Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Tà katoptrizómena - Gegen mangelndes Gottvertrauen

Mein Widerspruch zur unwillkürlichen Ghettoisierung der Kirche(nmusik)

Andreas Mertin

Der Systematische Theologe Günter Thomas hat Ende März 2025 vor einer landeskirchlichen Synode einen Vortrag unter dem Titel «Sich im Raum der Musik verlieren können» gehalten, der «das Unglaubliche der Kirchenmusik» thematisieren sollte.[1] Nun ist die Kirchenmusik, die ja aus moderner Sicht eher dem Bereich der angewandten Künste zuzurechnen ist, unter allen Künsten durchaus nicht das Thema, mit dem ich mich spezifisch beschäftige. Aber einige Worte im Vortrag von Thomas haben mich irritiert, weil ich sie gegenüber dem, was ich unter «Kunst» verstehe, unangemessen finde. Und einige Abgrenzungen empörten mich, weil ich in ihnen theologisch ein mangelndes Vertrauen in Gottes Souveränität sah. M.a.W., es gab zum einen Metaphern, die im Widerspruch zu dem standen, was sie intentional bezeichnen sollen. Und es gab zum anderen menschliche Fixierungen des Handelns Gottes, die ich – pointiert gesprochen – als «Blasphemie» empfinde. Wer genau weiß, wo Gott musisch zum Ausdruck kommt und vor allem, wo er nicht zum Ausdruck kommt, erscheint mir suspekt. Aber im Einzelnen.

Ist Kirchenmusik angewandte Kunst?

Kirchenmusik wird in der allgemeinsten Form verstanden als für den Gottesdienst bestimmte instrumentale oder vokale Musik. Sie ist damit konstitutiv funktionale Musik, sie dient einem Zweck. Das macht sie im modernen Sinn zur Gebrauchskunst. Denn Zweckhaftigkeit ohne Zweck ist nun gerade nicht ihr Charakteristikum. Wenn man nicht davon ausgeht, dass alle Kunst, alle Musik «soli gloria dei» erfolgt – was Günter Thomas dezidiert abweist –, dann muss man sich am konkreten Zweck, dem Kult, orientieren. Das macht den Kunst-Charakter zumindest fraglich. Jene deutsche Richterin, die in einem Urheberrechtsprozess vor einigen Jahren ausführte, dass alle Kunst, die in den Kontext der Kirche bzw. des Kirchenraumes gerate, automatisch zur Gebrauchskunst (gemacht) werde, hatte in der Sache ja nicht Unrecht. Wir unterwerfen die Künste im Raum der Kirche bestimmten, vor allem inhaltlichen Vorgaben und beschneiden dabei notwendig ihre Freiheit und ihre Autonomie. Aber natürlich kann man auch mit der eingeschränkten Formel von der «angewandten Kunst» gut leben, auch sie hat eine veritable Tradition. Angewandte Kunst fügt dem dominanten Gebrauchswert schlicht einen Schönheitswert hinzu.[2]

Nun könnte man fragen, ob nicht eigentlich alle Musik immer schon funktional war und ist. Die Anfänge des menschlichen Gesangs und der menschlichen Musik verlaufen ins Ungewisse. Früheste Funde von Musikinstrumenten verweisen in jene Zeit, in der auch die Höhlenmalerei entstanden, also vor knapp 50.000 Jahre. Diese Artefakte sind, nach allem, was wir heute wissen, noch nicht kultisch gebunden gewesen.[3] Das entwickelt sich erst vor 13.000 Jahren. Und erst 47.000 Jahre nach den ersten belegten Musikinstrumenten gibt es Musik im jüdischen Kultus und es dauert noch einmal 1.500 Jahre, bis es christliche Kirchenmusik gibt. Mit dem Judentum und dem Christentum sind wir in Sachen Musik menschheitsgeschichtlich in sehr späten Zeiten – was es verbietet, erst ab hier anthropologische Schlussfolgerungen zu ziehen.

Die Metapher Kirchenmusik als «Skulptur»

Günter Thomas setzt ein mit dem Vorschlag, sich die Kirchenmusik vorzustellen «wie ein Kunstwerk, wie eine große Skulptur hier und heute mitten im Raum». Und er möchte dann im Folgenden diese Skulptur gedanklich unter vier Blickwinkeln betrachten. Nun ist das erkennbar eine Metapher. Ist es aber eine passende, eine hilfreiche, weil die Erkenntnis leitende Metapher? Kann Kirchenmusik als Einheit, als Abstraktum gedacht und vorgestellt werden? Ich bin mir da nicht sicher. Insoweit sich das nur auf das Evangelische Kirchengesangbuch bezieht, ist es evtl. plausibel, was aber ist mit all der Musik, die wir etwa von den Kasseler Musiktagen (legendär unter Klaus Martin Ziegler) kennen: lassen diese sich auch in die imaginierte Skulptur integrieren? Ich würde daher bezweifeln, dass es ein Gesamtkunstwerk «Kirchenmusik» gibt, eine Skulptur, die sich unter verschiedenen Perspektiven umschreiten lässt. Schon der Witz von Edmund Husserls Abschattungen bestand ja darin, die Begrenztheit der möglichen Aussagen über den Untersuchungsgegenstand auszuweisen, da bei jedem nur denkbaren Blickwinkel immer etwas verborgen bleibt.[4]

Das Missverständliche an der gewählten Metapher von der «Skulptur» für die Kirchenmusik ist zudem, dass wir eine Skulptur im Wesentlichen als eine geschaffene verstehen, während «die» Kirchenmusik nicht geschaffen wird, sondern aus einer Fülle kreativer Einzelakte besteht, in ihrer Gesamtheit aber weitgehend kontingent ist. Ob es in der Gegenwart so etwas wie «Das Wesen der Kirchenmusik» gibt, wäre m.E. stark zu bezweifeln.[5] Angesichts der Kirchenmusik würde ich eher von einem Phänomenbereich sprechen, ein Bereich mit fließenden Grenzen, dem – anders als einem konkreten Kunstwerk – kein Totalitätscharakter zugesprochen werden kann. Aber unabhängig von der gewählten Metapher kann man natürlich auch ganz einfach vier unterschiedliche Blicke auf die Kirchenmusik werfen.

Auffallend ist dann jedoch, dass Günter Thomas seine Blickwinkel anhand von Inhalten und nicht von musikalischen Wahrnehmungen und Tropen entwickelt. Er bezieht sich einleitend auf Genesis 4, 23, das Lied Lamechs. Und er kategorisiert das Lied nach den Denotaten des Liedtextes. Nicht nach seiner Rhythmik, nicht nach der imaginierten Intonation, nicht nach der Musik, die den Text begleitet. Nein, er bewertet den Text und zwar so:

> *Ein Lied aus einer Welt der Gewalt ohne Recht, nach der Erfindung der Stadt und der Schmiedekunst. Ein Lied voller Stolz und Ehrbedürfnis, vor wichtigem Publikum vorgetragen. Ein Lied, das nicht umsonst am frühen Anfang der Menschheit[6] steht. Ein Lied, in dem sich jemand seiner gewaltbereiten Identität öffentlich versichert. Selbstermutigung, ein Ichstärkelied. Ein Selbstdurchsetzungslied. Und ja, auch ein Lied der Gerechtigkeitssuche. Ich schaffe Gerechtigkeit. Ein echtes Macholied[7].*

Ja, es gehört zur *intentio auctoris* der biblischen Schriftsteller, Lamech schlecht aussehen zu lassen. Aber das Lied eines Narzissten kann musikalisch brillant umgesetzt werden, die Worte Lamechs sind nur der außerästhetische Anlass, um nun musikalisch «zur Sache» zu kommen. Auch ein schlechtes Verhalten dokumentierendes Lied kann musikalisch gut komponiert und präsentiert werden. Vielleicht konterkariert die Musik die Textur, vielleicht ergeht sie sich in einer musikalischen Hyperbel. Wir wissen es nicht. Aber der Text selbst ist noch keine Kirchenmusik.

Sadeler / de Vos, 1583, Jubal stellt Musikgeräte her.

Ohne den Bigamisten und Mörder Lamech, auch das ist vielleicht in unserem Kontext interessant, gäbe es gar keine (Kirchen-) Musik:

> *«Lamech nahm sich zwei Frauen. Der Name der einen war Ada, der Name der anderen Zilla. Die Ada gebar den Jabal. Auf ihn geht das Wohnen in Zelten und bei den Herden zurück. Der Name seines Bruders war Jubal. Auf den geht alles Spielen von Leier und Flöte zurück.»*

Das wäre eine gute Gelegenheit, um – im Anschluss an Freud – über den grundlegenden Zusammenhang von Gewalt, Kultur und Kunst nachzudenken. Das passt aber nicht in einen Vortrag darüber, wie man «sich im Raum der Musik verlieren» kann.

Bemerkenswert erschien mir jedenfalls, dass in einem Vortrag über Kirchenmusik der Einsatz mit der Wiedergabe eines biblischen *Textes* beginnt. Das ist deshalb bemerkenswert, als dass es einen Gestus wiederholt, der mir aus der theologischen Auseinandersetzung mit Bildender Kunst vertraut ist und den Reinhard Hoeps einmal so beschrieben hat:

> *Der Theologe sucht nach religiös relevantem Gehalt in jedem Bild, und zwar auf jene Weise, in der er durch die Deutung heilsgeschichtlicher Darstellungen geschult ist: Die Bilder werden einer ihnen vorgängigen außerbildlichen Realität untergeordnet, der sie im Schema symbolischer Repräsentation zu gehorchen haben.*[8]

Das Nachdenken über die Kirchenmusik gerät so schon auf die falsche Bahn, weil es als Vertonung von Texten und nicht als eigenes, genuin ästhetisches Geschehen gedacht wird – also als Vollzug von Tönen. Um es in den Worten des jüdischen Musikers Leonard Cohen zu sagen:

> *Now I've heard there was a secret chord*
> *That David played, and it pleased the Lord*
> *But you don't really care for music, do you?*
> *It goes like this, the fourth, the fifth*
> *The minor falls, the major lifts*
> *The baffled king composing Hallelujah*[9]

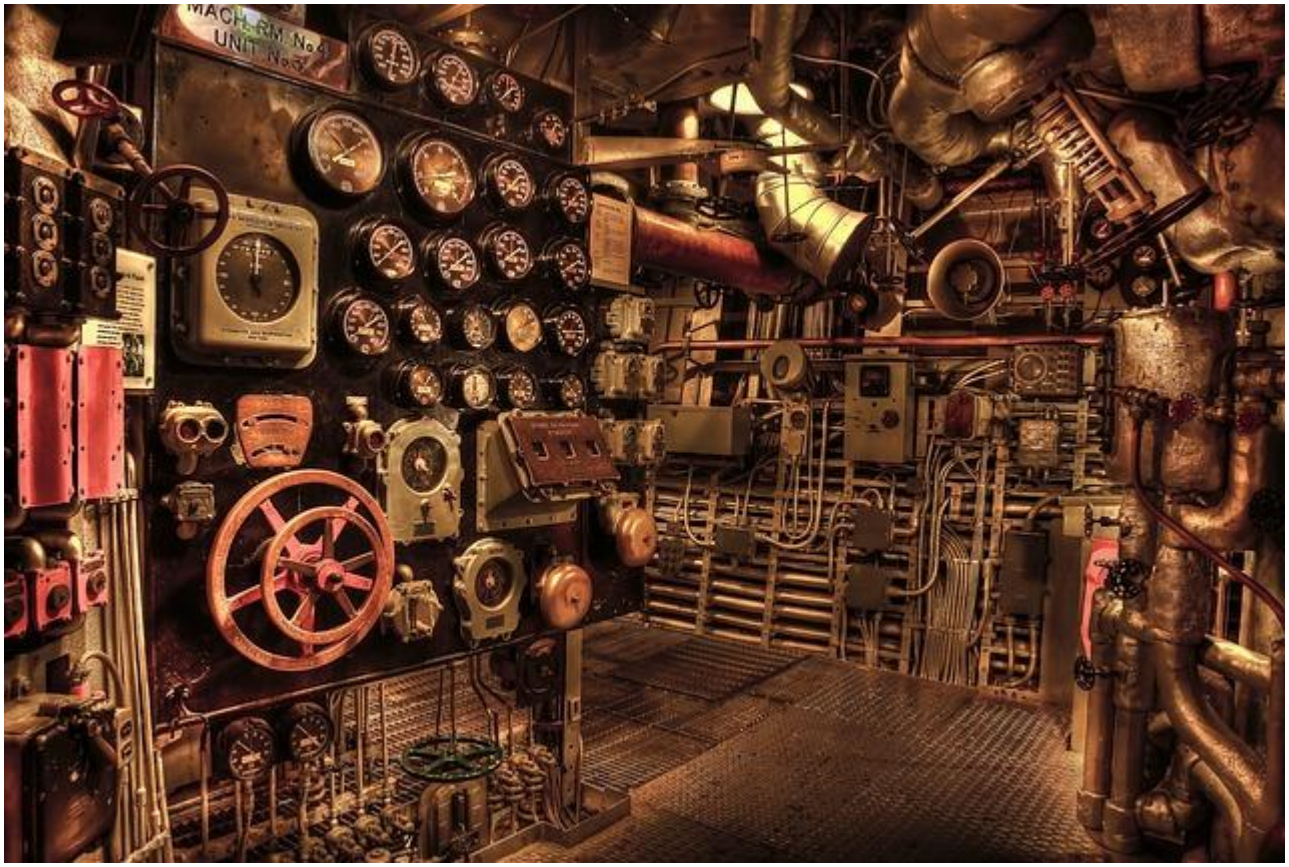
Genau darauf, den *secret chord* (dazu später noch mehr), kommt es an, aber da lässt uns die Bibel etwas im Stich. Über Musik kann man ihr zwar manches entnehmen, freilich nicht alles:

> *Das gilt auch für das Alte Testament als literarische Quelle für die Musik des antiken Palästina. Profane, alltägliche Musik aus dem Raum der Familie oder des Hofes wird kaum dargestellt. Das Instrumentarium, das aus archäologischen und ikonographischen Quellen gut bekannt ist, kommt in der Bibel nur ausschnittweise vor: Kultmusik (wie sie im Jerusalemer Jahwe-Tempel stattfand) und das entsprechende Personal, die levitischen Priester, stehen im Vordergrund der biblischen Zeugnisse … Die Musik des antiken Palästina selbst (z.B. Musiktheorie, Terminologie, Rhythmik, Melodik, Notation, Instrumentierung, Gesangspraxis und Spielpraxis vor allem der komplexeren Instrumente) ist nicht rekonstruierbar.*[10]

Die «Skulptur» der Kirchenmusik bzw. Religionsmusik ist deshalb an dieser Stelle notwendig konturlos, wir wissen so gut wie nichts über «Musiktheorie, Terminologie, Rhythmik, Melodik, Notation, Instrumentierung, Gesangspraxis und Spielpraxis», wir wissen nichts vom «secret chord that … pleased the Lord». Erst nachbiblisch, ja eigentlich erst seit 1500 Jahren wissen wir mehr und Konkreteres über die «Skulptur», die sich Kirchenmusik nennt.

In seinem ersten Abschnitt redet Thomas also eher über Lyrik, Dichtung und Theologie und nicht über Musik. Wenn er schreibt: «Diesen vielstimmigen theologischen Klangraum der Psalmen gilt es immer wieder aufzusuchen» - dann bezieht sich die Vielstimmigkeit eher auf die Theologie und die Lyrik, aber gerade nicht auf die Musik in der Hebräischen Bibel.

Die Metapher «Maschinenraum» menschlicher Erfahrung

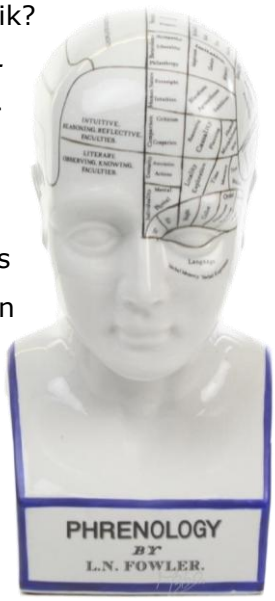


Eine weitere Metapher, die Thomas in seinem Vortrag einbringt, ist die vom «Maschinenraum». Dieser Maschinenraum befindet sich – so legt Thomas es uns nahe – tief im Inneren des Menschen. Nun gibt es viele denkbare Metaphern für die menschliche Kreativität und das einzigartige musische (Rezeptions-)Vermögen des Menschen. Die Maschine und der Maschinenraum wären die letzte Metaphern, auf die ich käme. So sehr die mittelalterliche und neuzeitliche Musikästhetik diese der Mathematik zuordnete, so wenig legt sich die Maschine als Metapher nahe. Aber schauen wir uns die genutzte Metaphorik im Zusammenhang an:

> *Singend steigen wir hinab in den musischen Maschinenraum menschlicher Erfahrung. Wir steigen hinab in einen schummrig halbdunklen, heißen Raum, dort wo Menschen angetrieben werden, dort wo enorme Schubkräfte freigesetzt werden, dort wo Sehnsuchtskräfte zu finden sind. Und wir sollten uns nicht täuschen – der Aufenthalt in diesem heißen Maschinenraum ist hoch riskant. Warum? Was geschieht dort? Im Dämmerlicht dieses musischen Maschinenraumes menschlicher Erfahrungen werden bewährte und eingespielte Grenzen verwischt.*

Thomas bezieht sich bildlich auf so etwas wie den Maschinenraum eines U-Bootes. Aber ist das eine hilfreiche Metapher für die Verortung musischen Empfindens? Ehrlich gesagt, ich habe keine Ahnung, was Thomas konkret meint, wenn er diese Metapher gebraucht.[11]

Soll das Wissenschaft sein oder ist das eine missglückte Form von Lyrik? *«Singend steigen wir hinab in den musischen Maschinenraum menschlicher Erfahrung»* erscheint mir als schlechter Lyrismus. Ich kenne weder einen «musischen Maschinenraum»[12], noch einen «Maschinenraum menschlicher Erfahrung». Und warum steigen wir hinab und nicht hinauf? Man muss doch kein Anhänger der Phrenologie sein, um zu wissen, dass die entscheidenden musikalischen Erfahrungen im Kopf gemacht werden und nicht in einem «musischen Maschinenraum», der irgendwo tief unten in einer heißen Höhle zu verorten ist. Natürlich gibt es die lyrische Rede von dem, was tief unten abgeht, aber das ist doch eine (zudem erotisch aufgeladene) enigmatische Rede. Noch einmal Leonard Cohen:



There was a time you let me know
What's really going on below
But now you never show it to me, do ya?
And remember when I moved in you
The holy dove was moving too
And every breath we drew was Hallelujah

Aber das schwebt Günter Thomas ganz sicher nicht vor. Nun könnte man an ein konkretes Kunstwerk denken, etwa an Karlheinz Stockhausens «Musik im Bauch» (1975), ein Werk für sechs Perkussionisten und zwölf Spieluhren, aber das muss gerade nicht in einem heißen und schummrigen Raum aufgeführt oder erfahren werden.

Warum muss dieser musische Maschinenraum irgendwo im Inneren des Menschen dann auch noch halbdunkel und schummrig sein? Weil alles im Menschen postlapsarisch verdunkelt ist? Weil der Mensch irrational und unberechenbar ist? Nach der neuzeitlichen Musiktheorie ist Musik freilich das glatte Gegenteil: luzide, geradezu berechenbar wie eine mathematische Formel.[13] Man muss schon sehr vulgärfreudianisch denken, um bei der Musik oder beim Gesang auf schummrige, halbdunkle Erfahrungsräume zu kommen. Die Liedtexte mögen das Begehren, die Sehnsüchte, die Triebe thematisieren, die Musik spricht aber ihre eigene Sprache, sie basiert auf mathematisch beschreibbaren Strukturen – oder deren Bestreitung. Daher finde ich die Metaphorik des Maschinenraumes zumindest irreführend. Sie mag zu einem geringen Teil der Musikerfahrung harmonieren, aber nicht mit «der» Musikerfahrung im Allgemeinen. Thomas fährt fort:

> *«Aber machen wir uns nichts vor. In all dem ist Singen riskant: Im Halbdunkel dieses Maschinenraums ereignet sich auch der politische, und ja, ebenso der religiöse Missbrauch der Emotionen. Hier ereignet sich auch Manipulation und Täuschung, Kommerz und Flucht. Hier findet sich der Rausch, in dem sich das Elend dieser Welt zu ertränken sucht.»*[14]

Auch hier bin ich weitgehend anderer Meinung. Das Singen ist nicht riskant, weil es im Halbdunkel des menschlichen Maschinenraumes anfällig für Missbrauch wäre. Das Singen, der Gesang, die Kunst und die Kultur sind das dem Menschen Eigentümliche: Kunst und Kultur sind mit Karl Barth «die dem Menschen ursprünglich gegebene Verheißung dessen, was er werden soll».[15]

Und darüber hinaus: Nicht im Halbdunkel des menschlichen musischen Maschinenraumes ereignet sich der Missbrauch der Emotionen, die Manipulation und die Täuschung, der Kommerz und der Eskapismus (das mit dem Rausch lasse ich mal weg, das ist zu peinlich; warum Theologen immer sofort an den Rausch denken müssen). Nein, all das ereignet sich in der Öffentlichkeit der Kulturindustrie, es ist das Kerngeschäft der kapitalistischen Welt. Es geht um einen irrationalen Stimulus, mit dem die Mitglieder einer berechnenden Gesellschaft berechnend dazu gebracht werden, die Berechnung unter der sie leiden, zu vergessen.[16] Das gehört in das Kapitel «Kulturindustrie» der «Dialektik der Aufklärung».[17] Exakt an dieser Stelle wird man zum kritischen Theoretiker. Denn «der stählerne Rhythmus» ist kein innerer, sondern ein äußerer, der Rekurs auf den musischen Maschinenraum im Inneren der Menschen eine «windige Ausrede» (Adorno) sich nicht mit den kulturindustriellen Verhältnissen der Gegenwart beschäftigen zu müssen. Es auf die Opfer zu schieben, ist billig und falsch. Und zudem gehört auch die Kirchenmusik in ihrer zunehmenden Kommerzialisierung (Bach!) zu den verblendeten Verhältnissen.

Funktionalismus pur

> *Für eine Kirche, die sich in weiten Landschaften der Gottesvergessenheit bewegt, bieten die Musik und der Gesang unglaubliche Möglichkeiten. Warum? Weil der Geist Jesu Christi hinabsteigt in den schlecht beleuchteten und heißen musischen Maschinenraum des Menschseins. Dieser Ort ist eines der Laboratorien des Geistes Gottes. Der Gang in diesen Raum ist ein Moment der Kondeszendenz, der Herabkunft des Geistes Jesu Christi. Um es unzweideutig deutlich zu sagen: Nicht obwohl, sondern weil das Singen so riskant ist und in diesen schummrigen musischen Maschinenraum des Menschseins mit all seinen Grenzverwischungen führt, liegt in den Gestalten der Kirchenmusik eine kaum zu überschätzende Möglichkeit der Kirche, Glaube zu kommunizieren.*

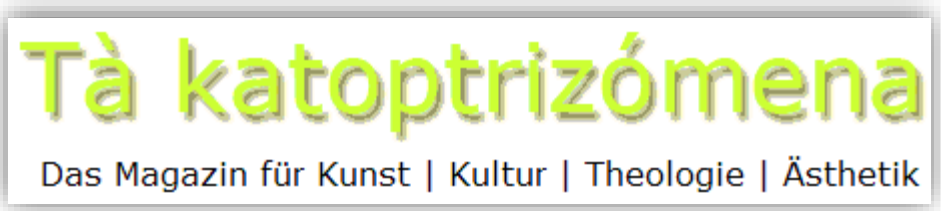
Wie kann man so etwas schreiben? Fangen wir mit dem Banalsten an. *«Kirchenmusik ist eine kaum zu überschätzende Möglichkeit der Kirche, Glaube zu kommunizieren»*. Das ist instrumentelles Denken durch und durch. Ich habe es so satt. Das ist die reale teuflische Gegenwart der Kirche: Das «um zu» ist aktuell zum zentralen Credo geworden. Nichts kann an und für sich sein, einen Selbstwert besitzen, eigensinnig und autonom sein, alles muss dazu da sein, «um zu …». Es widert einen an. Kaum hat man sich an der Musik von Stockhausen abgearbeitet, da wird einem erklärt, wie wichtig diese sei, um zeitangemessen «Glauben zu kommunizieren». Da würgt es mich. Wenn dieser Rhetorik ein Gott entsprechen sollte, dann ist es ein Gott des Neoliberalismus, ein Gott des Zweckrationalismus, ein Gott der Kolonialisierung der Lebenswelten, letztlich wäre Gott dann wirklich eine mathematische Formel zur Steigerung der Mitgliedszahlen.[18]

Denn implizit sagt der Satz ja auch, wenn etwas in der Kirche nicht die Möglichkeit bietet, «Glaube zu kommunizieren», dann gehört es dort nicht hin (so wie angeblich die Musik von Bob Dylan oder die Musik der Toten Hosen). In und mit einer solchen Kirche wollte ich nicht leben. Mein Gottvertrauen ist, dass dies auch nicht der Kern meiner Kirche ist, dass all der unerträgliche Funktionalismus, der im Augenblick die Kirchen überwuchert, nur ein Tribut an die persönlichen Verlustängste angesichts schwindender Macht ist und dass das auch wieder vergeht.

Tà katoptrizómena – oder die dialektische Metapher des Spiegels

> *Was unterscheidet gute Dichtung von einem guten Kirchenlied? Was unterscheidet das geistliche Lied von den Millionen Songs, aus denen wir uns binnen Sekunden die erwünschten via Spodify (sic!) aufs Ohr packen können? Helene Fischer, Taylor Swift, Bob Dylan – sind wir da nicht richtig grün, ich meine, satt grün, vor Neid? Auch sie leisten oft großartige Existenzerhellung, überraschende Welterforschung und verlässliche Lebensbegleitung. Auch sie besingen die Schönheit und die Schwere der Welt. Also: Was macht den Unterschied aus? Wir wie sie möblieren den musikalischen Himmel mit unseren Träumen von Glück und Gerechtigkeit, betreiben Emotionsmanagement …*
>
> *Wir können nicht anders als zu glauben, dass wir Menschen sind, die vom menschensuchenden Gott gefunden wurden. Gerettet und aufgerichtet. Im Geist Gottes. Und darum, genau darum können wir nicht anders als hoffen, dass jemand den kirchenmusikalischen Spiegel,[19] in dem wir dauernd und unvermeidlich immer doch nur uns selbst bespiegeln, dass jemand den Spiegel von hinten zerbricht – und sich zeigt: Der lebendige Gott, in der gewinnenden Barmherzigkeit des Gekreuzigten, in der mobilisierenden Macht des Auferstandenen, in der ergreifenden und tröstenden Wirklichkeit des Geistes. Dann sind wir nicht in einem raffinierten Selbstgespräch, sondern dann ist unser Singen tatsächlich Kommunikation mit Gott. Dann und nur dann. Aber wir können den Spiegel nicht zerbrechen. Zerbricht er, dann ist die Kirchenmusik nicht nur Existenzerhellung und Welterforschung – sondern tatsächlich auch Gotteserkundung. Diese Hoffnung auf das Zerbrechen des Spiegels kann es geben, weil Gott nicht in den Lobgesängen geschaffen wird, sondern über ihnen thront (Ps 22,4). Gott thront über unseren Tönen und Misstönen, über unserem alten wie neuen Kitsch. Über unserem musikalischen Gestikulieren, über dem, was wir heute für schön erachten und andächtig lieben. Und das Wunder ist: Der über den Gesängen Thronende ist ein Kommender. Dann wird unser Lied Gottesrede. Dann geschieht das Unglaubliche: Nicht nur wir sprechen mit Gott, nein, dann spricht Gott zu uns in unserem Singen. Diese Hoffnung auf Gottesrede unterscheidet das geistliche Lied von sehr guter Dichtung. Das Versprechen, im Geiste Gottes dies erwarten zu dürfen, das unterscheidet geistliche Musik von den Toten Hosen, den Scorpions und Bob Dylan.*

Und das ist, davon bin ich überzeugt, theologisch schlicht unwahr, es bedeutet, Trug für Gott vorzubringen.[20] Diese Differenz ist eine bloß behauptete, keine theologisch belegte.[21] Das ist der Punkt, der mich am meisten (unangenehm) berührt hat, nicht zuletzt, weil er elementar etwas mit dem Selbstverständnis und dem Titel dieser Zeitschrift zu tun hat: **tà katoptrizómena**.



Es geht darum, was welche Kunst welcher Menschen wofür leistet. Hier kann man natürlich – wie Thomas es tut – *ex cathedra* Abgrenzungen vollziehen (die angeblich christlich Guten ins Töpfchen, die angeblich religiös Schlechten ins Kröpfchen) und die Kunst von den Toten Hosen, von Helene Fischer, von den Scorpions, von Taylor Swift oder von Bob Dylan extra muros ecclesiae von der Kirchenmusik unterscheiden. Letzteres ist dann angeblich Kunst zur Ehre Gottes, eine Kunst, in der Gott zu uns sprechen kann oder zu uns sprechen wird, für ersteres gilt das aber nicht.

Aber genau das vermag ich nicht zu teilen – ich halte diese Unterscheidung sogar für Blasphemie. Wo der Geist Gottes wirkt, wodurch er spricht, wie seine Doxa, sein Kabod bei den Menschen zur Geltung kommt, liegt weder in der Macht der Menschen noch an der theologischen Definitionskraft Einzelner – es bleibt der Souveränität Gottes vorbehalten. Und die beschränkt sich eben nicht auf die Kirchenmusik. Die wahren Worte *extra muros ecclesiae* werden keine anderen Worte sein, aber sie werden existieren – vielleicht bei Bob Dylan, vielleicht bei Pete Seeger, vielleicht bei Leonard Cohen. In der Musik des Juden (und zeitweisen Christen) Bob Dylan kann das Evangelium, kann Gottes Wort, sein Kabod ebenso zur Geltung kommen, wie in den Liedern des Juden (und zeitweisen Buddhisten) Leonard Cohen. Die Kirchenmusik, um es scharf zu formulieren, bringt uns *sui generis* nicht einen Millimeter näher zum Glanz Gottes. Sie ist ein Kommunikationsangebot, eine Kommunikationsform, auf die sich Christen im Verlauf der Kirchengeschichte verständigt haben. Darin ist sie sinnvoll, hilfreich und theologisch wichtig.

Aber es gehört zur menschlichen Art, dass die Psalmen oder andere biblische Texte wie Prediger 3 sich nicht nur im Gottesdienst, sich nicht nur in der tradierten Kirchenmusik, sondern auch in der Musik von Leonard Cohen, von Bob Dylan, von Pete Seeger, von Patti Smith oder sogar von Madonna zu Wort melden können. Ob Gott nicht auch im 4:33 von John Cage lautstark zur Sprache kommt, weiß Thomas eben nicht – er kann es aus prinzipiellen Gründen nicht wissen. Das ist das Bedeutsame der Kunst, dass sie nach Gottes Willen Menschenwerk ist und doch auch nach biblischem Bekenntnis ein Spiegel, der in jedem einzelnen die Herrlichkeit Gottes spiegelt.

> *Wir alle spiegeln mit enthülltem Angesicht die Herrlichkeit des Herrn wider und werden so in sein eigenes Bild verwandelt, von Herrlichkeit zu Herrlichkeit, durch den Geist des Herrn.*
>
> *ἡμεῖς δὲ πάντες ἀνακεκαλυμμένῳ προσώπῳ τὴν δόξαν κυρίου* ***κατοπτριζόμενο****ι τὴν αὐτὴν εἰκόνα μεταμορφούμεθα ἀπὸ δόξης εἰς δόξαν καθάπερ ἀπὸ κυρίου πνεύματος.*

Aber noch etwas anderes erscheint mir an der provokanten Ausgrenzung durch Günter Thomas bemerkenswert. Denn Bob Dylan ist mit «Blowin' in the wind» ja längst seit Jahrzehnten Teil der protestantischen Kirchenmusik (nicht nur in Deutschland, sondern weltweit). Das Lied ist in ausreichend Regionalausgaben des Evangelischen Gesangbuches abgedruckt. Wer autorisiert also Thomas – wie seinerzeit schon Benedict XVI.[22] – zu dekretieren, ein «gute Kirchenlied» sei etwas anderes als die Lieder und die Musik von Bob Dylan? Zumindest einige evangelische Landeskirchen haben in ihren synodal abgestimmten Prozessen etwas anderes beschlossen. Und auch für Leonard Cohens «Halleluja» gilt das, auch dieses Lied findet sich im EG plus. Wer also vermag an Gottes Stelle zu sagen, dass ihm dieses Lied gefällt und jenes nicht? Oder sind inzwischen nur noch Psalmenlieder erlaubt? Oh sancta simplicitas!

Now I've heard there was a secret chord
That David played, and it pleased the Lord
But you don't really care for music, do you?

It goes like this, the fourth, the fifth
The minor falls, the major lifts
The baffled king ***composing*** *Hallelujah*

Ja, wir kennen vermutlich den «secret chord»[23], den Leonard Cohen in «Halleluja» besingt, aber er lässt sich mit Davids Leier nicht anspielen, er bedarf anderer Instrumente! Entscheidend ist, dass der Geist Gottes weht, wo er will. Nicht im Ghetto der Kirchenmusik kann entschieden werden, wo sich der Geist Gottes musisch Ausdruck verschafft. Die «Landschaften der Gottvergessenheit» beinhalten eben auch die Kirchenmusik. Wer ernsthaft meint, mit der tradierten Kirchenmusik sei man Gott näher, erliegt der Verdinglichung des Glaubens, er petrifiziert den musikalischen Reichtum der Gegenwart. Aber Gott ist ein Gott der Geistesgegenwart. Amen.

Anmerkungen

1 Thomas, Günter (29.03.2025): Sich im Raum der Musik verlieren dürfen. Das Unglaubliche der Kirchenmusik. Veranstaltung vom 29.03.2025.

2 https://de.wikipedia.org/wiki/Angewandte_Kunst

3 Wunn / Urban / Klein (2015): Götter - Gene - Genesis. Die Biologie der Religionsentstehung. Berlin.

4 https://de.wikipedia.org/wiki/Abschattung_(Ph%C3%A4nomenologie)

5 Vgl. die Bandbreite der Beiträge zur Kirchenmusik, die Harald Schroeter-Wittke in dieser Zeitschrift geschrieben hat.

6 Nicht empirisch, denn selbst wenn man die fiktive Figur des Lamech in die Mitte des 3. Jahrtausends v. Chr. einordnen würde, wäre er beileibe nicht «am frühen Anfang der Menschheit». Nur nach biblischer Vorstellung ist die Welt 5000 Jahre alt. Der frühe Anfang der Menschen liegt weit über 1.000.000 Jahre zurück, die des homo sapiens mindestens 300.000 Jahre. Vor 45.000 Jahren beginnt er zu musizieren.

7 Ich bin etwas unglücklich darüber, heutige populärkulturelle Begrifflichkeiten wie «Macho» auf kulturgeschichtliche Phänomene angewendet zu sehen, die 3000 Jahre alt sind.

8 Hoeps, Reinhard (1987): Bild und Ikonoklasmus. Zur theologisch-kunsttheoretischen Bedeutung des Bilderverbotes. In: Sternberg / Dohmen (Hg.): … kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch. Würzburg, S. 185–203.

9 Vgl. Vögele, Wolfgang (2015): Hallelujah! Theologische Marginalien über einen Song von Leonard Cohen. In: tà katoptrizómena, Jg. 17, H. 96. https://www.theomag.de/96/wv20.htm

10 Wibilex, Art. Musik, Musikinstrumente.

11 Die KI Gemini weiß dagegen, wo die menschliche Erfahrung lokalisiert ist: «Menschliche Erfahrungen sind im Gehirn verortet, und zwar in verschiedenen Regionen, die für unterschiedliche Aspekte zuständig sind. Das limbische System spielt eine wichtige Rolle bei der Verarbeitung von Emotionen, während die Großhirnrinde für die Verarbeitung von bewussten Gedanken und rationalen Entscheidungen zuständig ist. Das periaquäduktale Grau ist an grundlegenden Gefühlen wie Schmerz und Angst beteiligt und hat möglicherweise auch Verbindungen zu Spiritualität.»

12 Zwar gibt es die Rede vom Maschinenraum der Kunst, aber das ist aus der Sicht eines Sammlers gesprochen. Falckenberg, Harald (2025): Aus dem Maschinenraum der Kunst. Aufzeichnungen eines Sammlers. 4. Aufl. Berlin

13 Vgl. Pochat, Götz (1986): Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von d. Antike bis zum 19. Jh. Köln.

14 Günter Thomas, a.a.O.

15 K. Barth, "Die Kirche und die Kultur" in: ders., Die Theologie und die Kirche. Ges. Aufsätze, Bd. 2, München 1928, S. 368.

16 Formuliert nach Adorno, Theodor W. (2002): Theses upon Art and Religion today. In: ders., Noten zur Literatur Frankfurt am Main, S. 647–653.

17 Horkheimer / Adorno (2003): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. 14. Aufl., Frankfurt/Main.

18 Schulz, Paul (1979): Ist Gott eine mathematische Formel? Ein Pastor im Glaubensprozess seiner Kirche. Hamburg.

19 Ein Exeget könnte Günter Thomas darauf aufmerksam machen, dass es sich eigentlich nicht um einen Spiegel im modernen Sinn, sondern um ein dunkles Glas handelt. Dann sieht die Sache nämlich ganz anders aus.

20 Hiob 13, 7: „Wollt ihr Gott verteidigen mit Unrecht und Trug für ihn reden?»

21 Es klingt mir allzu sehr nach „extra ecclesiam nulla salus"

22 „Pope Benedict XVI … wrote that he was uncomfortable with music stars such as Dylan performing in a church environment." https://en.wikipedia.org/wiki/Blowin%27_in_the_Wind

23 Der Secret Chord dürfte E Major sein, der mit der historischen Leier von David nicht gespielt werden konnte. Im Lied von Cohen gehört dieser Chord zum Wort „composing". Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=mp9hYxw-Q6I

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Mertin, Andreas: Tà katoptrizómena - Gegen mangelndes Gottvertrauen. Mein Widerspruch zur unwillkürlichen Ghettoisierung der Kirche(nmusik), tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 156 – Thomas Müntzer / Kunst und Ethik, erschienen 01.08.2025
https://www.theomag.de/156/pdf/MeMi27.pdf