

MICHAEL GASSMANN · KÖLN

TAUGT DER BEGRIFF «RELIGIÖS»?

Einige Überlegungen zur Kategorisierung der Kirchenmusik

Wenn man über die Wiederkehr des Religiösen in der Kunst spricht und die Musik in diese Überlegungen einschließt, dann muß zunächst gefragt werden, was «das Religiöse» in der Musik überhaupt ist. Läßt es sich dingfest machen? Im Juli 2005 veröffentlichte die Deutsche Bischofskonferenz eine Arbeitshilfe mit dem Titel: «Musik im Kirchenraum außerhalb der Liturgie».¹ Darin wird unter anderem eine Begriffsbestimmung vorgenommen, die zwischen liturgischer, geistlicher und religiöser Musik unterscheidet. Sie liest sich wie folgt: «Unter ‹liturgischer› Musik sind Kompositionen zu verstehen, die für eine konkrete Form des offiziellen Gottesdienstes der Kirche geschrieben wurden. Ein etwas weiter gefaßter, übergeordneter Begriff bezeichnet den Bereich der ‹geistlichen Musik›. Darunter fallen neben den ausdrücklich liturgischen Musikstücken auch all jene Werke, die biblische oder von der kirchlichen Theologie inspirierte Texte und/oder Titel verwenden, aber nicht primär für den liturgischen Gebrauch vorgesehen sind. Diese Kategorien sind aber nur ein Bruchteil des nochmals übergeordneten, weiten Bereichs der ‹religiösen Musik›. Als religiös kann letztlich all jene Musik verstanden werden, die von ihren Urhebern, Interpreten oder Hörern subjektiv als religiös empfunden wird und von ihrer inneren Intention und Wirkung her auf das Heilige und Transzendente ausgerichtet ist».²

Die dreifach gestaffelte Definition leuchtet auf den ersten, flüchtigen Blick ein. Daß es für den liturgischen Gebrauch bestimmte Musik (zum Beispiel eine Messe Mozarts) ebenso gibt wie solche, die geistlichen Inhalts, aber nicht für den Gottesdienst gedacht ist (etwa ein Oratorium Händels), wird niemand bestreiten. Und war man nicht selbst schon mehrfach von Musik auf eine Weise ergriffen, die man vage als andächtig bezeichnen könnte?

MICHAEL GASSMANN, geb. 1966. 1992 A-Examen katholische Kirchenmusik in Köln. 2000 Promotion in Musikwissenschaft mit einer Arbeit über «Edward Elgar und die deutsche symphonische Tradition» an der Universität Freiburg. 2001 bis 2002 Redakteur im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Lebt als freier Journalist und Organist in Köln.

Dennoch zeichnet sich der in der Arbeitshilfe unternommene Definitionsversuch durch mehrere begriffliche Unschärfen aus. Einige scheinen bloß sprachlicher Unbeholfenheit geschuldet zu sein: Wenn es einen «offiziellen Gottesdienst der Kirche» gäbe, müßte es auch Formen «inoffizieller Gottesdienste» inner- oder außerhalb der Kirche geben, womöglich mit eigener Musik. Wenn als «geistlich» jene Musik zu bezeichnen wäre, die von der kirchlichen Theologie inspirierte Titel verwendet, dann zählte etwa auch das Album «Martyr» der Band «Depeche Mode» dazu.

Fragwürdig ist aber vor allem die Definition dessen, was «religiöse Musik» sei. Sie besteht aus zwei Teildefinitionen, deren erste besagt, daß all jene Musik als «religiöse Musik» zu gelten habe, «die von ihren Urhebern, Interpreten oder Hörern subjektiv als religiös empfunden wird». Dies bedeutet in letzter Konsequenz, daß jede wie auch immer geartete Musik «religiös» genannt werden kann, sobald sie von irgendeiner Person, sei sie ihr Schöpfer, ein Musiker oder Zuhörer, als religiös empfunden wird. Ob diese Empfindung zutreffend ist, darüber läßt sich kaum diskutieren. Man muß es dem einzelnen abnehmen, daß dem so ist. Daß es andere geben mag, die dieselbe Musik nicht als religiös empfinden, tut also nichts zur Sache. Mit der in der Arbeitshilfe unternommenen Definition wird zunächst einmal alle Musik für potentiell religiös erklärt, solange nur irgendjemand ihr diese Eigenschaft zuschreibt.

Es muß die Verfasser angesichts dieser denkbar weitesten Begriffsbestimmung ein ungutes Gefühl beschlichen haben, denn man fügte die Ergänzung hinzu, daß Musik zudem nur dann religiös zu nennen sei, wenn sie «von ihrer inneren Intention und Wirkung her auf das Heilige und Transzendente ausgerichtet ist.» Es geht hier wohlgerne nicht um die Intention des Autors oder der Musiker, sondern der Musik selbst, die folglich ganz aus sich heraus eine Absicht hat und auf eine Wirkung aus ist. Was bei oberflächlicher Betrachtung wie eine notwendige Ergänzung und Einschränkung der ersten Teildefinition wirken mag, macht die Sache in Wahrheit noch komplizierter: Kann überhaupt Musik sich selbst auf eine Idee hin ausrichten? Und woran erkennt man, ob eine Musik von innen her «auf das Heilige und Transzendente ausgerichtet ist»? Der Arbeitshilfe zufolge können die Entstehungsumstände und Zweckbestimmungen der Musik dafür kein Kriterium sein: «Objektive Kriterien, die das Geistliche einer musikalischen Komposition eindeutig definieren, gibt es nicht. Es greift zu kurz, das Religiöse einer musikalischen Komposition nur am vertonten Text, am Raum der Aufführung, am Musikinstrument oder an der inneren Einstellung des Interpreten festzumachen. Diese Faktoren können zwar den religiösen Charakter der Musik subjektiv begünstigen, sind aber letztlich zufällig». ³ Eine solche Feststellung befremdet, denn die Wahl des Textes, des Aufführungsortes und des Musikinstruments durch den Kom-

ponisten und den Auftraggeber der Komposition geschieht ja nun gerade nicht zufällig, sondern stets in voller Absicht. Wenn aber diese äußeren Kriterien nicht zur Bestimmung des religiösen Charakters dienen können, dann bleibt nur ein Raunen übrig: «Die Religiosität von Musik liegt vielmehr in ihrer innersten Idee, die letztlich nur bei den Hörenden zu ihrem Selbst kommen kann. Ein Musikstück ist in dem Maße religiös, als sich in ihm ein Ringen um die letzten Geheimnisse des Daseins oder ein freudiger Lobpreis des nicht meßbaren Schönen und Guten widerspiegelt».⁴ Man beachte am Rande, daß hier nicht vom Lobpreis Gottes gesprochen wird, sondern vom Lobpreis des «Schönen und Guten».

Die Arbeitshilfe nennt also zur Bestimmung «religiöser Musik» zwei Kriterien: erstens das subjektive Empfinden des einzelnen Tonsetzers, Musikers oder Rezipienten, zweitens die «innere Intention», die «innerste Idee» der Musik. Letztere setzt voraus, daß die Musik als autonomes Subjekt agieren kann. Welche Rolle dabei der Komponist spielt, ist unklar.

Es ist schwer, beide Definitions-Kriterien zusammen zu bringen: Ist jeder, der beim Komponieren, Hören oder Spielen von Musik religiöse Empfindungen hat, einer Musik mit religiöser Intention begegnet? Sind die, die beim Hören derselben Musik keine religiösen Empfindungen haben, religiös unempfindlich? Kann man andererseits mit seinen religiösen Empfindungen irren, sie also beim Rezipieren einer Musik empfinden, die ihrer «inneren Intention» nach gar nicht religiös ist? Angenommen, man akzeptiert die Prämisse, daß die Musik selbst eine Absicht haben kann: Wer vermag zu beurteilen, was für eine das ist, wenn diese Musik bei dem einen Menschen religiöse Gefühle weckt, bei dem anderen nicht? Schließlich: Was sind «religiöse Empfindungen» genau? Man sieht: Diese Definition führt zu nichts, sie läßt sich nicht handhaben. Es gibt keine allgemein nachvollziehbaren Kriterien, mit denen sich ihre Gültigkeit überprüfen ließe, und infolgedessen auch keine Instanz, die dies leisten könnte.

Die Verfasser der Arbeitshilfe müssen sich also fragen lassen, warum sie eine solche Definition im Rahmen einer Arbeitshilfe für katholische Kirchenmusiker überhaupt versucht und was sie damit bezweckt haben. Eine solche Begriffsbestimmung im Rahmen einer kirchenamtlichen Schrift kann nur problematisch genannt werden.

Wollte man die Entwicklung der abendländischen Kirchenmusik mit wenigen Strichen skizzieren, dann könnte man sagen, daß sie ganz wesentlich von zwei grundlegenden Spannungen geprägt worden ist. Die eine wird durch die Begriffe Inkulturation und Identität beschrieben, die andere durch die Termini Herz und Stimme.⁵ Beide Spannungen haben miteinander zu tun, sind aber nicht deckungsgleich. Herz versus Stimme, das bedeutet: Es gibt eine Spannung zwischen der spontanen und unmittelbaren

Frömmigkeit, die von Herzen kommend nach außen und zum Himmel drängt, und den Mitteln (Stimme, Instrumente), mit dem dieses Gefühl artikuliert, Gott mitgeteilt wird. Bedarf, das ist hier die Frage, die Frömmigkeit des ausgefeilten musikalischen Instrumentariums, um angemessen und würdig artikuliert werden zu können, oder verfälscht umgekehrt die kunstvolle äußere Darstellung die Authentizität der frommen Empfindung? Die Entwicklung der abendländischen Musik hin zu immer komplexeren musikalischen Strukturen ist ohne das Bemühen um die rechte, der Herrlichkeit Gottes durch größtmögliche Kunstfertigkeit gerecht werdende «Stimme» (kunstvoller Gesang, Chor-, Orgel- und Instrumentalmusik) nicht denkbar. Aber zu ihrer Geschichte gehört ebenso untrennbar der Protest im Namen des «Herzens» (der echten, unverfälschten Frömmigkeit) gegen das Eitle oder auch Elitäre dieser Kunstfertigkeit.

Inkulturation versus Identität, das bedeutet: Einerseits hat die Kirchenmusik zu jeder Zeit in engem Austausch mit der Musik der sie umgebenden Welt gestanden und ist von ihr befruchtet worden. Andererseits war die Kirche von Anfang an darum bemüht, die ihr eigene *musica sacra* abzugrenzen von allem Weltlichen, Heidnischen, Erotischen und Ekstatischen. Die Integration der Musik der Völker garantierte die Vitalität der Kirchenmusik, deren strikte Kontrolle und Auslese ihr unverwechselbares Profil. Die Geschichte der Kirchenmusik ist eine Geschichte des beständigen Spannungsausgleichs: Zwischen Herz und Stimme, zwischen Inkulturation und Identität mußte und muß stets vermittelt werden.

Denkt man sich zwischen diesen Polen je eine Skala und versucht, den Begriff der «religiösen Musik», so wie er in der Arbeitshilfe gefaßt ist, auf diesen Skalen anzusiedeln, dann fällt auf, daß er auf beiden Skalen eine Position am äußersten Rand einnimmt: Ihm gilt das Herz alles, die Stimme nichts, Inkulturation ist seine Losung, Identität interessiert ihn nicht. Wo der Einzelne – und nur er – festlegen kann, was ihm religiöse Musik ist, da fruchten alle Einwände bezüglich armseliger Melodien, schlechter Texte, simpler Machart, unzulänglicher Aufführung nichts. Der echt Empfindende hat immer recht. Er «bringt sich ein», er inkulturiert sich selbst in die religiöse Gemeinschaft, möge die Kirche sagen, was sie wolle. Ein solcherart gefaßter Begriff von «religiöser Musik» besitzt anti-institutionelle, letztlich anti-kirchliche Sprengkraft.

Nun mag man einwenden, man lege die Worte der Arbeitshilfe zu sehr auf die Goldwaage, denn es gehe den Autoren doch bloß um die Eröffnung von praktischen Spielräumen für die Gestaltung musikalischer Veranstaltungen «im Kirchenraum außerhalb der Liturgie». Dennoch läßt sich fragen, ob mit der Einführung einer Kategorie allgemein «religiöser Musik» nicht eine Grenzüberschreitung vollzogen wurde, die letztlich für die Kirchenmusik im ganzen von Bedeutung ist. Es gibt doch wohl eine Schaufen-

sterfunktion von Kirchenkonzerten: Sie zeigen, wes Geistes Kind der zuständigen Kirchenmusiker und Pfarrer sind.

Die hergebrachte Trennung zwischen geistlicher und weltlicher Musik wird von der Kirche mit guten Gründen nach gewissermaßen «technischen» Kriterien vollzogen, das heißt, sie hat die Praktikabilität und Überprüfbarkeit dieser Trennung stets im Auge behalten. Da alle Kirchenmusik naturgemäß der christlichen Botschaft zugeordnet ist, muß diese Zuordnung der Maßstab sein. Er gilt für Vokal- wie Instrumentalmusik. Von solcher Zuordnung kann zunächst immer dann gesprochen werden, wenn die Musik auf das Wort bezogen ist. Joseph Ratzinger hat in dieser Zeitschrift vor zwanzig Jahren eine Bestimmung dessen vorgenommen, was «Wortbezogenheit» kirchlicher Musik bedeutet:

«Wort im Sinn der Bibel (und auch der Griechen) [ist] mehr als Sprache, als Rede, nämlich schöpferische Wirklichkeit. Es ist allerdings auch mehr als bloßer Gedanke und bloßer Geist: Es ist sich auslegender, sich mitteilender Geist. Daraus ist zu allen Zeiten die Wortbezogenheit, die Vernünftigkeit, die Verstehbarkeit und die Nüchternheit der christlichen Liturgie abgeleitet und der liturgischen Musik als Grundgesetz vorgegeben worden. Das wäre dann eine verengte und falsche Auslegung, wenn man darunter eine strenge Textbezogenheit aller liturgischen Musik verstehen und die Textverständlichkeit zu ihrer generellen Bedingung erklären wollte. Denn Wort im Sinn der Bibel ist mehr als Text, und Verstehen reicht weiter als die banale Verständlichkeit dessen, was jedem sofort einleuchtet und in die oberflächlichste Rationalität zu pressen ist. Richtig ist aber, daß die Musik, die der Anbetung in Geist und Wahrheit dient, nicht rhythmische Ekstase, nicht sinnliche Suggestion oder Betäubung, nicht subjektive Gefühlseligkeit, nicht oberflächliche Unterhaltung sein kann, sondern einer Botschaft zugeordnet ist, einer umfassenden geistigen und im höchsten Sinn vernünftigen Aussage. Richtig ist also, anders gesagt, daß sie diesem Wort im umfassenden Sinn von innen her entsprechen, ja, dienen muß.»⁶ Ratzinger unterscheidet hier zwischen Wort- und Textbezogenheit: Der Imperativ der Wortbezogenheit soll nicht nur für jene Musik gelten, mit der ein Text vertont wird (Vokalmusik), sondern auch für die textlose Instrumentalmusik. Die rechte Wortbezogenheit der nicht textbezogenen Musik erhellt aus ihrer Faktur und der mit dieser verbundenen Wirkung: Nicht rhythmisch-ekstatisch, nicht sinnlich-suggestiv, nicht subjektiv-gefühlselig, nicht oberflächlich-unterhaltend dürfe sie sein.

Ratzinger redet hier zwar von der Musik in der Liturgie, aber es gibt keinen vernünftigen Grund, seine Kriterien nicht auch für «Musik im Kirchenraum außerhalb der Liturgie» zur Geltung zu bringen. Nach katholischem Verständnis ist der Kirchenraum geheiligt auch außerhalb der Liturgie, in ihm aufgeführte Musik muß also jederzeit der Bestimmung des Raumes Rechnung tragen.

Man mag einwenden, daß es der Kirche nicht gut ansteht, einige Musikstile für geeignet, andere für ungeeignet zu erklären. Oft genug hat sie sich im Laufe der Geschichte gegen neue kompositorische Verfahren und Stile gesträubt, um sie schließlich doch für sich zu akzeptieren. Es ist richtig: Auch die Spannung zwischen dem «Pragmatismus der Seelsorger und dem Absolutheitsanspruch der Kunst»⁷ muß stets aufs Neue ausgehalten und fruchtbar gemacht werden. Ratzinger benennt im Rahmen seiner Begriffsbestimmung freilich Ausschlußkriterien, macht aber keine stilistischen Vorgaben. Dies eröffnet weite Spielräume, die in jedem musikalischen Einzelfall neu eingegrenzt werden müssen: Eine Grenzziehung zwischen geistlich und weltlich ist notwendig, aber auch Sache des Ermessens.

Nun werden manche einwenden, daß dies kirchlicher Willkür gegenüber Musik und Musikern Tür und Tor öffne. Die Einführung der Kategorie «religiöse» Musik in Ergänzung zu den Kategorien «liturgische» und «geistliche» Musik scheint bei oberflächlicher Betrachtung ein geeignetes Mittel zu sein, dieser Willkür einen Riegel vorzuschieben. Nun kann jeder selbst sagen, was er persönlich für religiöse Musik hält. Aber was ist damit gewonnen? An die Stelle kirchlicher Deutungshoheit, die mit überprüfbaren Kriterien arbeitet, tritt die subjektive Deutungshoheit des einzelnen, die keine Kriterien außer der eigenen Empfindung kennt.

Man kann weiterhin einwenden, daß Ratzingers Ausschlußkriterien auf persönlichen geschmacklichen Vorlieben und Abneigungen beruhen. Sie sind erkennbar auf die Rock- und Popmusik gemünzt, die Ratzinger in seinem Aufsatz von 1986 vehement ablehnt: In ihren Festivals sieht er die «Lust der Zerstörung» am Werk, diese Musik diene der «Aufhebung der Schranken des Alltags» und der «Illusion der Erlösung in der Befreiung vom Ich», der «wilden Ekstase des Lärms und der Masse».⁸ Zwanzig Jahre später kann man konstatieren, daß von einem nachhaltigen Eindringen ekstatischer, sinnlicher und betäubender Rock-Musik in die Kirchenräume überhaupt nicht gesprochen werden kann. Was heute als Sakro-Pop an den Mann gebracht wird, muß sich allenfalls den Vorwurf gefallen lassen, platt gefühlsselig und auf billige Weise unterhaltend zu sein. Aber auch die das Neue Geistliche Lied tragende Bewegung scheint allmählich in Auflösung begriffen. Sie war wohl ein Generationenprojekt.

Die Bedrohung, die Ratzinger damals für die Kirchenmusik sah, hat es nur in Teilen wirklich gegeben: Die Neuen Geistlichen Lieder haben oftmals Texte in die Liturgie eingeschleppt, die nicht einmal elementarsten theologischen Erfordernissen genügen. Erlaubt war (und ist es oft noch), was gefällt. Hier kann man die Resultate eines Subjektivismus begutachten, der musikalisch-textlich oft zur Nabelschau verführt. Die Rockmusik hingegen war, gerade weil sie Teil eines von Ratzinger beobachteten «Antikultes» war, nie eine Bedrohung der Kirchenmusik: Die Sphären mischten sich nicht.

Heute drohen andere Gefahren, und der Versuch, eine fast alles umfassende Kategorie «religiöser Musik» in den kirchlichen Kriterienkatalog einzuführen, ist ein Symptom dafür. Diese «religiöse Musik» ist nämlich nichts und niemandem zugeordnet: weder Text noch Wort, weder Liturgie noch Kirchenraum. Sie besitzt noch nicht einmal eine Ausrichtung auf die christliche Religion im allgemeinen. Sie definiert sich über das Empfinden des Einzelnen und dient dem Lobpreis des «nicht meßbaren Schönen und Guten».⁹ Sie dient gewissermaßen einer freischwebenden Religiosität. Die Einführung des Begriffs «religiöse Musik» paßt in eine Zeit, in der esoterische Bewegungen aller Art Hochkonjunktur haben und das «Projekt Weltethos» Anhänger findet. Was der Kategorisierung zu dienen scheint, führt in Wahrheit zur Auflösung jedes klaren Begriffes von dem, was Kirchenmusik und damit Kirche ihrem Wesen nach ist. Das spezifisch Christliche verflüchtigt sich ins diffus Religiöse. Vor drei Jahren führten in einer großen katholischen Kirche in Köln Obertonsänger mit der Anmutung buddhistischer Mönche vor dem Zelebrationsaltar eine «Missa universalis dialogica» auf, in der, so das Programmheft, die «fünf Schlüsselworte der christlichen Messe als Mantras ausgehört» wurden. Handelte es sich um «religiöse Musik»? Ganz gewiß.

ANMERKUNGEN

¹ Arbeitshilfe 194 «Musik im Kirchenraum außerhalb der Liturgie». Hrg. vom Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz am 1. Juli 2005.

² Arbeitshilfe S. 12f.

³ Arbeitshilfe S. 13.

⁴ Arbeitshilfe S. 13.

⁵ Vgl. hierzu Wolfgang Fuhrmanns bemerkenswertes Buch «Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter», Kassel 2004.

⁶ Joseph Kardinal Ratzinger, «Liturgie und Kirchenmusik». In: *Communio* 3/86, S. 250f.

⁷ Joseph Kardinal Ratzinger, «Theologische Probleme der Kirchenmusik». In: *Communio* 2/80, S. 149.

⁸ Joseph Kardinal Ratzinger, «Liturgie und Kirchenmusik». In: *Communio* 3/86, S. 252f.

⁹ Arbeitshilfe S. 13.