

Anthony Ruff OSB, Collegeville/USA

De gustibus . . . ?

Zum ästhetischen Charakter liturgischer Musik¹

Ästhetik ist ein Gegenstand von bemerkenswerter philosophischer und theologischer Komplexität, und ich beabsichtige nicht, im begrenzten Rahmen dieses Beitrags eine umfassende Theorie über die Ästhetik liturgischer Musik zu entwickeln. Ich beschränke mich auf Überlegungen zur Legitimität und Bedeutsamkeit der Thematik und möchte im Anschluss daran einige Richtungsangaben vorschlagen, die helfen sollen, die anstehenden Fragen sachgerecht zu behandeln.

Etymologisch ist das aus dem Griechischen stammende Wort *Ästhetik* nicht einfach mit „Schönheit“ oder „Kunst“ verknüpft, sondern bedeutet ursprünglich (Lehre über) *Wahrnehmung*.² Bereits hier deutet sich der Kern unseres Problems an: Was wir als „schön“ oder „künstlerisch qualitativ“ wahrnehmen, ist sehr unterschiedlich. Die gebräuchliche Redensart „Über Geschmäcker lässt sich nicht streiten“ (*De gustibus non est disputandum*) steht heutzutage – im Unterschied zu früheren Epochen – für die allgemein akzeptierte Erkenntnis: Ästhetische Urteile fallen so unterschiedlich aus, dass der Versuch, einen Konsens zustande zu bringen, kaum der Mühe wert ist; ein Streit darum wäre sinnlos. Ursprünglich war derselbe Satz mit der Überzeugung verbunden, dass es deshalb sinnlos sei, über ästhetische Qualität zu streiten, weil sie dort, wo sie gegeben ist, unmittelbar einleuchtet und von sich her eine universal gültige Übereinkunft stiftet. Trotz der heute geänderten Situation halte ich es für sachgemäß, „ästhetische Qualität“ als ein unverzichtbares Charakteristikum liturgischer Musik anzusetzen. Ich halte es für erforderlich, dass Musik von Gottesdienstteilnehmerinnen und -teilnehmern als „schön“ wahrgenommen wird, damit Liturgie für sie ein Ereignis der Freude sein kann.

Liturgische Musik im Spannungsfeld zwischen Funktionalität und Schönheit

Von einigen Liturgiewissenschaftlern werden ästhetische Belange im Blick auf liturgische Musik seit der Liturgiereform des Zweiten Vatikanums sehr skeptisch betrachtet. Eine Quelle dieser Skepsis entspringt aus einer Position, die Musik innerhalb der Liturgie als „rituelle Musik“ interpretiert. Diese Position vertritt – meines Erachtens völlig zurecht –

¹ Der Beitrag ist in englischer Sprache verfasst. Die Übersetzung besorgte Peter Ebenbauer, Graz.

² J. Michael Joncas hält fest: „Actually, ‘callistics’, derived from the Greek word for ‘beautiful’ (*kalos*), might be an etymologically more accurate term for the philosophical discussion of beauty and related issues, but ‘esthetics’ is more commonly used“: J. M. JONCAS, „In the Beauty of Holiness“. Key Questions About Liturgical Music Aesthetics. In: *Pastoral Music* 20, Heft 5 (1996) 30–32.39–41, hier 30. Eine glückliche Implikation des weitverbreiteten Gebrauchs von *Ästhetik* stellt die Einsicht dar, dass philosophische Diskussionen über Schönheit unsere *Wahrnehmung* von Schönheit betreffen, aber nicht notwendigerweise das Schöne als solches. Oben habe ich bewusst die perspektivische Dimension jeden Nachdenkens über Schönheit angesprochen, indem ich behaupte, es sei wünschenswert, dass liturgische Musik von allen Gottesdienstteilnehmern als schön *wahrgenommen/empfunden* wird. Im weiteren Verlauf des Beitrags wird deutlich werden, dass ich nicht auf dem Standpunkt stehe, alle Behauptungen über Schönheit seien völlig relativistisch zu interpretieren.

den Standpunkt, dass gottesdienstliche Musik als ein integrales Element des (liturgischen) Ritus zu verstehen ist, dass sie also nicht bloß „schön“, „heilig“ oder „evangeliumsgemäß“ sein muss, sondern vor allem als genuin „rituelles Ereignis“³ wahrzunehmen ist. Als beispielhafter Vertreter dieser Position kann der hochangesehene, bereits verstorbene Liturgiewissenschaftler Marc Searle angeführt werden.⁴ Er kritisiert mit folgenden Worten einen Fachkollegen, nämlich Thomas Day, zum Thema „Schönheit“ in der Kirchenmusik⁵: „Es ist schade, dass [Day] den Begriff ‚Schönheit‘ einführen musste, [. . .] denn er stellt den liturgischen Ritus in erster Linie unter einen ästhetischen Anspruch. Demgegenüber glaube ich, dass nicht einfach guter oder schlechter Geschmack auf dem Spiel steht, sondern das eigentliche Wesen der Liturgie selbst.“⁶ Scheinbar verträgt sich Searles Sorge um den Ritus nicht mit der Sorge um dessen Schönheit. Der *Milwaukee Report*, der ebenfalls für den Begriff „rituelle Musik“⁷ votiert, behandelt die ästhetische Dimension der Musik beinahe überhaupt nicht, was auch der Hauptverfasser und Herausgeber Edward Foley selbst zugegeben hat⁸. Der Kommentar zum *Universa Laus-Dokument* stellt offensichtlich die rituelle Dimension der Frage nach der Schönheit gegenüber und behauptet: „Um die Integration von Musik und Ritus zu fördern, [. . .] bevorzugt das *Universa Laus-Dokument* die Begriffe ‚Christliche rituelle Musik‘ oder ‚Musik in den christlichen Liturgien‘, von denen keiner irgendein qualitativ, ästhetisch, formal oder historisch bedingtes Urteil als Geltungskriterium heranzieht; diese Begriffe zielen einfach auf die wesentliche Funktion der (gottesdienstlichen) Musik, nämlich auf ihre Integration in die liturgische Handlung.“⁹ Gelineau schiebt unter der Hand die ästhetische Frage von der Musik selbst weg, wenn er behauptet: „Die Schönheit der Kirchenmusik besteht darin, dass sie die Mysterien ausdrückt.“¹⁰

³ Der Begriff „rituelle Musik“ ist in den letzten Jahrzehnten im englischen Sprachraum bei Liturgikern in den Vordergrund getreten, die über liturgische Musik schreiben. Der Begriff wird gebraucht, um den engen Bezug zwischen Musik und liturgischem Ritus zu betonen und der *Aufführung von Meisterwerken* während der Liturgie entgegenzuwirken, die als für die erneuerte Liturgie ungeeignet beurteilt werden. Fünf wichtige Quellen für diesen Begriff: J. GELINEAU, *Musik im Gottesdienst. Prinzipien, Gesetze, praktische Anwendung*. Regensburg 1965; B. HIJIBERS, *The Performing Audience. Six and a Half Essays on Music and Song in Liturgy*. Cincinnati² 1974. Das letzte Kapitel dieses Buches ist überschrieben mit „Ritual Music“ (113–124); *Musique et Liturgie*. Le document *Universa Laus*. Paris 1988; engl. Übersetzung: *Music and Liturgy. The Universa Laus Document and Commentary*. Ed. C. Duchesneau – M. Veuthey. Übers. von P. Inwood. Washington 1992; E. FOLEY – M. MCGANN, *Music and the Eucharistic Prayer. American Essays in Liturgy*. Collegeville 1988. Das erste Kapitel, auch hier: „Ritual Music“ (7–15), beschreibt die Entwicklung dieses Begriffs; *The Milwaukee Symposia for Church Composers. A Ten Year Report*. Washington 1992.

⁴ Vgl. M. SEARLE, *Ritual and Music*. In: *Assembly* 12 (1986) 314–317 (= *Pastoral Music* 11, Heft 3 [1987] 13–18); DERS., *Trust the Ritual or Face ‚The Triumph of Bad Taste‘*. In: *Pastoral Music* 15, Heft 6 (1991) 19–21.

⁵ Vgl. Th. DAY, *Why Catholics Can't Sing. The Culture of Catholicism and the Triumph of Bad Taste*. New York 1990.

⁶ SEARLE, *Trust* (s. Anm. 4) 19.

⁷ Vgl. *Milwaukee Symposia* (s. Anm. 3) Art. 6.

⁸ Vgl. E. FOLEY, *The Ritual Function of Beauty. From Assisi to Snowbird*. In: *Pastoral Music* 21, Heft 3 (1997) 17–21, hier 17–18. Es sollte festgehalten werden, dass in unserem Beitrag, anders als bei Foley, Schönheit als *Charakteristikum* liturgischer Musik, aber nicht als eine ihrer *Funktionen* verstanden wird.

⁹ *Music and Liturgy* (s. Anm. 3) 39.

¹⁰ So Gelineau in seinem Entwurf für die Präambel des 1967 erschienenen römischen Dokuments *Musica Sacram*. In: E. JASCHINSKI, *Musica Sacra oder Musik im Gottesdienst? Die Entstehung der*

Diese Bemerkungen signalisieren Skepsis oder zumindest Unsicherheit gegenüber der Frage nach der Geltungswürdigkeit ästhetischer Interessen im Blick auf liturgische Musik.

Neben diesen skeptischen Positionen ist seit einigen Jahren ein wachsendes Interesse an Fragen der Ästhetik und die Bekräftigung ihrer Bedeutung für die Liturgie und ihre Musik zu beobachten.¹¹ Häufig wird zum Ausdruck gebracht, dass Kunst ein integrales Moment von Liturgie und rituellem Handeln ist, und nicht bloß eine oberflächliche Zutat. Don Saliers hat beispielsweise behauptet: „Liturgisches Handeln bedient sich nicht einfach der Kunst, es IST Kunst – Dialog mit Gott in symbolischer Form [. . .]. In jeder liturgischen Feier und Handlung zeigt sich ein aus ihrem Innersten kommender ästhetischer Charakter [. . .]“, und weiter bemerkt er: „Die Ästhetik einer authentischen Liturgie betrifft die innerste Bedeutung ihrer rituellen Elemente selbst, und ist nicht einfach eine Frage äußerlicher Dekoration.“¹² Patrick W. Collins äußert sich in ähnlicher Weise: „Ich mache nicht den Vorschlag, dass wir mehr Kunst in der Liturgie verwenden sollten. Ich behaupte, dass Liturgie eine Kunst ist.“¹³ Collins wendet diese Einsicht direkt auf die liturgische Musik an. Er schreibt: Die Liturgie nimmt Elemente des Dramas, der Dichtung und der Musik „in ihre eigene, [diese einzelnen Elemente] ‚überwölbende‘ ästhetische Form auf, so ähnlich wie ein Gedicht als Gedicht ‚zurücktritt‘, wenn es in die musikalische Form eines Liedes gebracht wird. In einer analogen Weise gilt auch für Musik, dass sie innerhalb der ‚überwölbenden‘ Kunst-Matrix des liturgischen Rituals ‚zurücktritt‘ [. . .]“¹⁴.

Auch das *Universa Laus-Dokument* stellt die Frage nach der Ästhetik, und zwar in auffallendem Kontrast zu der skeptischen Bemerkung, die oben zitiert wurde: „Es existiert ein gemeinschaftliches und durchgängiges Bedürfnis nach ‚Schönheit‘ und ‚Heiligkeit‘ im Blick auf liturgische Formen. Das hat mit den ‚Werten‘ zu tun, die jede Gruppe als wesentlich erachtet.“¹⁵ Beides, Schönheit und Angemessenheit (im Sinn von „dem Ritus gemäß“), werden befürwortet: „Die Musik muss nicht bloß schön sein, sondern ihre ‚Art der Durchführung‘ muss sowohl dem rituellen Moment, in dem sie erklingt, als auch den Handelnden, die sie im Ritus gebrauchen, angemessen sein.“¹⁶

Edward Foley greift das wachsende Interesse an ästhetischen Fragen auf, wenn er sagt, dass die „Diskussionen über rituelle Musik bzw. christliche rituelle Musik bisher noch nicht überall in adäquater Weise den Stellenwert der Schönheit beachtet haben“, und er begrüßt eine „achtsamere *Wiederannäherung* von Funktionalität und Schönheit im Kontext der Bemühungen um christliche rituelle Musik“¹⁷. Die vermutlich stärkste Wortmeldung zu

Aussagen über die Kirchenmusik in der Liturgiekonstitution „Sacrosanctum Concilium“ und bis zur Instruktion „*Musicam sacram*“ (1967), 262.

¹¹ Deutlich erkennbar ist dieses wachsende Interesse etwa in folgenden Beiträgen: D. SALIERS, *Liturgical Aesthetics*. In: *New Dictionary of Sacramental Worship*, 33.38; P. W. COLLINS, *Ritual Art is the Issue*. In: *Pastoral Music* 20, Heft 5 (1996) 24–26; DERS., *Bodying Forth. Aesthetic Liturgy*. New York 1992.

¹² SALIERS, ebd. 33.38.

¹³ COLLINS, *Ritual Art* (s. Anm. 11) 25. Collins entwickelt das Thema weiter in seinem bereits zitierten Beitrag *Bodying Forth* (s. Anm. 11).

¹⁴ Collins, *Ritual Art* (s. Anm. 11) 25.

¹⁵ *The Universa Laus Document*, „Beliefs Held in Common“ 40; *Music and Liturgy* (s. Anm. 3) 29.

¹⁶ *Music and Liturgy*, ebd. 119.

¹⁷ FOLEY (s. Anm. 8) 18.

ästhetischen Belangen findet sich im „Snowbird Statement zur katholischen Kirchenmusik“¹⁸ aus dem Jahr 1995 (Art. 5):

Theorie und Praxis der rituellen Musik schenken jedoch dem Schönen und Künstlerischen oft zu wenig Aufmerksamkeit. Es scheint allzu oft nicht bemerkt zu werden, dass Musik von hoher ästhetischer Qualität die Fähigkeit hat, Riten kraftvoller und mitreißender zu machen. Leider ist heute viel an ritueller Musik in der katholischen Kirche durch übermäßigen Akademismus und kunstlose Rationalität beeinträchtigt. In diesem Sinn ist der Begriff von ritueller Musik in der Liturgie in hohem Maß ein Produkt der Modernität und als solcher zeigt er bereits Zeichen des Alterns und des Übergangs. Wir fordern eine weitere Entwicklung in der Begriffsbestimmung und in der Praxis der rituellen Musik, um utilitaristischen Funktionalismus zu vermeiden, und um eine von der Schönheit und vom Kunstvollen geprägte liturgische Musik zu fördern.

Ich möchte die verschiedenen hier vorgestellten Aussagen, die nach einer größeren Aufmerksamkeit für die ästhetische Dimension liturgischer Musik rufen, bekräftigen. Ich denke, dass es angemessen ist, die ästhetische Dimension der Liturgie als einen integralen Faktor zu sehen, und nicht einfach als überflüssige Zutat zur rituellen Natur liturgischer Musik. Die im *Snowbird Statement* (Art. 3) geäußerte Ansicht entspricht voll meiner Überzeugung:

Das Schöne ist wesentlich im gottesdienstlichen Leben und in der Sendung der Kirche. Es ist ein wirkungsvolles – sogar sakramentales – Zeichen von Gottes Gegenwart und Handeln in der Welt. Das Schöne drückt jene Freude und Wonne aus, die Vorausbild der Herrlichkeit der Liturgie des himmlischen Jerusalem ist. Dem Volk Gottes wird Unrecht getan, wenn Formen des Gottesdienstes und der liturgischen Künste gefördert werden, denen die ästhetische Schönheit fehlt. Diese Problematik wird offenbar, wenn die Liturgie der Kirche pragmatischen, ideologischen oder politischen Zielen gewidmet wird. Selbst ein Gottesdienst, der der Wahrheit des Glaubens und der Gerechtigkeit des Evangeliums dient, ist ungenügend, wenn die Schönheit der Selbstoffenbarung Gottes unangemessen zum Ausdruck kommt und gefeiert wird. Ohne Ästhetizismus befürworten zu wollen, ermutigen wir zu einer neuen Aufmerksamkeit gegenüber der Theologie und Praxis des Schönen im katholischen Gottesdienst, besonders im Bereich der liturgischen Musik. Dies fordert eine vertiefte und anhaltende Auseinandersetzung mit theologischer und philosophischer Ästhetik.

Wenn Joseph Gelineau sagt, dass die Schönheit der liturgischen Musik in der Schönheit des Mysteriums gründet, das die Musik zum Ausdruck bringt – eine in vielerlei Hinsicht attraktive Formulierung – so möchte ich ihm dennoch entgegenhalten, dass der Musik selbst (unabhängig vom Mysterium) eine Schönheit innewohnt, die unabdingbar ist, damit sie dem liturgischen Ritual dienen kann. Es ist schwer, dieses Paradox zu behaupten ohne missverstanden zu werden: die notwendige „Unabhängigkeit“ der Musik vom Ritual als Voraussetzung dafür, dass sie dem Ritual auf angemessene Weise dienen kann. Oskar Söhngen vertritt eine Position, die dem Standpunkt der „rituellen Musik“ sehr entgegenkommt, wenn er betont: „Die Liturgie ist ... das Gesetz der Kirchenmusik.“¹⁹ Aber dennoch verteidigt Söhngen, meines Erachtens zu Recht, dass liturgische Musik „das Recht in Anspruch nimmt, sich nach ihren eigenen Wesensgesetzen entfalten zu können“²⁰. Söhngen schreibt auch: „Im Gegensatz zur landläufigen Meinung ist die Liturgie die Hüterin der Eigenständigkeit der Musik als Musik, weil diese eine liturgische Tiefendimension besitzt,

¹⁸ Ich habe selbst am Redaktionsprozess des *Snowbird Statements* mitgewirkt und war Hauptredakteur der Schlussfassung. Das gesamte Dokument ist in diesem Heft in deutscher Übersetzung publiziert, vgl. unten S. 152–162.

¹⁹ Zitiert nach: W. KURZSCHENKEL, *Die theologische Bestimmung der Musik*. Trier 1971, 554.

²⁰ Ebd.

die das ‚sakrale Wort‘ vor verbalistischer Verflachung bewahrt. [. . .] Nur der wirkliche Meister vermag überzeugende liturgische Gebrauchsmusik zu schaffen.“²¹

Im Folgenden möchte ich zum Problem der ästhetischen Urteilsbildung Stellung nehmen, und zwar im Rahmen des hier skizzierten Verständnisses der „Unabhängigkeit“ der Musik als Musik gegenüber dem Ritual – unter der Voraussetzung, dass dieses Verständnis mit den legitimen Einsichten jener Position verträglich ist, die von „ritueller Musik“ spricht, welche ich ebenso bekräftigen möchte.

Möglichkeiten und Grenzen objektiver ästhetischer Urteilsbildung

Es bereitet erhebliche Schwierigkeiten, ein ästhetisches Urteil über musikalische Qualität inhaltlich gültig auszusagen. Ich meine, dass eine solche inhaltlich gültige Aussage zwischen zwei Polen zu suchen ist: Auf der einen Seite steht die Anerkennung der ungeheuren Schattierungen aller menschlichen Urteile durch ihren jeweiligen sozialen „Ort“, auf der anderen Seite steht der Glaube, wenn auch nicht beweisbar, an die zumindest teilweise Möglichkeit einer objektiven Bestimmung dessen, was als schön gelten darf. Der erste Pol bezieht sich auf den Einfluss, welchen kulturelle Prägungen auf alle Bereiche menschlichen Denkens ausüben. Er leitet dazu an, alle Versuche einer Objektivierung in Form universaler Regeln abzuwehren, weil alle kulturellen Hervorbringungen zumindest bis zu einem bestimmten Grad als Ausdruck kultureller Partikularität zu verstehen seien. Ich möchte allerdings gegen die Schlussfolgerung Widerspruch anmelden, die kulturelle Bedingtheit menschlichen Denkens mache die Zugänglichkeit zu einer gültigen inhaltlichen Bestimmung des Begriffes Schönheit gänzlich unmöglich. Mein Beharren auf einer zumindest begrenzten Zugänglichkeit kann aber auch nicht mehr sein als eine Behauptung, weil ich der Meinung bin, dass sie ähnlich wie andere fundamentale Ansprüche des christlichen Glaubens nicht beweisbar ist. Ich meine, oder wage zu hoffen, dass die Sehnsucht nach Schönheit, die in das Herz des Menschen gelegt ist, zu der Behauptung berechtigt, dass dieser inneren Sehnsucht auch ein „draußen“ auffindbarer Inhalt entspricht. Diese Behauptung oder Hoffnung findet zumindest eine begrenzte Bestätigung durch empirisch gewonnene Erkenntnisse, die einen bei allen Menschen gegebenen Durst nach Schönheit anzei-
gen.²²

Im Blick auf die mögliche Objektivität von Urteilen über musikalische Qualität sagt das *Snowbird Statement* (Art. 6):

Musik ist von verschiedener Qualität; nicht alle Musik ist gut. Sicher sind musikalische Standards nicht absolut oder unveränderlich und die Kirchengeschichte bezeugt diese Wandelbarkeit. Doch sind wir davon überzeugt, dass die Elemente des musikalischen Maßstabs objektiv sind und mehr als bloßer Ausdruck persönlicher Vorlieben oder gesellschaftlicher bzw. geschichtlicher Übereinkunft sind. [. . .]

Wir sind der Meinung, dass es eine Objektivität der Maßstäbe für musikalische Qualität gibt und weisen relativistische Positionen bewusst zurück. Wir glauben weder, dass die moderne kulturelle

²¹ O. SÖHNGEN, Erneuerte Kirchenmusik. Eine Streitschrift. Göttingen 1975, 20.70.

²² Frederick Turner beweist auf eindringliche, wissenschaftlich empiristische Weise, dass die Aufmerksamkeit auf das Schöne ein inneres Charakteristikum der menschlichen Natur ist; vgl. F. TURNER, *Biology and Beauty*. In: *Incorporations: Zone 6*. Hg. J. Crary – S. Kwinter. Cambridge – Massachusetts 1992, 406–421.

Situation musikalische Bewertung unmöglich macht, noch, dass sie dazu zwingt, die Frage nach musikalischer Qualität zu vermeiden.

Auf der Linie dessen, was oben gesagt wurde, halte ich einen Zugang, der ein objektives Element ästhetischer Urteilsbildung anerkennt, für angemessen. Allerdings ist im *Snowbird Statement* der Aspekt der kulturellen Partikularität zu wenig anerkannt. Es reicht nicht aus, die Wechselhaftigkeit ästhetischer Regeln auf geschichtliche Entwicklungen zu reduzieren bzw. auf die Schwierigkeiten der Ermittlung objektiver Elemente zurückzuführen. Folgerichtig sollte zugegeben werden, dass ein Zugang zu objektiven Kriterien immer in einer bestimmten Weise mitgeformt ist durch kulturelle Prägungen. Niemand sollte also „relativistische“ Positionen einfach verwerfen. Zurückzuweisen sind aber *extrem* relativistische Positionen, die einen Zugang zu Objektivität gänzlich verneinen. Wir sollten uns eine *gemäßigte* relativistische Position zu eigen machen.

Einen qualifizierten Kommentar verdient die Frage nach der Begrenzung ästhetischer Urteilsbildung durch kulturelle Gebundenheit. Ich behaupte nicht, dass es universale, transkulturelle Normen musikalischer Qualität gibt, die in allen kulturellen Situationen angewandt werden sollten. Diskussionen über musikalische Qualität – unabgeschlossene Versuche, den Gehalt objektiver Schönheit zu artikulieren – sind am besten innerhalb spezifischer kultureller Kontexte zu führen. Aber innerhalb einer zusammenhängenden Kulturtradition sind Urteile über stilistische Grenzen hinweg nicht notwendigerweise unerlaubt. In diesem Sinn sagt das *Snowbird Statement* (Art. 6):

Wir teilen nicht die oft geäußerte Meinung, dass Vergleiche nur innerhalb desselben musikalischen Stils zulässig sind. Insofern viele der heute im englischsprachigen katholischen Gottesdienst verwendeten Stile Dialekte ein- und derselben großen Musiksprache sind (was Harmonik oder Rhythmik betrifft), ist die Diskussion der musikalischen Qualität über stilistische Grenzen hinweg zulässig und notwendig.

Die im *Snowbird Statement* vertretene Vergleichbarkeit über stilistische Grenzen hinweg bezieht sich nur auf Musik, die auf einem gemeinsamen musikalischen Vokabular aufbaut, konkret etwa auf „westliche“ oder europäische Traditionen. In dem Ausmaß, in dem beispielsweise Mozart und das „Neue Geistliche Lied“ aus dem musikalischen Vokabular der europäischen Musiktradition des 18. Jahrhunderts schöpfen (in ihrer Harmonik, ihren Akkord-Fortschreitungen, ihrem Taktgefüge, ihrer Phrasenlänge usw.), existiert eine Grundlage für einen qualitativen Vergleich zwischen Mozart und dem „Neuen Geistlichen Lied“. Aber in dem Ausmaß, in dem ihr jeweils selbst gewähltes musikalisches Vokabular differiert, ist bei solchen stilübergreifenden Urteilsbildungen Vorsicht geboten. In der Tat überlappen sich Mozart und das „Neue Geistliche Lied“ in einem erstaunlich großen Ausmaß, das bis zu einem gewissen Grad qualitative Vergleiche zulässt. Solche Vergleichsmöglichkeiten sollten wir nutzen. Ich glaube, dass das *Snowbird Statement* eine neue Basis dafür geschaffen hat, die weitverbreitete Meinung infrage zu stellen, ästhetische Vergleiche bzw. Urteilsbildungen seien nur innerhalb eines partikularen musikalischen Stils zulässig.

Ich vertrete den Standpunkt, dass ästhetische Urteilsbildung von kulturellen Umständen beeinflusst ist, dass es aber dennoch angemessen ist, an einem mehr oder weniger begrenzten Zugang zu einem objektiv gültigen Gehalt von Schönheit festzuhalten. Die Anerkennung beider Pole, kulturelle Schattierung jedes ästhetischen Urteils und begrenzte Möglichkeit objektiver Urteilsbildung, schafft aus meiner Sicht die Basis für zukünftige fruchtbare Diskussionen zur Ästhetik der liturgischen Musik in der katholischen Kirche. Die reduktionistische Überzeugung, alle ästhetischen Behauptungen sollten lediglich als Ausdruck des

persönlichen Geschmacks gewertet werden, verhindert das Gespräch; die geteilte Überzeugung, dass es einen begrenzten Zugang zum objektiv Schönen gibt, ist dagegen ein Motor für das Gespräch. Im ersten Fall können, ja *müssen* sogar alle ästhetischen Behauptungen als rein persönliche Vorliebe oder als Ausdruck einer bestimmten sozialen Verortung zurückgewiesen werden. Im zweiten Fall muss die Stimme des anderen (Gesprächspartners) als eine mögliche Reflexion jener Schönheit beachtet werden, die eine Analogie zu Gott darstellt, wie gering sie auch immer sein mag. Die Überzeugung, dass es einen begrenzten Zugang zum objektiv Schönen gibt, ist – selbst wenn sie nicht bewiesen werden kann – für Christen eine sachgemäße Überzeugung, die eine gemeinsame Diskussionsbasis ermöglicht und bereitstellt.

Ausbildung ästhetischer Empfindsamkeit statt Kodifizierung von Qualitätsnormen

Das *Snowbird Statement* wurde dafür kritisiert, dass es ein objektives Element ästhetischer Urteilsbildung beansprucht, ohne sagen zu können, woraus dieses objektive Element bestehen sollte.²³ Aber ich halte die diesbezügliche Zögerlichkeit auf Seiten des *Snowbird Statements* für sachgerecht, ja sogar für notwendig. Wir müssen nämlich zwischen dem *Urteilen* über Schönheit und der konsequenten Artikulation von (ästhetischen) *Normen* unterscheiden. Ähnlich wie Immanuel Kant gebraucht das *Snowbird Statement* eine objektivierende Sprache für das erste, aber nicht für das zweite. Kant postulierte die Möglichkeit, Schönheit objektiv wahrzunehmen, hielt aber daran fest, dass jeder Versuch, diese Erfahrung zu artikulieren, in den Bereich des Subjektiven fällt.²⁴ Im Blick auf musikalische Qualität zweifle ich stark daran, dass Versuche einer Kodifizierung von Gehalten objektiver Schönheit möglich seien. Daraus ergibt sich eine Situation, die entmutigend erscheint: Festhalten am Begriff objektiver Schönheit bei gleichzeitiger Unmöglichkeit, klare Normen erstellen zu können. Anstelle des Anspruchs, einen Beitrag zu einer Normierung leisten zu können, die dazu dient, musikalische Qualitätsgrade zu unterscheiden, halte ich daran fest, dass ein Element an persönlicher Bildung notwendig ist. Ich meine damit, dass der Zugang zu ästhetischer Objektivität nicht in Prinzipien zum Ausdruck kommen kann, die dem, der ein Urteil fällt, äußerlich sind, sondern ausschließlich in bzw. durch Personen gelingen kann, die gelernt haben, ein entsprechendes Urteil zu fällen.

Drei grundlegende Postulate habe ich im bisherigen Gang der Überlegungen erhoben: die Anerkennung der kulturellen Begrenztheit aller ästhetischen Urteile; das Festhalten an der begrenzten Zugänglichkeit objektiver Schönheit; die Zurückweisung absoluter musikalischer Qualitätsnormen. Wie kann in dieser Situation noch jemand den Versuch wagen, musikalische Qualität objektiv zu beurteilen?

Als bleibende Herausforderung sehe ich in dieser Situation die *Ausbildung ästhetischer Empfindsamkeit*. Mir scheint, dass dazu die intensive Begegnung mit den „Klassikern“ einer Tradition gehört, mit jenem Repertoire, das andere als hoch qualitativ beurteilt haben. Wer ästhetisch urteilsfähig werden will, muss sich diesen Klassikern aussetzen, sie spielen oder singen, sie studieren, muss entdecken, warum andere diese Werke umwerfend

²³ Edward Foley wertet den Ausfall einer klaren Nennung von objektiven Elementen als die erste von fünf „serious difficulties with the manner in which the Snowbird document addresses the issue of beauty“: FOLEY (s. Anm. 8) 21, n. 18.

²⁴ Vgl. C. DAHLHAUS, *Musikästhetik*. Laaber 1986, 7ff. Engl. Übersetzung: *Esthetics of Music*. Translated by W. Austin. Cambridge 1982, 8–9.

gefunden haben. Jemand braucht ein Talent oder muss die Fähigkeit entwickeln, um ein Musikstück in seiner Substanz erfassen zu können – den musikalischen Gehalt eines bestimmten Stückes, den Eric Routley „Entwicklungsgang des (musikalischen) Themas“ genannt hat. Durch solche Bildung, so ist zu hoffen, entsteht eine instinktive Fähigkeit zu erkennen, ob ein Musikstück substanzvoll ist oder nicht, ob es tiefgründig, interessant ist usw. Durch solche persönliche Bildung, die auf der Weisheit anderer aufbaut, lässt sich lernen, warum die eine melodische Wiederholung zwingend ist, eine andere dagegen geschmacklos, warum ein bestimmter harmonischer Komplex tiefgründig ist, ein anderer aber „aufgesetzt“. Es ist eine extrem schwierige Aufgabe, vollkommen gemeinschaftlich objektive Elemente musikalischer Urteilsbildung zu erarbeiten. Einfacher wäre es, wenn dafür klare, anwendbare Normen bereitstünden, aber solche gibt es leider (oder: gottlob!) nicht. Der Vorgang ästhetischer Bildung, für den ich mich einsetze, ist um einiges schwieriger als diese Wunschvorstellung. Das *Snowbird Statement* beschreibt ihn folgendermaßen (Art. 6):

Es gibt Menschen, die aufgrund von Ausbildung und Begabung die Fähigkeit haben, Musik zu erkennen, die in Hinsicht auf Technik, Ästhetik und Ausdruck gut ist. Im Suchen nach Bewertung musikalischer Qualität ist es angebracht, die gesammelte Weisheit unserer Zeitgenossen und Vorgänger zu Rate zu ziehen. [. . .] Die Schwierigkeit, die objektiven Elemente musikalischer Qualität festzustellen, stellt keinen Grund dar, die Frage nach der Relativität musikalischer Bewertungen zu vermeiden und ist auch kein Beweis derselben, sondern ist eher Anzeichen menschlicher Unvollkommenheit und Anstoß zu weiterem Gespräch.

Man könnte sich wünschen, es solle eine bessere philosophische Absicherung entwickelt werden, um anderen demonstrieren zu können, dass etwa zuviel von jener Musik, die in katholischen Gottesdiensten erklingt, von ungenügender Qualität ist. Aber es gilt, was Hermann Broch schreibt: „Erwarten Sie nicht irgendwelche starren und fein säuberlichen Definitionen. Philosophieren ist immer ein Spiel mit Wolken, und philosophische Ästhetik folgt dieser Regel ziemlich genau.“²⁵

Ich fürchte, das von mir vorgeschlagene Modell ästhetischer Urteilsbildung könnte sich als zu zirkulär erweisen und schwerwiegende Rückfragen aufwerfen: Wenn jemand mit einer Vorliebe für anerkannte Klassiker in den genannten Bildungsprozess einsteigt, dann wird er von vornherein davon überzeugt sein, dass solche anerkannte Klassiker besser sind als andere Musik. Wenn jemand „Ausbildung und Talent“ an einer bestimmten Experten-Gruppe misst, dann wird er das ästhetische Urteil dieser Gruppe für unanfechtbar halten. Dieser Schwierigkeit begegnet man auch in Kants Schriften zum Thema Ästhetik.²⁶ Aber wenn wir begründetermaßen daran festhalten können, dass wir einen zumindest begrenzten Zugang zum objektiv Schönen haben, dann ist es nicht vergeblich, in dieses Projekt einzusteigen. Jede/r ist berechtigt, seine oder ihre Urteile nach Kräften vorzubringen, in der Hoffnung, dass sie mit anderen übereinstimmen. – Womöglich entdeckt auch jemand, dass es von anderen etwas zu lernen gibt. Die Hoffnung ist nicht unbegründet, dass zu einer bestimmten Zeit zumindest ein minimaler Konsens erzielt werden kann. Wenn das der Fall

²⁵ H. BROCH, Notes on the problem of kitsch. In: G. DORFLES, Kitsch: The world of bad taste. New York 1969, 49–76, hier 49.

²⁶ Dahlhaus bemerkt, dass bei Kant gilt: „while [. . .] the agreement of the majority represents no guarantee of truth [. . .] such agreement should not be neglected, for it is some indication of the ‘ideal universality’ of common sense [. . .] the individual’s esthetic conscience represents ‘mankind’ potentially, but not always actually [. . .]“: DAHLHAUS (s. Anm. 24) 8f.

ist, dann sind wir in der Lage, einen substanziellen Beitrag zur Frage der Qualität liturgischer Musik zu leisten. Es steht außer Zweifel, dass entsprechende Diskussionsprozesse zukünftig immer im Blick auf einzelne Werke ausgetragen werden müssen.²⁷ Detaillierte Erkundungen von Einzelwerken können im Rahmen dieses Beitrags nicht vorgestellt werden. Aber ich hoffe, dass ich mit meinen Überlegungen den richtigen Weg angedeutet habe, den wir im Diskussionsprozess einschlagen sollten.

Ich fasse meine Position zum ästhetischen Charakter liturgischer Musik zusammen: Auch wenn wir keine fixen Normen zur Definition guter oder schlechter Musik zur Verfügung haben, bestehen Möglichkeiten unser musikalisches Erkenntnisvermögen so zu entwickeln, dass wir Unterscheidungen treffen können. Die gemeinsame Überzeugung, dass wir zumindest einen begrenzten Zugang zu objektiver Schönheit besitzen, bildet den Ausgangspunkt für eine gemeinsame Bemühung, musikalische Qualitäten unterscheiden zu lernen. Irgendwo zwischen „De gustibus ...“ als Ausdruck universeller Übereinkunft und „De gustibus ...“ als Ausdruck einer entschieden relativistischen Haltung wird es, denke ich, vorwärts gehen: in einem lebhaften und gleichzeitig rücksichtsvollen Gespräch unter nachdenklichen Christen, die davon überzeugt sind, dass sie einander etwas mitzuteilen haben über die Schönheit Gottes aus der Erfahrung liturgischer Musik.

²⁷ Edward Foley kritisiert die nicht haltbare Neigung einiger Wissenschaftler, Musik „in terms of the page instead of the performance“ zu bewerten: From *Music in Catholic Worship* to the „Milwaukee Document“. In: *Ritual Music. Studies in Liturgical Musicology*. Beltsville, Maryland 1995, 127–146, hier 132. Hier wird der Eindruck erweckt, dass eine Bewertung, die auf der Partitur beruht, durch die Existenz von Musik, die weniger von Notation abhängig ist, für ungültig erklärt wird. Aber gerade weil die Notation von Musik ein Charakteristikum westlicher Musik ist, scheint es mir angemessen zu sein, die Qualität solcher Musik neben anderen Parametern auch anhand ihrer Partitur zu beurteilen. Auch das gehört zum Ernstnehmen der Besonderheiten kultureller Traditionen, in diesem Fall der westlichen Musikgeschichte.