

ZUR KRITERIOLOGIE DER MUSIK IM GOTTESDIENST

Peter Bubmann

1. Der Gottesdienst als darstellendes Handeln und der Streit um die angemessene Musik

»Im Gottesdienst vollzieht sich das ›darstellende Handeln‹ der Kirche als öffentliche symbolische Kommunikation der christlichen Erfahrung im Medium biblischer und kirchlicher Überlieferung zum Zwecke der Orientierung, Expression und Affirmation. Die im Gottesdienst versammelte Gemeinde bringt in bestimmten verbalen, visuellen, musikalischen Interaktionen, Zeichen, Gebärden, in Diskursen und Handlungsketten das anschaulich zum Ausdruck, wovon sie sich als christliche bestimmt weiß, was sie ›unbedingt angeht‹: ihre Begegnung mit Christus, ihre Betroffenheit von Gebot und Gnade, ihre Hoffnung.«¹

Das »Wie« dieser Darstellung unterliegt dabei immer schon impliziten Wertungen. Meist sind es starke Wertungen, denn es geht um ein Ritual, das häufig in der Biographie verankert ist, möglicherweise Heimat bietet, jedenfalls: subjektive Relevanz besitzen kann. Je eigene ästhetische Bewertungsschemata (die milieugeprägt sein können) wirken hinein. Dazu kommt ein komplexes Geflecht meist impliziter, nicht ausgesprochener vorthoretischer Annahmen über den Sinn des Gottesdienstes und über die Angemessenheit der symbolischen Darstellungsformen.

Die klassische Würdigungsformel an der Kirchentür »Schön war's, Herr Pfarrer« ist daher nicht zu denunzieren. Sie zeigt an, dass immer schon ein Prozess der Evaluierung im Gang ist. Die Kategorie der Schönheit verweist deutlich auf ästhetische Kriterien.

Spricht man hingegen wie beim Tagungstitel vom »guten Ton«, klingen damit sogleich weitere Dimensionen der Evaluierung an: »gut« ist primär eine Bewertungskategorie der Ethik, der »gute Ton« ist auch eine Kategorie des Taktes und des Benehmens. Das erinnert daran, dass die erste (theologische wie philosophische) Disziplin, die sich mit normativen Fragen der Bewertung beschäftigt, die Ethik ist. Gerade die Ethik kann jedoch auch lehren, dass zwischen Deskription und normativer Rede zu unterscheiden (wenn auch nicht völlig zu trennen) ist.

¹ PETER CORNEHL, Gottesdienst, in: Praktische Theologie heute, hg. v. FERDINAND KLOSTERMANN u. ROLF ZERFASS, München/Mainz 1974, 449–46, hier: 460; vgl. DERS., Der Evangelische Gottesdienst – Biblische Kontur und neuzeitliche Wirklichkeit, Band 1: Theologischer Rahmen und biblische Grundlagen, 2006, 273–287, wo Cornehl als vierten Zweck noch ausdrücklich die Integration der Gemeinde nennt, 285–287.

Es geht also einmal darum, zu fragen und zu beschreiben, wie tatsächlich Menschen Gottesdienste und ihre Musik bewerten (diese soziologische Frage steht hier nicht im Vordergrund), und zum anderen, wie dies geschehen sollte. Die normative Frage ist allerdings sofort standort- und rollenabhängig: Es macht große Unterschiede, ob sie vom Kirchenmusiker, vom Praktischen Theologen, von Vertretern der Kirchenleitung, vom sogenannten Laien oder von sogenannten Kirchendistanzierten beantwortet wird.

Die Frage nach den Kriterien gottesdienstlicher Musik hat häufig eine Stellvertretungsfunktion. Mit dieser Frage wird gleichzeitig über das Verständnis von Religion, Gottesdienst und Kirche mitentschieden sowie darüber, wie sich der christliche Glaube zur Gegenwartskultur verhalten soll. Auch grundlegende Fragen nach der Leitungs- und Deutungsmacht in der Kirche stehen damit auf der Tagesordnung. Weil aber diese grundlegenden Fragestellungen selten transparent gemacht werden und die damit verknüpften Macht-Fragen unthematisch bleiben, verlaufen die Diskussion häufig so unfruchtbar und verkrampt.

Einige Beispiele:

- Ein Gottesdienstbesucher beschwert sich nach dem Gottesdienst, weil der Organist nach der Predigt mit einer Orgelmeditation geantwortet hat. Es müsse doch stiller Raum sein für die innere Verarbeitung des Gehörten. Deutlich ist: Hier gilt die Wortverkündigung als Zentrum des Gottesdienstes, alles was sie einschränkt, wird kritisch beurteilt. Die wissenschaftliche Beschreibung dieser Position liest sich so: »Ein Gottesdienst besitzt Qualität, wenn der Rezipient Lebensentscheidendes wahrnimmt und eine Predigt hört, die Deutungs- und Sinnbildungsprozesse anstößt.«²
- Ein anderer Gottesdienstbesucher beklagt, dass während des Abendmahls auch Gesang erklingt. Es gehe doch hier im Zentrum der Liturgie um die gesammelte stille Konzentration vor dem Allerheiligsten (zugegeben: ein Beispiel aus dem katholischen Bereich). Wiederum: ein bestimmtes Gottesdienstverständnis, hier eher mystisch orientiert, hat Konsequenzen für das Empfinden der Musik.
- Die Mitglieder des Familiengottesdienstkreises sind begeistert über das Mitklatschen der Kleinsten beim »Laudato si« – was für ein schönes Lied! Der kunstverständige Single wendet sich hingegen mit Grausen angesichts dieser Kindlichkeit ab und markiert sich die von diesem Kreis vorbereiteten Gottesdienste zukünftig als in jedem Fall zu meidende. Hier sind es nicht nur divergierende ästhetische Qualitäts-Verständnisse, son-

² HELMUT SCHWIER, Liturgische Praxis und Theorie vor der Qualitätsfrage, in: Gottesdienst feiern. Zur Zukunft der Agendenarbeit in den evangelischen Kirchen, im Auftrag der Liturgischen Konferenz hg. von MICHAEL MEYER-BLANCK, KLAUS RASCHZOK u. HELMUT SCHWIER, Gütersloh 2009, 170–179, hier: 174.

dern auch verschiedene Ansichten über den Grad an Einbeziehung und Partizipation der Anwesenden ins liturgische Geschehen, die zu verschiedenen Urteilen führen. Wiederum formuliert als Qualitätskriterium aus dem Munde eines Liturgikers: »Ein Gottesdienst besitzt Qualität, wenn er die an der Aufführung des Gottesdienstes beteiligten Menschen als Körper in Bewegung bringt, ganzheitliches Erleben und Verhalten ermöglicht und im Spiel das Evangelium als befreiende Wahrheit darstellt.«³

- Häufiger merken Gottesdienstbesucher an, dass Lieder oder Orgelstücke unverständlich geblieben sind, zu ungewohnt waren und befremdet haben. Wiederum sekundiert aus dem Munde des Liturgikers: »Ein Gottesdienst besitzt Qualität, wenn er ein Ort verständlicher Sprache, überzeugender Symbole und mitzuvollziehender Rituale ist, und darin eine auf Gott und sein Evangelium verweisende Feier in der Öffentlichkeit und *coram deo*.«⁴
- Aber: Müssen evangelische Gottesdienste immer in der Wortverkündigung kulminieren, müssen sie immer ganzheitlich sein, müssen sie an jeder Stelle verständlich sein? Der scheinbare Konsens über liturgische Angemessenheit zerrinnt, sobald man anfängt, genauer zu fragen und abzuwägen.

Die gegenwärtige Diskussion um die passende gottesdienstliche Musik leidet darunter, dass häufig ästhetische Gesichtspunkte dominieren und die unterschwellig-Konflikte um das Religions-, Kirchen- und Gottesdienstverständnis verdecken. Mit den Mitteln einer normativen Ästhetik lassen sich jedoch die entscheidenden Fragen nach den Kriterien der Musik im Gottesdienst gerade nicht lösen.

2. Angebote für Kriterien aus der Theologiegeschichte und aus der gegenwärtigen Theologie

Die Sehnsucht nach klaren Antworten und Rezepten des »guten Tons« in der Liturgie ist groß. Man könnte sich nämlich viel Ärger ersparen, gäbe es da klare Wegweisung.

Welche Antworten bietet die Kirchen- und Theologiegeschichte auf die Frage nach den normativen Kriterien der Musik im Gottesdienst? Ich greife stark verkürzt wenige Positionen heraus:

Seit der Konstitution *Docta Sanctorum Patrum* Johannes' XXII. von 1324 gab es immer wieder lehramtliche Versuche, die musikalische Stilistik im Gottesdienst zu reglementieren. Vor allem wird »laszive« Musik im Gottesdienst abgelehnt und mit ihr die in der Unterhaltungsmusik verwendeten Instrumen-

³ SCHWIER, a. a. O., 176.

⁴ SCHWIER, a. a. O., 177.

te. Ähnliche Intentionen bewegen auch den Schweizer Reformator Johannes Calvin. Calvin sieht die Musik zwar als Gottesgabe; er betont jedoch die ständige Gefahr des Missbrauchs von Musik. Missbraucht wird Musik, wenn sie lediglich dem bloßen Vergnügen (*voluptas*), d. h. der Sinnenlust und Eitelkeit dient. Sein Grundsatz lautet: im Gottesdienst habe das Wort allein zu regieren; Musik hat nur dann ihr Recht, wenn sie das Wort tiefer ins Herz eindringen lässt.

Das in beiden Fällen benutzte Kriterium hebt auf die spezifische Wirkung der verwendeten Musik ab. Abgelehnt wird alles, was liturgiefremden, hier vor allem Vergnügungszwecken dient. Der Zweck der Liturgie wird bei Calvin konkreter auf die Aufnahme des Wortes konzentriert.

Die heutige offizielle Haltung der röm.-kath. Kirche ist fixiert innerhalb der Kirchenkonstitution *Sacrosanctum Concilium* des II. Vaticanums und in einer eigenen »Instruktion über die Musik in der Liturgie« aus dem Jahr 1967. Dort heißt es: »Die Kirche verschließt ihre liturgischen Handlungen keiner Art von Kirchenmusik, sofern sie dem Geist der betreffenden liturgischen Handlung und dem Wesen ihrer einzelnen Teile entspricht und die gebührende tätige Teilnahme des Volkes nicht behindert.«⁵

Hier wird also ein allgemeines Kriterium der Stimmigkeit ins Spiel gebracht: Die gottesdienstliche Musik solle dem Geist der liturgischen Handlungen entsprechen. Dazu gehört dann auch, dass sie die Beteiligung der Gemeinde fördern soll. Aber welche Musik entspricht diesem Kriterium?

Dazu hat sich Kardinal Joseph Ratzinger wiederholt mit normativer Zuspitzung geäußert.⁶ Der christliche Gottesdienst ziele auf die Fleischwerdung des Wortes und die Vergeistigung des Leibes mit dem Ziel der wahren Freiheit. Die Angemessenheit liturgischer Musik bemesse sich an der inneren Entsprechung zu diesem Ziel. Rhythmische Ekstase, sinnliche Suggestion oder Betäubung, subjektive Gefühlseligkeit und oberflächliche Unterhaltung seien hier auszuschließen. Deshalb lehnt Ratzinger Rock- und Popmusik in der Liturgie kategorisch ab. Demgegenüber werden der Gregorianische Choral und Palestrina als Modell (nicht als Stil-Gesetz!) empfohlen.

Das Kriterium der Entsprechung und Stimmigkeit wird hier also *soteriologisch* präzisiert. Eine bestimmte Sicht vom Erlösten und im Geist erneuerten Menschen normiert den gottesdienstlichen Musikstil.

In ähnlicher Intention, aber mit anderen Denkmitteln äußert sich der Berliner evangelische Kirchenmusiker Christoph Albrecht an prominenter Stelle, nämlich im Handbuch der Liturgik von 1995. Für ihn steht die Musik auch heute noch in der Spannung von profan und sakral. Die Integrationsmöglichkeit von Profanem in den Gottesdienst will Albrecht dabei im Sinne der pauli-

⁵ *Sacrosanctum Concilium* 9.

⁶ Vgl. JOSEPH RATZINGER, *Der Geist der Liturgie. Eine Einführung*, Freiburg/Basel/Wien 2000³, darin das Kap. »Musik und Liturgie«, 117–134, und DERS., *Ein neues Lied für den Herrn. Christusglaube und Liturgie in der Gegenwart*, Freiburg/Basel/Wien 1995, hier: 125–186.

nischen Freiheitsregel (vgl. 1 Kor 3,22f u. 6,12) gehandhabt wissen. Er wendet sich daher zunächst gegen eine Kanonisierung bestimmter Sakralstile. Allerdings gehe es auch nicht einfach um eine Kopie des weltlichen Stils, vielmehr um eine eklektische Auswahl des Auftragsgemäßen. Anzugeben seien dabei nur negative Grenzmarken. Solche sieht Albrecht dort überschritten, »wo natürlich-kreatürliche Gegebenheiten außer Acht gelassen werden. So kann das ›Ideal der kranken Stimme‹ (ein von Alfred Stier geprägter Begriff) mit dem verhauchten Tonansatz und den verzerrten Vokalen nicht in die gottesdienstliche Musik integriert werden. Denaturierte Töne – zum Beispiel die unsauber intonierten *dirty tones* in der afro-amerikanischen Musik – können in unserem Kulturbereich schwerlich Eingang in den Gottesdienst finden. Das gilt analog für die Einbeziehung verstimmter Klaviere, die ebenfalls mit einem solchen unsauberen Effekt arbeiten.«⁷ Daneben nennt Albrecht zu hohe Lautstärken, die er als »widerkreatürlich« einstuft sowie karikaturistische Musik, die er (mit einer Äußerung Alfred Stiers aus dem Jahre 1964!) vor allem im Schlager wahrnimmt. Vorsicht sei auch »bei aller *hektischen Musik* geboten. Gewiß gibt es so etwas wie eine geistliche Ekstase. Aber das ekstatische Moment ist ein beliebtes Einfallstor für allerlei Mächte, die sich nicht mit der einem Christen geziemenden Nüchternheit und Wachsamkeit (1 Petr 5,8) vertragen. ... Musik, die *deprimierend* wirkt, die das Negative ausmalt, hat keinen Platz im christlichen Gottesdienst.«⁸

Hier wird das Argument liturgischer Stimmigkeit erweitert durch einen hochproblematischen Bezug auf Schöpfungsordnungen, die es einzuhalten gelte.

Ähnlich hatte schon der profilierteste Vertreter einer »Theologie der Musik«, Oskar Söhngen, trotz seiner Offenheit für alle Stilrichtungen für die Musik des Gottesdienstes gefordert: »Den Urwiderfahrnissen und -erlebnissen der Liturgie kann nur eine Musik gerecht werden, die in Rhythmus, Tonalität und Melos die Sprache der musikalischen Urelemente und der reinen musikalischen Formstrukturen spricht.«⁹ Mit solchen Forderungen wollte er einen eigenen Kirchenstil wahren, der einerseits Abstand zu halten hätte von aller subjektiv-emotionalen Stimmungsmusik, andererseits von Programmmusik.

Söhngen sah sich in der Tradition der lutherischen Musiktheologie. Für Luther selbst ist Musik in der Tat Schöpfungsgabe. Ihm geht es aber nicht um eine statische Schöpfungsordnung, sondern um den Gebrauch dieser Gabe. Luther macht dabei keine Differenz zwischen einfachem Singen und Kunst-

⁷ Vgl. CHRISTOPH ALBRECHT, Die gottesdienstliche Musik, in: Handbuch der Liturgik: Liturgiewissenschaft in Theologie und Praxis der Kirche, hg. von HANS-CHRISTOPH SCHMIDT-LAUBER UND KARL-HEINRICH BIERITZ, Leipzig/Göttingen 1995, 510–536, hier: 528.

⁸ A. a. O., 529. Hier bringt Albrecht in Anm. 10 ein Beispiel aus der Beatmusik, die ein Mädchen in den Selbstmord getrieben haben soll.

⁹ Vgl. OSKAR SÖHNGEN, 19 Thesen zur Kirchenmusik, in: DERS.: Musica sacra zwischen gestern und morgen. Entwicklungsstadien und Perspektiven in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, 2. erw. Aufl. Göttingen 1981, 184–187, hier: 185f.

musik. Für beides gilt, dass sie zur öffentlichen Kommunikation des Evangeliums dazugehören. Das Evangelium sucht die Verbindung zur Musik, weil die frohe Botschaft öffentliches Sprach- und Anredegeschehen werden will. Der Glaube tendiert zum Singen und wird durch Musik geweckt. »Die vom Evangelium geschenkte ›Freiheit der Kinder Gottes‹ ermöglichte Luther das Verständnis der Musik als *creatura* und *donum Dei*, mit welchem der *usus musicae* unmittelbar zusammenhängt. Aus dem rechtfertigenden Wort des Evangeliums, das zu einem Wort ›pro me‹ im Heute meiner Gegenwart werden will, ergab sich die Vielfalt, in der das Wort ›ym schwang‹ zu bringen ist.«¹⁰ Auffallend ist allerdings, dass Luther in der Vorrede zur Deutschen Messe bezüglich der Arkandisziplin der Kerngemeinde auf den großen Gesang verzichten wollte und die Musik eher als Lockmittel in den volkskirchlichen Gottesdienst versteht.

Aus Luthers Position ergibt sich ein recht formales Doppelkriterium: Musik im Gottesdienst muss Ausdruck evangelischer Freiheit sein und der Verbreitung des Evangeliums dienen.

Ausgehend von den biblischen Zeugnissen und seiner Deutung der Äußerungen Martin Luthers kommt Christoph Krummacher zu einer nicht-ontologischen theologischen Würdigung der Musik: Aufgrund der Inkarnation Gottes in die Realität dieser Welt in Jesus Christus ist der christliche Glauben zur Wahrnehmung der profanen Kunst befreit.¹¹ Kirchenmusik wird als Sprache des Glaubens verstanden. Die Freiheit des Glaubens bedarf dabei keiner übergeschichtlichen Gesetze der Kirchenmusik, »denn die Freiheit des Glaubens zur Musik ist eine je konkrete Freiheit in je wechselnden Situationen«.¹² Den systematischen Hintergrund bildet hier eine theologische Anthropologie als Freiheitslehre, die situationsethischen Ansätzen nahekommst.

Dieser Position stehen auch Vertreter einer liberalen Liturgik nahe. Gunter Kennel betrachtet etwa den Gottesdienst primär unter der Perspektive der Inszenierung, nimmt also theaterwissenschaftliche Kategorien auf (wie es insgesamt in der Liturgik und Kulturwissenschaft im Sinne des »performative turn« derzeit Mode ist). Diese gottesdienstliche Inszenierung müsse die verschiedenen Faktoren bewusst wahrnehmen (also etwa den Raum – seine Größe, Akustik, Ausstattungselemente, Bildsprache, Beleuchtung, Temperatur), die zeitliche Prägung im Kirchenjahr, dann die Prägung der BesucherInnen (insbesondere: Milieuzugehörigkeit), die Prägung/den Stil der liturgischen Akteure und besondere aktuelle Umstände (z.B. Katastrophen).¹³ Als Haupt-

¹⁰ CHRISTOPH KRUMMACHER, *Musik als praxis pietatis*, Göttingen 1994, 25.

¹¹ Vgl. a. a. O., 131–149.

¹² Vgl. a. a. O., 144.

¹³ Vgl. GUNTHER KENNEL 2004, *Die Rolle der Musik in der gottesdienstlichen Inszenierung*, in: IRENE MILDENBERGER/WOLFGANG RATZMANN (Hg.): *Klage – Lob – Verkündigung* (s. o.), 91–112, hier: 94f.

kriterien nennt Kennel dann »Stimmigkeit und Relevanz als Kriterien für die gottesdienstliche Inszenierung«¹⁴:

Stimmigkeit bedeutet im Blick auf den gottesdienstlichen Ablauf, dass seine einzelnen Elemente in nachvollziehbarer Weise aufeinander bezogen sind, und zwar nachvollziehbar primär für die konkret am gottesdienstlichen Geschehen Teilnehmenden und nicht nur für diejenigen, die eine spezielle theologische Vorbildung oder Kenntnisse liturgiehistorischer Traditionen mitbringen. Stimmigkeit bedeutet auch, dass für die jeweilige Phase einer gottesdienstlichen Inszenierung diejenigen Formen gottesdienstlicher Kommunikation gewählt werden, die dieser Phase am angemessensten sind. Schließlich meint Stimmigkeit aber auch, dass das gottesdienstliche Geschehen als Ausdruck des Evangeliums, also der im Zeugnis der biblischen Schriften manifest gewordenen Botschaft von der Liebe Gottes zu uns Menschen, verstanden und erlebt werden kann.

Das Kriterium der Relevanz betont dem gegenüber zunächst mehr die Perspektive der Teilnehmerinnen und Teilnehmer eines Gottesdienstes. Damit ist gemeint, dass die inszenierte Kommunikation nicht nur intellektuell für die Teilnehmerinnen und Teilnehmer nachvollziehbar wird, sondern auch als emotional mitvollziehbare symbolische Kommunikation erlebbar ist, in die die je eigenen religiösen und lebensweltlichen Erfahrungen mit eingebracht werden können. (Kennel 2004, 96)

Kennel gibt dann noch einige allgemeinere »dramaturgische Regeln« mit auf den Weg, bevor er dann konkreter auf die Musik eingeht:¹⁵

Der gesamte Gottesdienst muss dabei einem inszenatorischen »Fahrplan« folgen, aus dem sich ein verstehbarer und nachvollziehbarer thematischer und dramaturgischer Zusammenhang ergibt, der durch das Abwechseln von Phasen des Spannungsaufbaus und der Entspannung nicht nur lebendig bleibt, sondern auch zu abgestuften Höhepunkten kommt, in denen die gottesdienstliche Kommunikation und das damit verbundene Erleben besonders intensiv sind. Der Gottesdienst als ganzer kann dann Stimmigkeit und Relevanz für sich beanspruchen, wenn es gelingt, den inszenatorischen Fahrplan für die Wahrnehmung der Teilnehmenden logisch und emotional nachvollziehbar zu machen, möglichst viele Verknüpfungen auf und zwischen den unterschiedlichen Ebenen einer gewählten Dramaturgie und den Faktoren, die die Gestaltung eines Gottesdienstes bedingen, herzustellen und diese für das Erleben der Gottesdienstteilnehmer(innen) mitvollziehbar zu machen.¹⁶

Für die Musik im Gottesdienst heißt das u. a.:

¹⁴ Vgl. a.a.O., 95–97.

¹⁵ Vgl. den gleichnamigen Abschnitt bei KENNEL a. a. O., 98–102.

¹⁶ A. a. O., 99f.

Es ist [...] also immer nach der dramaturgischen Spannungskurve innerhalb einer Sequenz zu fragen, d. h. danach, wo Spannung aufgebaut werden, auf einen Höhepunkt hingeführt werden soll, oder wo Musik eher eine Entspannungsphase nach einem Höhepunkt bilden soll, indem sie beispielsweise Raum zum Nachdenken oder Nachsinnen gibt und damit gegebenenfalls gleichzeitig einen Übergang zur nächsten Szene oder Sequenz bildet. Gerade in der Funktion der Schaffung emotionaler Übergänge und atmosphärischer Veränderungen kann Musik eine wichtige Scharnierfunktion übernehmen und sich als wichtiges Bindeglied und einheitsstiftendes Band innerhalb eines vielleicht von verschiedenen Stimmungen geprägten Gottesdienstes erweisen.¹⁷

Es ist deutlich: Hier wirkt sich ein bestimmtes Verständnis des Gottesdienstes als Gesamtkunstwerk (im Gefolge Friedrich Schleiermachers) aus. Die Kriterien und Kategorien sind primär ästhetisch-dramaturgisch gewonnen. Das ist solange einleuchtend, solange man dieses liberale Gottesdienstverständnis teilt.

Ulrich Lieberknecht fragt in einer hymnologischen Studie spezifischer danach, wie Lieder in legitimer Weise zum Ausdruck kirchlicher Lebensäußerung werden können. Doch die von ihm angedeutete Kriteriologie lässt sich auch auf die Musik im Gottesdienst überhaupt übertragen: Das Gemeindelied bewegt sich zwischen den Polen der biblischen Bezogenheit und der pneumatischen Kreativität. Dabei bedarf die Kreativität des Traditionsbezugs. Im Urteilsbildungsprozess darüber, was der Gemeinde als Liedgut zudedacht werden soll, seien pragmatische, ästhetische und dogmatische Gesichtspunkte gegeneinander abzuwägen. Als Kriterien der Prüfung von Gemeindeliedern führt Lieberknecht vor allem die Doppelheit von Christlichkeit und Zeitgemäßheit ein.¹⁸ Beide können unter der Grundnorm »Kommunikabilität« zusammengefasst werden.

Bei Lieberknecht werden keine stilistischen Vorgaben festgelegt. Es ergeben sich jedoch einige Grundprinzipien für die Auswahl der geeigneten Musik im Gottesdienst. Ich benenne sie zusammenfassend als:

- a) das Prinzip der Zeitgemäßheit
- b) das Prinzip der Pluriformität
- c) das Prinzip der Kommunikabilität als Abwägung von Traditionsbezug und Aktualität
- d) das Prinzip der Zielgruppenorientierung (soziologisch wie anthropologisch)
- e) das Prinzip des Nutzens für die Gemeinde
- f) das Prinzip des pneumatologischen Vorbehalts (das Wehen des Heiligen Geistes ist nicht erzwingbar).

¹⁷ A. a. O., 106f.

¹⁸ Vgl. ULRICH LIEBERKNECHT, Gemeindelieder. Probleme und Chancen einer kirchlichen Lebensäußerung (VLHtK 28), Göttingen 1994, 162f..

Ein solcher Ansatz steht verantwortungsethischen Konzeptionen der Ethik nahe. Sie geben nicht überzeitliche Gesetze des Handelns an, sondern leiten zur verantwortlichen Urteilsbildung zwischen Situationsanalyse und normativen Güterabwägungen an.

3. Normative Überlegungen: Was tun? – Hinweise, Prüffragen und Optionen

Im Sinne einer Verantwortungsethik kann die Entscheidung über die geeignete gottesdienstliche Musik und also ihre Qualität nicht allgemein oder überzeitlich getroffen werden. Und im Sinne einer evangelischen Ekklesiologie können diese Entscheidungen auch nicht über die Köpfe der Gemeinde und der beteiligten Subjekte hinweg erfolgen. Nötig ist vielmehr ein konziliarer Prozess aller an diesen Fragen Beteiligten. Ein wichtiger Ort dafür wäre der Kirchenvorstand. Auch die Landessynoden sollten sich mit Leitbildern der Musik in Kirche und Gottesdienst befassen. In diesem Prozess geht es um einen komplexen Abwägungsvorgang zwischen den überlieferten Verständnissen von Kirchenmusik, situativen Gegebenheiten, den gesellschaftlichen Herausforderungen und Prägungen, Zielbestimmungen aus dem Bereich theologischer Anthropologie, Ekklesiologie, Ästhetik und Liturgik. Die evangelische Antwort auf die Frage nach dem »guten Ton« sind nicht kirchenmusikalische Gesetze und Stilvorgaben, sondern *Hinweise auf den Prozess der kirchenmusikalischen Urteilsbildung*.

In diesem Klärungsprozess der Urteilsbildung wäre es die Aufgabe theologischer und kirchenmusikalischer Expertinnen und Experten, auf die Vielfalt der möglichen Aspekte von Musik im Gottesdienst hinzuweisen, die grundlegenden theologischen Entscheidungen bewusst zu machen, die verschiedenen Einflüsse auf die musikalische Wahrnehmung, etwa auch durch die Freizeitindustrie, zu erhellen und so die Diskussion zu strukturieren und zu moderieren. Die theologischen und kirchenmusikalischen Fachleute haben im Prozess der Urteilsbildung insofern eine besondere Rolle, als sie die Argumente aus bereits anderenorts und zu früherer Zeit geführten Klärungsprozessen in diese Diskussion einspielen sollen und für eine differenzierte Meinungsbildung einzutreten haben. Sie müssen sich aber auch als Anwälte derjenigen Menschen verstehen, die zwar Gemeindeglieder sind, sich aber aus verschiedenen Gründen nicht an solchen innerkirchlichen Klärungsprozessen beteiligen wollen.

Von einem Vertreter einer Verantwortungsethik, dem Heidelberger Sozialethiker (und Lehrer Wolfgang Hubers) Heinz Eduard Tödt, existiert ein »Schema der Urteilsfindung«, das weite Verbreitung gefunden hat.¹⁹ Er unter-

¹⁹ Vgl. WOLFGANG SCHUHMACHER, *Theologische Ethik als Verantwortungsethik. Leben und Werk Heinz Eduard Tödt's in ökumenischer Perspektive* (Öffentliche Theologie; 20), Gütersloh 2006, 327–336.

scheidet folgende Schritte der Urteilsfindung, die auch für kirchenmusikalische Entscheidungsprozesse als Leitmarken dienen können:

A Wahrnehmung, Annahme und Bestimmung des anfallenden Problems

Evaluierungen müssen präzise bestimmen, wonach sie eigentlich fragen. Die Frage nach dem »guten Ton« im Gottesdienst ist etwa noch viel zu unbestimmt. Geht es um Fragen der Akzeptanz von Musik bei Gottesdienstbesuchern oder geht es um eine Würdigung liturgisch-dramaturgisch-ästhetischer Passungen durch Experten? Was ist eigentlich das Problem, worauf die Evaluierung eine Antwort geben soll: etwa Streit zwischen verschiedenen Gruppen in der Gemeinde um stilistische Präferenzen; Frust der Hauptamtlichen über ihre Arbeitsbedingungen; narzisstische Befindlichkeitsstörungen bei Beteiligten (etwa Chormitgliedern, die sich in ihren Darbietungen zu wenig berücksichtigt finden); das Misslingen des Auftrages des Gottesdienstes (Kommunikation des Evangeliums)? Zunächst ist also klar wahrzunehmen, worin genau das Problem besteht.

B Analyse der Situation, in welcher das Problem die Betroffenen herausfordert

In diesem Schritt sind alle Beteiligten genauer zu betrachten, ihre Milieugehörigkeit, ihre impliziten Bewertungskategorien, ihre biographischen Prägungen im Blick auf Frömmigkeit wie ästhetische und liturgische Wahrnehmungsschemata.

C Erwägen der Verhaltensoptionen als Antwort auf das Problem

Welche Verhaltensalternativen gibt es überhaupt? Unter TINA-Bedingungen (»There is no alternative«) kann man sich Evaluierungen sparen. Aber eigentlich gibt es für ChristInnen keine TINA-Formel. Die Hoffnung findet immer Alternativen. Deshalb ist nach den möglichen Alternativen zu fragen, und diese sind klar zu benennen.

D Auswahl und Prüfung von Normen, Gütern und Perspektiven

Hier gilt es, sich Rechenschaft abzulegen, woher die normativen Kriterien eigentlich kommen, welchen Diskursen und Traditionen sie sich verdanken. Werden unreflektiert ästhetische Standards einer bestimmten ästhetischen Tradition verabsolutiert (etwa die an bestimmten staatlichen Musikhochschulen gerne vermittelten Standards der Avantgarde-Musik der 1970er Jahre oder der persönliche Musikgeschmack eines Liturgen)? Welche Diskurse prägen die Entscheidungsfindung: etwa Fragen des Gemeindeaufbaus oder missionarische Überlegungen, welche liturgisch-normative Positionen werden herangezogen (etwa mit dem Tenor: Partizipation ist im evangelischen Gottesdienst das Primäre) etc.

E Prüfung der kommunikativen Verbindlichkeit wählbarer Verhaltensoptionen

Sind die Entscheidungen im Diskurs verständlich vermittelbar? Auch aus verschiedenen Standpunkten (und kirchlichen Rollen) einsichtig? Zumindest innerhalb der konkreten Gemeinde verallgemeinerbar?

F Urteilsentscheid

Es ist wichtig, Entscheidungen auch klar zu fällen und dann transparent zu kommunizieren: Warum wird zum Gemeindefest diese und keine andere Musik gemacht? Warum haben wir uns beim Abschlussgottesdienst des letzten ökumenischen Kirchentags 2010 in München für eine Verbindung des Bach'schen Magnificat mit dem Taizé-Kanon und Alphorn-Klängen entschieden? Über solche Entscheidungen müssen die Verantwortlichen auskunftsfähig und auskunftswillig sein. An solcher Auskunftskompetenz muss m.E. die Kirchenmusikerzunft noch arbeiten. Begründungen für Entscheidungen angeben zu können, gehört allerdings zu evangelischer Professionalität.

Für evangelische Gemeindeethik (und dazu gehören solche kirchenmusikalischen Abwägungen) ist entscheidend, dass Urteile revidierbar sind und bleiben. Es gibt keine Unfehlbarkeit, nirgends und durch niemanden. Deshalb gehören alle Urteile regelmäßig auf den Prüfstand. Und dann beginnt der Weg der Schritte der Urteilsfindung von neuem.

Im Folgenden versuche ich nun, die von Gunter Kennel genannten Kriterien von »Stimmung und Relevanz« weiter auszudifferenzieren und damit weitere Prüffragen für die Musik im Gottesdienst zu gewinnen. Der »gute Ton« im Gottesdienst ergibt sich dann aus einer situativen Abwägung (nach dem genannten Tödt'schen Schema) unter Berücksichtigung folgender Leitperspektiven:

- **Raum & Zeit:** Bedenken wir die räumliche Verortung von Musik? Einmal im kulturellen Sinn: Musik aus unserem Kulturraum - Musik aus anderen Kulturräumen, beides kann fruchtbar sein; wie ökumenisch ist also unser »guter Ton«? Dann »Raum« im wörtlichen Sinn als Kirchenraum: Wo(her) ertönt die gottesdienstliche Musik: Verkündigungsmusik von vorne, Bekenntnismusik im Kreis, Prozessionsmusik im Gehen, Musik von verschiedenen Stellen (Kanons) als Ausdruck von Einheit in Vielfalt? Zur Zeit: ist die Zeit in ihrer Dreidimensionalität im Blick (im Ohr): Vergangenes (ohne Erinnerung gibt es kein Judentum und Christentum), Zukunft(sverheißung)/Zukunftstöne und erfüllte Gegenwart (Kairos) - all dies lässt sich auch musikalisch darstellen; Zeit auch im dramaturgischen Sinn: sind Vorspiele und Zwischenstücke im richtigen Zeitmaß oder zu lang bzw. zu kurz? Zeit auch im Sinn eines Bezugs zum Kirchenjahr und zu biographischer Zeit: wie werden hier die Bezüge hergestellt? Musikalisch: Haben wir Sinn für die Rhythmen von Liedern, Improvisationen, Literaturstücken? Bedenken wir die Bezüge zur Leiblichkeit (von meditativer Gelassenheit bis zur Ekstase), zu leiblichen Rhythmen, Schritten, inneren Bewegungen?
- **Form & Gestalt:** Bedenken wir das Verhältnis von Form und Inhalt, von der notwendigen Gestaltwerdung des Evangeliums? Ist uns klar, dass jede Phase, jeder Teil des Gottesdienstes andere musikalische Gattungen und Formen erfordert: die Anrufungsteile Kyrie und Gloria andere als Ver-

kündigungsmusik oder *musica sub communione*. Zum »guten Ton« gehört die Sensibilität für passende Gattungen. Und im mikro-musikalischen Bereich die Sensibilität für die angemessene Harmonik: von schlichten Bordun-Klängen (etwa zur Begleitung archaischer oder gregorianischer Kyrie-Gesänge bis zu expressionistischer Romantik oder Avantgarde-Klängen).

- *Inszenierung & Dramaturgie*: Geben wir uns Rechenschaft über die dramaturgischen Grundentscheidungen und Spannungsbögen unserer Liturgien? Gehen wir allzu selbstverständlich von bestimmten Entwicklungsmodellen aus (Höhepunkt Predigt oder Zweigipfligkeit von Wort und Sakrament; dagegen hält etwa Martin Nicol fest, es gebe vielfältige Wege der gottesdienstlichen Erfahrung im Geheimnis Gottes und kein dramaturgischer Weg sei zu ideologisieren)?²⁰ Bedenken wir die Dramaturgie bei der Predigtvorbereitung und Liedauswahl? Musikalisch: Wie steht es um unsere Sensibilität für Dynamik (etwa die Lautstärke des Orgelvorspiels zu Beginn, der Begleitung zum Gesang, der Klänge zum Abendmahl), wie ausgeprägt ist unser Sinn für »Arrangements«, hier verstanden als Entwickeln von Bezügen zwischen verschiedenen musikalischen Teilen des Gottesdienstes (etwa auch: Verteilung von Strophen eines Liedes über die Liturgie)?
- *Aufführung & Spiel*: Liturgien und ihre Musik bewegen sich in der Spannung der Aufführung vorgegebener Werke (Agenden) und der spielerischen Neuerfindung. Der »gute Ton« muss gefunden werden in der Spannung zwischen Werk-Treue (ohne Werk-Gerechtigkeit) und freiem Spiel. Dabei soll die freie Rezeption des Gottesdienstes wie seiner Musik nicht unnötig durch die Interpreten »gegängelt« werden. D.h. es müssen »Spielräume der Freiheit« für je subjektive Erfahrungen geöffnet werden. Musikalisch: Wo entstehen neue Kompositionen zum alten »Werk« der Liturgie, wo neue Konstellationen zwischen Kompositionen und neuen Formen von Liturgie? Inwieweit wird die Kunst der Improvisation geübt und kompetent eingebracht (mit Orgel, Stimme, Instrumenten etc.)?
- *Performanz & Partizipation*: Rechnen wir selbst mit der performativen Kraft des Gottesdienstes und seiner Musik? Oder gilt er als Variante von Erwachsenenbildung und Kirchenkonzert? Interpretieren wir die Musik im Gottesdienst so, dass sie zum performativen Raum religiöser Erfahrung werden kann (also: spirituell), oder eher museal? Animieren wir durch unsere Musik die Gottesdienstbesucherinnen zur inneren und äußeren Partizipation (soweit sie sinnvoll ist)? Fördern wir also das existenzielle Singen und Hören?

²⁰ Vgl. MARTIN NICOL, Weg im Geheimnis. Plädoyer für den Evangelischen Gottesdienst, Göttingen 2009, 30f.

- *Atmosphäre & Stimmung:* Zum »guten Ton« gehört die Atmosphären-Kompetenz der Musizierenden. Verstehen wir uns als Fachleute für Atmosphärisches? Wissen wir, welche Atmosphären unsere GottesdienstbesucherInnen suchen und erwarten? Und welche wir theologisch-liturgisch wie ästhetisch verantworten wollen?

Musikalisch konkret: Achten wir auch auf die Melodik der ausgewählten Lieder im Blick auf die jeweilige Funktion und Stellung in der Liturgie? Ich behaupte: eine einzige unpassende Melodie kann viel Schaden anrichten. Ebenso wie der falsche Sound. Atmosphären & Klang-Kompetenz bedeutet: Sich (und der Gemeinde) über die Wirkung der gezogenen Register Rechenschaft abgeben können, die Klang-Kurve eines Gottesdienstes bewusst gestalten.

Über solche Prüffragen hinaus, die zu beachten sich lohnt, wenn der »gute Ton« gesucht wird, sollen abschließend einige wenige Prüfprinzipien oder – wie ich im Anschluss an die Theologie der Befreiung formulieren will – *vorrangige Optionen* der Entscheidungsfindung benannt werden. Sie stammen aus der Expertendiskussion und können sich m.E. in der Debatte um Kriterien gottesdienstlicher Musik konsensuell bewähren.²¹

- *Die Musik im Gottesdienst orientiert sich an einer vorrangigen Option für das gemeinsame Singen der Gemeinde.*

In allen christlichen Konfessionen und in der jüdischen Mutterreligion hat das gemeinsame Singen eine besondere Dignität. Das kann man eher anthropologisch, verhaltenstheoretisch und kulturwissenschaftlich oder auch kerygmatisch-theologisch begründen. Aus anthropologischer wie aus theologischer Perspektive ist jedenfalls festzuhalten: »Singen ist ein Verhalten mit transzendenter Tendenz.«²² Wer singt, gibt Persönliches preis, öffnet sich und hofft auf das Hören anderer. Verbinden sich viele Stimmen, entsteht Neues: Aus der Vielfalt der Einzelstimmen wird tönende Gemeinde. Deshalb ist mit C. Krummacher festzuhalten: »Die Basis der Kirchenmusik ist das Singen der Gemeinde, schon mit ihm wird ein Gottesdienst zu einem kirchenmusikalisch relevantem Geschehen.«²³ Wenn das so ist, hat das Konsequenzen für die konkrete Entscheidungsfindung vor Ort, vor allem in Zeiten von Finanzierungsengpässen und Prioritätensetzungen. Unter Umständen kann dies auch eine

²¹ Zum Folgenden vgl. PETER BUBMANN, Kriterien und Perspektiven für gottesdienstliche Musik in einer sich verändernden Gesellschaft, in: IRENE MILDENBERGER/WOLFGANG RATZMANN (Hg.): Klage – Lob – Verkündigung. Gottesdienstliche Musik in einer pluralen Kultur, Leipzig 2004, 11–36.

²² MANFRED JOSUTTIS, Der Weg in das Leben. Eine Einführung in den Gottesdienst auf verhaltenswissenschaftlicher Grundlage, München 1991, 178.

²³ KRUMMACHER, a. a. O. 148.

Entscheidung gegen das Orgelspiel und für den Vorrang des Kantorats nach sich ziehen.

- *Christliches Leben gibt es nur im Plural unzähliger Biographien verschiedener Menschen. Der christliche Glaube drückt sich in vielfältigen kulturellen Formen aus. Daraus folgt die vorrangige Option für die Vielfalt an Frömmigkeitsformen und damit auch an Stilmöglichkeiten geistlicher und gottesdienstlicher Musik.*

Christlicher Glaube schafft nicht ein neues, völlig weltenthobenes kulturelles Paradigma, sondern durchdringt und verändert bestehende kulturelle Ausdrucksformen. In einer pluralen Gesellschaft kann eine Volkskirche in ihren kulturellen Ausdrucksmustern auch nur plural sein. Gleichzeitig gilt es, kulturelle Glaubensmuster innergemeindlich und ökumenisch auszutauschen und einander zu begegnen. Eine Welteinheitskirchenmusik, sei es nun der gregorianische Choral oder der Popmainstream, ist nicht erstrebenswert.

- *Die kulturellen Muster des Gottesdienstes haben einerseits Rücksicht auf milieugeprägte Rezeptions- und Verstehensmuster der Adressaten zu nehmen, andererseits sollen dem Anspruch des Evangeliums, eine milieuübergreifende Gemeinschaft zu ermöglichen, auch die kulturellen Formen entsprechen. Milieus dürfen nicht grundsätzlich durch die Wahl kultureller Ausdrucksmittel aus dem Gottesdienst ausgeschlossen werden, der Gottesdienst ist gleichzeitig auch als Ort milieusprengender interkultureller Lernerfahrungen zu begreifen.*

Die Frage, inwiefern die alltäglichen Musikgewohnheiten im Gottesdienst bestätigt oder aufgebrochen werden können und wie die Begegnung mit milieufremden kulturellen Formen inszeniert werden kann, ist eine Frage von Bildungsprozessen. Eine Aufspaltung der Gottesdienstkultur in reine Zielgruppenprogramme ist weder flächendeckend realisierbar noch ekklesiologisch zu wünschen. Die Begegnung mit dem Fremden ist der Kernpunkt interkultureller Bildung. Faktisch ist für die Mehrheit der Bevölkerung ein agendarischer Gottesdienst ein Ort interkultureller Bildung. Dies ist ein Problem und zugleich eine Chance. Es sollte bei der Wahl der Musik genauer bedacht werden.

- *Die Vielfalt der Funktionen und Orte der Musik im Gottesdienst sollte nicht willkürlich eingeengt und dauerhaft eingeschränkt werden. Musik hat doxologische, theophon-transzendenzerschließende, verkündigende, gemeinschaftsstiftende, bildende, seelsorgliche und diakonische Aufgaben und Aspekte.*

Natürlich gibt es Gottesdienste, in denen nur ein Aspekt im Vordergrund steht. Wenn aber die gesamte gottesdienstliche Musikkultur etwa auf doxologische

Lieder (konkret z.B. die sogenannten evangelikalen Praise-Songs) reduziert wird, bleiben die Chancen der Musik im Gottesdienst größtenteils ungenutzt. In ähnliche Richtung tendiert ein letztes Prinzip:

- *Der Komplexität der christlichen Lebenskunst und der verschiedenen Dimensionen des Glaubens entspricht eine differenziert entwickelte Musikkultur. Das geschichtliche entfaltete Komplexitätsniveau sollte dauerhaft nicht zum Schaden der erreichten Qualitätsstandards unterschritten werden.*

Hiermit wird für die Bewahrung und Steigerung musikalischer Ausdruckswie Wahrnehmungsfähigkeit plädiert, ohne ideologisch ein irgendwie geartetes Fortschrittsgesetz der Musikgeschichte vorauszusetzen. Es geht eher um die Bewahrung mühsam erreichter Differenzierungsgewinne. Dieses Argument verdankt sich der Einsicht, dass spirituelle wie ästhetische Kultur auf lebenslange Erfahrungsprozesse angewiesen ist, um das Wertvolle vom Wertlosen scheiden zu können. Dies verbindet sich mit dem pädagogischen Impuls, den musikalischen Horizont nicht vorschnell auf bestimmte Stile einzuengen, sondern möglichst auszuweiten, um den ganzen Reichtum geistlicher Musik zu bewahren, soweit sie sich den Rezipierenden noch irgendwie erschließen lässt.

Die Frage nach den Kriterien des »guten Tons« mündet daher am Ende fast zwingend in das Plädoyer, institutionalisierte Bildungsprozesse zu den Fragen des »guten Tons« zu ermöglichen – als Hörbildung der Gemeinde, als liturgisch-musikalische Grundbildung in der Konfirmandenarbeit und im Religionsunterricht, als pädagogische Dimension der Chorarbeit, als Fortbildungsmöglichkeit für Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker, für Pfarrerinnen, Pfarrer und andere Berufsgruppen in der Kirche.