die Musik von Heinrich Schütz. Auch ihre Struktur deckte sich mit der Struktur der Sprache, die aber jetzt die *deutsche* war. Als Musik zeigt sie dadurch den Menschen von einer neuen, bis dahin nicht geahnten Seite.

Mit J. S. Bach verwandelte sich die Musik wieder. War sie bis dahin an der Sprache orientiert, so wurde sie, auch die sprachgebundene, von Bach an vom Instrumentalen her konzipiert. Die Musik konnte jetzt, sinnbeladen durch ihre jahrhundertelange Schulung bei der Sprache, gleichsam selbsttätig werden. Nun artikuliert sie — auch die Instrumentalmusik — als ob sie spräche. Erinnern wir uns aber daran, daß das Instrumental-Mehrstimmige das *profane* Element ist. Indem es durch Bach zum zentralen Sinnträger und zwar vornehmlich für religiöse Aussage wurde und das Erbe der bis dahin sprachgebundenen Musik antrat, wurde es geweiht. Diese Verwandlung der Musik bedeutete daher keinen Rückfall in das Profane, sondern umgekehrt eine Bereicherung und Vertiefung des Musikalisch-Religiösen.

Wie steht es aber mit der weltlichen Musik, die inzwischen durch die Oper und die selbständige Instrumentalmusik mächtig geworden war? Wir haben schon gesehen, daß von der Faktur her keine Scheidung in geistliche und weltliche Werke durchführbar ist. Nun fügen wir hinzu: In der älteren Zeit wurde die Faktur durch die sakrale Musik bestimmt, von jetzt an aber ist es umgekehrt: die Faktur der weltlichen Musik wird auch für die geistliche maßgebend. Dieser neue weltliche musikalische Sinnträger setzt aber — trotz Einbeziehung auch neuer, wir dürfen sagen: noch nicht geweihter Elemente — die in den vorangegangenen Jahrhunderten erfolgte Auseinandersetzung mit

dem sakralen Wort voraus; er trägt die Spuren seiner Herkunft, hat geschichtliches Gedächtnis und bleibt dadurch geweiht.

Die Wiener Klassiker, Haydn, Mozart und Beethoven, kamen von dieser weltlichen Musik her. Sie verschmolzen sie aber erneut mit der durch das Instrumentale schon einmal (bei Bach) befruchteten großen, sakralen Überlieferung der abendländischen Musik. Unter den Händen der Wiener Klassiker wurde der instrumentale Sinnträger allmächtig, und damit wurde die Spannung zwischen Profanem und Sakralem am stärksten innerhalb unserer Geschichte. Darauf beruht die Größe der Wiener klassischen Musik. Die bestimmende Tendenz im Werden der abendländischen Musik seit der karolingischen Zeit war, immer größere Bereiche des Profanen einzubeziehen, sie dem ursprünglich durch das sakrale Wort geprägten musikalischen Sinnträger zuzuführen und dadurch die Musik zu bereichern, zu erweitern, zu vertiefen. Die Wiener Klassiker vollzogen den letzten Schritt: sie verwandelten das spezifisch *Geistliche* in zutiefst christlich verankertes Allgemein-*Geistiges*.

Die Musik der Wiener Klassiker hat also ein vorwiegend weltlich-geistiges Gepräge. Verweilen wir kurz bei der Frage: wie äußert sich die weltliche Haltung?

Die Musik der Wiener Klassiker kann lächeln, sie kann ihren Gegenstand belächeln. Dies wird besonders in den Opern von Mozart deutlich, gilt aber z. B. ebenso für die Instrumentalmusik von Haydn. — Den geistlichen Werken von Schütz oder Bach fehlt dieser Zug. Ist das ein Mangel? — Ich glaube, daß uns diese Bemerkung einen Ansatz bietet, um zu begreifen, worin sich weltliche Kunst von der religiösen unterscheidet.

Weltlich ist das Werk von Shakespeare. Es zeigt noch deutlicher als die Musik der Wiener Klassiker die zentrale Stellung des Humors, des Lächelns darüber, daß der Mensch sich selbst über Gebühr ernst nimmt, daß er in seiner Torheit gefangen bleibt. Das geschieht nicht etwa allein durch die Figur des Narren, sondern allenthalben. Denken Sie z. B. an die Totengräberszene aus Hamlet. Oder — um auch ein Beispiel aus der Malerei zu nennen — denken Sie an ein Bild wie den Sturz des Ikarus von Bruegel: Ikarus, ein winziges menschliches Wesen, fast am Rande des Bilds, stürzt ins Meer, ohne daß die in die friedliche Landschaft eingebettete Umwelt auch nur Notiz davon nimmt.

Aber dieses Wissen um das Hinfällige, um die Torheit, ist nur möglich, wenn es sich als Folie von dem Wissen um ein Anderes, Seiendes, Unveränderliches abhebt und dazu in Beziehung gesetzt wird. Anders gesagt: es ist in einem das Wissen um die Würde des Augenblicks und um seine Vergänglichkeit. Dies ist aber gleichbedeutend damit, daß das Weltliche geweiht, in

unserer Geschichte also christlich ist. Das Wissen um das religiöse Faktum bleibt hier zwar unausgesprochen, ist aber vorhanden.

Das geistliche Werk von Schütz oder von Bach steht jenseits einer solchen Fragestellung. Es faßt den Bereich des Seienden, Bleibenden ausdrücklich ins Auge. Hier ist die Brechung des Blicks durch das Diesseitig-Vergängliche nicht für das Werk konstitutiv. Daher nimmt auch jenes Lächeln keine zentrale Stellung ein.

Es gibt nun eine weltliche Haltung, die mit der Shakespeares oder der Wiener Klassiker unvergleichbar ist. Ihr fehlt das goldene Lächeln. Sie kennt es nicht, weil in den Werken dieser Kunstrichtung jenes Andere, Bleibende, das religiöse Faktum nicht als Gültiges, nicht als Struktur eingefangen ist. Das Individuum wird hier in Riesendimensionen dargestellt, die Verhältnisse werden in Verzerrung gezeigt. Nicht Ernst liegt vor, sondern naturalistische Düsterei. Diese Haltung kann sich auch mit einem Bedürfnis nach romantischer Flucht vor der Wirklichkeit oder mit einer Sehnsucht nach Erlösung verbinden.

Sie begegnet uns im bürgerlichen 19. Jahrhundert, in der Musik etwa bei Richard Wagner.

Die Komponisten schöpfen jetzt aus der privaten Sphäre des Subjekts. Das Private, Bürgerliche, Subjektive, bildet aber einen Gegensatz zum Öffentlich-Gültigen, Geschichtlich-Verankerten, die Gemeinschaft verbindlich Verkörpernden, dadurch auch einen Gegensatz zum spezifisch Religiösen. Dem neuen musikalischen Sinnträger ist das Sakrale nicht mehr, wie bis zu Beethovens Tod, immanent; daher verhält sich selbst die geistliche Musik wie ein profaner Spiegel, in dem sich jeweils das private Verhältnis der Komponisten zur Religion spiegelt. Man kann in vielleicht etwas überspitzter Formulierung sagen: Waren in den früheren Zeiten auch die weltlichen Werke geweiht, so sind jetzt selbst die eine geistliche Funktion einnehmenden ungeweiht. Von jetzt an erhält die gesamte Musik, auch die religiöse, einen profanen Zug. Die geistlichen Werke dieser Zeit sind im Grunde als profane, wenn auch mitunter — ich denke etwa an Bruckner — noch so tief empfundene, noch so bedeutende Betrachtungen zum Thema „Religion“ anzusehen. — Da aber dem neuen Sinnträger nun auch die immanente Geschichtstiefe, die Erinnerung an die sakrale Herkunft, die die Musik bis zu Beethovens Tod kennzeichnet, fehlt, vermögen die musikalischen Werke nicht mehr als der musikalische Mikrokosmos vom „All der Wirklichkeit“ zu fungieren; sie isolieren sich und werden zu autonomer Kunst. Eben dadurch können sie aber —illegitim — vom privat-bürgerlichen Empfinden als Religionsersatz aufgefaßt werden. Es bildete sich die Meinung, die Funktion der Musik sei, in eine rein musikalisch gezeugte Stimmung zu versenken — „rein musikalisch“: getragen von

einer in ihrem Wesen sprachfremden, dadurch aber zugleich religionsfremden Musik. Man hat sie auch „absolute Musik“ genannt; und ihren — nur scheinbaren — Gegensatz: „Programm-Musik“. — Der philosophische Niederschlag dieser Haltung findet sich bei Schopenhauer.

In der Gegenwart nun erhielt das Komponieren den Charakter des Suchens nach neuen Wegen. Dies führte zu einer Schmälerung der Basis. Die zeitgenössische Musik wird in wachsendem Maß von einzelnen Kreisen getragen, die das Interesse an jenem Suchen mit den Komponisten teilen. Anstelle einer allgemein verbindlichen Musik treten stärker als früher disparate Richtungen auf. Den an keine Richtung gebundenen breiteren Schichten muß aber das zeitgenössische Schaffen als eklektizistisch, müssen die einzelnen Richtungen als nicht bindend erscheinen. Die im 20. Jahrhundert intensivierte, und durch Einbeziehen der älteren Epochen erweiterte Pflege der Musik der Vergangenheit verstärkt den Zug des Eklektizistischen. Jeder kann „seine“ Musik aussuchen, sei es innerhalb der modernen Richtungen, sei es in der Musik der Vergangenheit. Das eine, für alle verbindliche Musikbewußtsein, die selbstverständliche, gemeinsame, breite Basis, die im Ganzen der Geschichte geborgene Wurzel, vollends die Verankerung im Sakralen sind nicht mehr vorhanden. Für das 19. Jahrhundert stellten wir eine durch das Einbrechen des Privat-Subjektiven bedingte Isolierung fest. Im 20. Jahrhundert verlagert sich die Isolierung auf die jeweils eine bestimmte Art von Musik tragenden einzelnen Kreise, auf die das Jahrhundert kennzeichnenden „Bewegungen“. Diese Isolierung — gleichgültig ob des Individuums oder eines Kreises — hängt mit einem übersteigerten Selbstgefühl eng zusammen und äußert sich zugleich als mangelnde Bereitschaft, das Ganze der Realität zu bejahen, sich darin geborgen zu fühlen und von dorthier zu schöpfen. Darin unterscheidet sich die Zeit seit etwa 1830 von den früheren Epochen. — Die Isolierung ist es, die sich gegen das Sakrale sträubt. Eingangs betonte ich ja den Zusammenhang zwischen sakralem Wort, sakralem Gesang und echter Gemeinschaft. Und das Profane erschien uns als das musikalisch Isolierte, als das Eigenständige.

Das Selbstbewußtsein der Kreise und Bewegungen im 20. Jahrhundert ist zwar mit dem positiven Moment verbunden, daß man die Bedeutung der Gemeinschaft neu entdeckt hat. Doch ist diese jetzt nicht, wie in früheren Zeiten, die Voraussetzung, sondern das Ziel. Erscheinungen wie die Jugendbewegung, die Singbewegung, die liturgischen Erneuerungsbestrebungen, werden von der Sehnsucht bestimmt, wieder zur Gemeinschaft zurückzufinden. Man geht also nicht von einer vorgefundenen, gewachsenen Gemeinschaft aus, sondern von den sich ad hoc zusammenfindenden Trägern der Bewegungen.

In den liturgischen Bestrebungen beider Konfessionen, der katholischen und der evangelischen – die griechisch-orthodoxe Kirche lassen wir hier außer Betracht – führt der berechtigte Wunsch nach aktiverer Beteiligung der Gemeinde zu der Bemühung, die Musik wieder enger an das sakrale Wort zu binden, zu der Bemühung um eine im strengeren Sinn liturgische und zugleich volksnahe Musik: den einstimmigen liturgischen Gesang in den Landessprachen, so in deutscher Sprache. In den vergangenen Epochen war aber im Abendland die primär-liturgische Sprachschicht die *lateinische* Prosa. Der einstimmige liturgische Gesang in den Landessprachen kann also aus keiner geschichtlich gegebenen Überlieferung abgeleitet werden. Man sieht sich innerhalb des sakralen einstimmigen Gesangs gezwungen, mit den im Gottesdienst bisher geltenden Gepflogenheiten zu brechen. Die Gefahr des Künstlichen ist vorhanden. Sie besteht darin, daß man eine Gemeinschaft „machen“ will. Gemeinschaft ist aber ebensowenig zu „machen“, wie das sakrale Wort zu erfinden ist. Es wurde nur *ein* Mal eingesetzt. Von da an formt es die Geschichte, und wir können es daher nur von ihr, immer wieder neu, empfangen. Dem widerstrebt aber der Charakter heutiger Bemühungen, sofern sie als Bewegungen auftreten, sofern sie den Charakter des Isolierten behalten. – Es ist notwendig, daß die unsere Gegenwart kennzeichnenden Kreise und Bewegungen ihren geschichtlichen Ort erkennen – und das setzt voraus, daß sie im Geschichtlichen verwurzelt bleiben. Sie sollten in sich die Kraft finden, das Sektiererisch-Isolierte, die Eigenliebe aufzulösen, im Ganzen der Realität aufzugehen. – Dieses Ganze zerfällt aber heute in auseinandergehende Tendenzen. In ihm sind sowohl die liturgischen Erneuerungsbestrebungen enthalten als auch das Beharren der Gemeinden auf dem Vorgefundenen; sowohl die Notwendigkeit zu tätigem Bejahen der Werke der Vergangenheit in ihrer Gesamtheit als auch der Sektor des freien Schaffens, wie es die Gegenwart den Berufenen diktiert; und darüber hinaus: sowohl das Bedürfnis nach Verankerung im Sakralen als auch das heute bestimmende weltliche, ja profane Gefüge. – Sich nach diesem Ganzen, es als Ganzes bejahend, handelnd zu richten, scheint eine unmögliche Forderung zu sein. Und trotzdem: Der Mensch als geistiges, d. h. als geschichtliches, mit verantwortendem Gedächtnis begabtes Wesen mußte stets durch die Unmöglichkeit hindurchgehen.





- Heft 22: Alfred Marchionini  
**Selbstaufopferung im Dienste der praktischen und  
wissenschaftlichen Heilkunde**  
Groß 8°. 28 Seiten, geh. DM 2.—
- Heft 23: 486. Stiftungsfest  
der Ludwig-Maximilians-Universität München  
am 5. Juli 1958  
Ansprache des Rektors Egon Wiberg  
Festvortrag des Professors Adolf Butenandt  
**Das Leben als Gegenstand chemischer Forschung**  
Groß 8°. 28 Seiten, geh. DM 2.—
- Heft 24: Josef Pascher  
**Die christliche Eucharistiefeyer als dramatische Darstellung  
des geschichtlichen Abendmahles**  
Groß 8°. 16 Seiten, geh. DM 1.40
- Heft 25: Friedrich Lütge  
**Geschichte, Wirtschaft, Wirtschaftsgeschichte**  
Groß 8°. 19 Seiten, geh. DM 1.60
- Heft 26: Eugen Ulmer  
**Wege zu Europäischer Rechtseinheit**  
Groß 8°, 16 Seiten, geh. DM 1.50
- Heft 27: Johannes Theodorakopoulos  
**Philosophie und Religion**  
Groß 8°. 16 Seiten, geh. DM 1.50
- Heft 28: Thrasybulos Georgiades  
**Sakral und Profan in der Musik**  
Groß 8°. 12 Seiten, geh. DM 1.20