

# Liturgie und Kultur

# LLK

Zeitschrift der Liturgischen Konferenz für Gottesdienst, Musik und Kunst

## Musik ist die beste Gottesgabe

# Liturgie und Kultur

# LLK

Zeitschrift der Liturgischen Konferenz für Gottesdienst, Musik und Kunst

## Musik ist die beste Gottesgabe

# LITURGIE UND KULTUR

## 2. Jahrgang 3-2011

ISSN 2190-1600

Herausgegeben von:

BERNHARD DRESSLER  
KRISTIAN FECHTNER  
STEPHAN GOLDSCHMIDT  
THOMAS KLIE  
MICHAEL MEYER-BLANCK  
KLAUS RASCHZOK  
HELMUT SCHWIER  
ULRIKE WAGNER-RAU  
ULRICH WÜSTENBERG

Redakteur dieses Heftes:

STEPHAN A. REINKE

Satz:

STEFFEN FUCHS / ROMAN SALWASSER

### LITURGIE UND KULTUR

wird kostenlos abgegeben.  
Es wird jedoch um eine Beteiligung an den Druckkosten in Höhe von 12,00 €/Jahr (bzw. 4,50 €/Heft) gebeten:  
Ev. Darlehensgenossenschaft eG, Kiel  
BLZ 210 602 37  
Konto-Nr. 14001  
mit Hinweis auf HSt  
RT/55.7200.00 „Liturgie und Kultur“  
IBAN DE75 2106 0237 0000 0140 01  
SWIFT/BIC GENODEF1EDG

Namentlich ausgewiesene Beiträge werden von den Autoren verantwortet und geben nicht unbedingt die Meinung der Herausgeberin wieder. Korrespondenz, Manuskripte und Rezensionsexemplare, deren Publikation bzw. Besprechung vorbehalten bleibt, bitte an:

Geschäftsstelle der Liturgischen Konferenz (LK)  
c/o Kirchenamt der EKD  
Herrenhäuser Str. 12  
30419 Hannover  
Tel. 0511 2796-209  
E-Mail: lk@ekd.de  
www.liturgische-konferenz.de

Editorial ..... 3

## THEMA

**Plädoyer für eine (zeitgemäße) Kirchenmusikästhetik im 21. Jahrhundert** ..... 5  
STEPHAN A. REINKE

**Was ist gute Kirchenmusik?** ..... 24  
Chancen und Grenzen der Qualitätsdebatte für ein zentrales kirchliches Arbeitsfeld  
GUNTER KENNEL

## IMPULSE

**Popkultur als Herausforderung für die Kirchenmusik** ..... 37  
HARALD SCHROETER-WITTKÉ

**Musik im Sonntags- bzw. im Kasualgottesdienst** ..... 43  
KLAUS EULENBERGER

**Kirchliche Populärmusik – ein Garant für Gemeindeentwicklung?** ..... 56  
MATTHIAS NAGEL

**Einige zusammenfassende und ausblickende Thesen** ..... 69  
MARTIN VETTER / HANS-JÜRGEN WULF

## LITERATUR

Harald Schroeter-Wittke: Musik als Theologie ..... 73  
Studien zur musikalischen Laientheologie in Geschichte und Gegenwart  
(Folkert Fendler)

Beatrice Kunz Pfeiffer: Verzaubertes Hören ..... 74  
Das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache als Zeichen gottesdienstlicher Polyphonie  
(Sabine Zorn)

**Autorinnen und Autoren dieses Heftes** ..... 77

# Editorial

Musik ist unter den Künsten die wichtigste für die evangelische Kirche. Insbesondere seit Martin Luther den Gesang im Gottesdienst förderte, haben sich Musik und Theologie, religiöse und musikalische Praxis gegenseitig bereichert. Die EKD hat daher im Rahmen der Reformationsdekade das Jahr 2012 zum Jahr der Kirchenmusik erklärt, um die bedeutenden Einflüsse der Kirchenmusik auf das kulturelle Leben zu vergegenwärtigen. Vielerorts wird dieser Impuls hörbar werden, wenn alte und neue Musik erklingt. Die vorliegende Ausgabe der Zeitschrift „Liturgie und Kultur“ widmet sich ästhetischen und theologischen Fragen nach dem Verhältnis von gelebter Religion und gegenwärtigen Musikkulturen zu Beginn des 21. Jahrhunderts.

Stephan A. Reinke plädiert in seinem Eröffnungsbeitrag für eine Stärkung der theoretischen Reflexion der kirchenmusikalischen Praxis und zeigt den Entwurf einer praktisch-theologischen Ästhetik der Kirchenmusik auf. Als einer „Theorie der Wahrnehmung“ solle es dieser vornehmlich darum gehen, durch Musik eröffnete geistliche Imaginationsräume zu erkunden. Kirchenmusik könne den Menschen auf dem Weg der Suche nach Gott begleiten, insofern sie dialogisch, demokratisch, dekorativ, delectarisch und diakonisch verfasst sei.

Dass die Debatte zur Ästhetik der Kirchenmusik stets Diskurse zu christlichen Glaubensinhalten einschließt, zeigt Gunter Kennels Beitrag. Anknüpfend an die aktuelle Qualitätsdebatte rezipiert er einen elaborierten Qualitätsbegriff, der auf die musikalische Praxis der Kirche insgesamt anzuwenden sei. Dieses Konzept beinhalte theologische Aussagen, die ihrerseits im diskursiven Prozess zu entwickeln seien. Außerdem impliziere es Konsequenzen für die kirchenmusikalische Ausbildung.

Ausdrücklich betont Harald Schroeter-Wittke den Zusammenhang zwischen der Wirksamkeit von Kirchenmusik und der Milieuzugehörigkeit derer, die sie hören und machen. Eines ihrer wesentlichen Ziele werde die Kirchenmusik nur dann erreichen, wenn sie die Menschen erfreut und sich auf sie und ihre Bedürfnisse einlässt.

Nach Klaus Eulenberger stellt sich im Sonntagsgottesdienst und bei Kasualien die Aufgabe, der universalen Erfahrung eines „Mangels an Sinn“ (Alberto Manguel) sinnstiftend zu begegnen. Hier leisteten Instrumentalmusik und das Singen im Gottesdienst im Dialog mit milieubezogenen musikalischen Erwartungen und dem Geschmack der Hörerinnen und Hörer wichtige Beiträge. Wer etwa eine Trauung gestalte, solle sich mit den individuellen Wünschen des Brautpaares auseinandersetzen und diese berücksichtigen, soweit sie der christlichen Botschaft nicht widersprächen.

Kirchenmusikalische Annäherungen an die musikalische Gegenwartskultur – so Matthias Nagel – seien zwar kein „Garant“ der Gemeindeentwicklung, populäre Musikgattungen aber trügen dazu bei, neue Zielgruppen zu erschließen. Das Neue Geistliche Lied, Taizé-Gesänge und Gospelmusik seien bewährte Mittel, um kirchliche Gemeinschaften neu zu bilden und zu festigen. Auch wenn die Hinwendung zur Populärmusik aktuell viele verunsichere, solle die Funktion klassischer und populärer musikalischer Ausdrucksformen in Theorie und Praxis der Gemeindeentwicklung konstruktiv aufgenommen werden.

Konsequenzen der Beiträge für die kirchenmusikalische Praxis fassen Hans-Jürgen Wulf und Martin Vetter in Thesen zusammen.

„Musik ist die beste Gottesgabe. Theologische und ästhetische Herausforderungen der Kirchenmusik heute“ unter dieser Überschrift wurden die hier dokumentierten Beiträge vom 23.-25. März 2011 im Pastoralkolleg Ratzeburg diskutiert. Die Tagung wurde vom Pastoralkolleg Ratzeburg in Zusammenarbeit mit dem Landeskirchenmusikdirektor der Nordelbischen Kirche, Hans-Jürgen Wulf, und Dr. Stephan A. Reinke konzipiert und richtete sich an Pastorinnen und Pastoren sowie Kirchenmusikerinnen und -musiker. Nun freuen wir uns, dass die Beiträge auch den Leserinnen und Lesern der Zeitschrift für Liturgie und Kultur unterwegs zum „Jahr der Kirchenmusik“ zugänglich sind.

*Stephan A. Reinke,  
Hans-Jürgen Wulf,  
Martin Vetter*

# Plädoyer für eine (zeitgemäße) Kirchenmusikästhetik im 21. Jahrhundert

„Von Herzen – möge es wieder zu Herzen gehen.“  
(Ludwig van Beethoven)

STEPHAN A. REINKE

## 1. „Kirche kling“ – Kirchenmusik als Praxis ohne Theorie?

So gegenwärtig und prägend die kirchenmusikalische Praxis im Leben vieler Kirchengemeinden (noch) ist und so wichtig sie für das kulturelle Leben in Deutschland insgesamt sein mag, so sehr scheint die Kirchenmusik (oder besser: das kirchenmusikalische Leben) der Gegenwart doch ein Randgebiet der theoretischen, theologischen, ästhetischen, wissenschaftlichen und kirchenstrategischen Auseinandersetzung zu sein.<sup>1</sup> Kirchenmusik ist nicht nur zunächst, sondern offenbar vor allem Praxis – ein Umstand, der grundsätzlich unausweichlich und auch gut ist, in der gegenwärtigen Ausschließlichkeit aber doch nachdenklich stimmen sollte.

Schon das Kirchenmusikstudium bietet wenig Freiraum für (vermeintlich bloße) Gedankenspiele, für das Eintauchen in Musikgeschichte und -philosophie sowie die Reflexion der eigenen (späteren) Tätigkeit als Musikerin und kirchlicher Angestellter. Die kirchenmusikalischen Ausbildungsstätten (staatlich wie kirchlich) sind schon aus infrastrukturellen Gründen zumeist kaum in der Lage, eine wissenschaftlich fundierte Diskussion über die gegenwärtige Situation der Kirchenmusik zu führen, gleichwohl dies sicherlich eine ihrer Aufgaben sein sollte. Kirchenmusikverbände und -konvente sind berufsständige Interessenvertretungen, die sich eher mit den Widrigkeiten des Berufsalltags herumschlagen müssen. Hinter diesen geraten ästhetisch-theoretische Erwägungen (viel zu oft) in die dritte Reihe. Und auch ansonsten gilt: es gibt erstaunlich wenig Nachdenken darüber, was Kirchenmusik heute noch sein kann, was sie leisten soll und – auch eine solche Überlegung wäre wichtig – was sie eben nicht leisten können muss. Wie sie sich stilistisch auffächern, in welchen Erscheinungsformen sie sich darbieten sollte.

Auch auf kirchenleitender Seite scheint der Wunsch nach inhaltlich fundierten Diskussionen auf kirchenmusikalischem Gebiet allenfalls schwach ausgebildet zu sein. Ein Blick in das Kirchenamt der EKD in Hannover etwa zeigt, in welchem geringem Maße kirchenmusikalische Fragen dort überhaupt (noch?) eine Rolle spielen – medienwirk-

<sup>1</sup> Dieser Befund bezieht sich weniger auf die reine Qualität und Quantität der Auseinandersetzung mit Kirchenmusik als vielmehr auf den Grad, mit dem sie auf allgemeinere ästhetische/kirchliche/kulturelle Debatten einwirkt. Allzu oft findet sie in Nischen statt, die außerhalb eines Expertenzirkels kaum wahrgenommen werden, und kann daher kaum Breitenwirkung erzielen.

sam inszenierte Kongresse und Großveranstaltungen können darüber ebenso wenig hinwegtäuschen wie eine sog. „Ständige Konferenz für Kirchenmusik“. Warum es etwa kein EKD-Kompetenzzentrum für Kirchenmusik gibt und warum nicht einmal in dem zur „Qualitätsentwicklung im Gottesdienst“ eingerichteten Zentrum ein eigenes Ressort für die Kirchenmusik vorgesehen ist, ist kaum nachvollziehbar.<sup>2</sup>

Selbst das recht umfangreiche Papier „Kirche klingt“ beschreibt eher den Status Quo und thematisiert nur in einem knappen Abschlusskapitel einige Zukunftsaufgaben. Gleichwohl ist dort manches angesprochen, was wichtig für die kirchenmusikalische Debatte ist. Es geht um Qualitätsbewusstsein (in Bezug auf geistliche Relevanz der Musik), Pluralität (in Bezug auf milieuspezifische Musikvorlieben und vielfältige religiöse Erfahrungsmöglichkeiten im Medium der Musik) sowie Traditionsbewusstsein (in Bezug auf ein konkretes Eintreten für die eigenen Wurzeln) und insgesamt um die Bewältigung der (strukturellen) Herausforderungen der Gegenwart und Zukunft.<sup>3</sup>

Dessen ungeachtet lässt sich erkennen: die (organisierte) Kirche kümmert sich insgesamt zu wenig um die Reflexion ihrer Musik. Und dieses Defizit wirkt sich umso problematischer aus, weil es auch durch andere Institutionen bestenfalls teilweise ausgeglichen wird. Es gibt kaum eine institutionell verankerte Instanz, die sich der ästhetischen, empirischen und phänomenologischen Diskussion der gegenwärtigen Kirchenmusiklandschaft verschrieben hat.

Eine explizite „Kirchenmusikwissenschaft“ – zumal eine, die in der Musik etwas wesentlich anderes sieht als die „künstlerische Gestaltung des Klingenden“ (Hans Heinrich Eggebrecht) und stattdessen eher handlungswissenschaftlich ausgerichtet ist<sup>4</sup> – und damit eine der Praktischen Theologie entsprechende (universitäre) Disziplin als eine „Theorie der Praxis“ (Friedrich Schleiermacher) gibt es nicht. Im strengen Sinne wissenschaftlich reflektiert ist kirchenmusikalisches Tun nur selten – was zuweilen auch Vorteile in sich bergen mag, grundsätzlich aber einem Dialog auf Augenhöhe mit der Theologie im Weg steht<sup>5</sup> und für manch strukturelle Benachteiligung der Kirchenmusik zumindest mitverantwortlich sein dürfte.

Auch wenn sich in jüngerer Zeit einige Autorinnen und Autoren Einzelaspekten der Kirchenmusik (oder allgemeiner: der Musik im kirchlichen Kontext) mit derselben Akribie und Wissenschaftlichkeit zugewandt haben wie anderen Aspekten kirchlichen Handelns, so führt doch die Frage nach der Beziehung von Musik zu religiösen Phänomenen eher ein Schattendasein.

Die Gründe hierfür sind vielschichtig und können an dieser Stelle nur angedeutet werden. Zum einen ist die Musik ihrer semantischen Unbestimmtheit und dem ihr innewohnenden hohen Grad an Abstraktion wegen weitaus seltener mit dem Vorwurf konfrontiert worden, sie würde eine unrechte Repräsentation des Göttlichen versuchen.

2 Ein Blick in die einzelnen Landeskirchen fördert zwar (partiell) ein positiveres Bild zutage, dennoch ist der Befund unvermeidlich, dass Kirchenmusik infrastrukturell kaum ihrer Bedeutung gemäß repräsentiert ist.

3 Vgl. Kirche klingt. Ein Beitrag der Ständigen Konferenz für Kirchenmusik in der EKD zur Bedeutung der Kirchenmusik in Kirche und Gesellschaft, hg. vom Kirchenamt der EKD, Hannover 2008.

4 Vgl. hierzu das von mir beschriebene Verständnis einer musiksoziologisch fundierten, auf die Praxis hin ausgerichteten Musikwissenschaft in: Reinke, Stephan A.: Musik im Kasualgottesdienst. Funktion und Bedeutung am Beispiel von Trauung und Bestattung, Göttingen 2010, 45ff.

5 Genau diesen aber dürfte etwa Martin Luther im Blick gehabt haben, wenn er der Musik einen prominenten Platz in unmittelbarer Nähe der Theologie einräumt.

Die Verhältnisbestimmung von Kunst und Religion ist stets eher am Streit um die Bilder entlang verlaufen. Freilich gab es immer wieder auch Auseinandersetzungen über die Art und Weise, wie „kirchliche“ (oder auch christliche) Musik zu klingen habe, generell aber war Musik – wie Petra Bahr und Volkhard Krech zutreffend schreiben – „als Trägerin und Beförderin religiöser Gefühlslagen sowie als musikalisches Transportmittel theologischer Sätze stets selbstverständlicher Teil religiöser Handlungen.“<sup>6</sup> Der Zusammenhang von Musik und Religion, Spiritualität, Transzendenz oder wie auch immer war stets und zu allen Zeiten so unmittelbar einsichtig und (zudem) traditionell verbürgt (schon ein Blick in die Bibel mit ihren zahlreichen Thematisierungen musikalischer Handlungen reicht aus), dass selbst kirchlicher und gottesdienstlicher Prunkentfaltung gegenüber eher skeptisch eingestellte Teilströmungen des Christentums ihn nie grundsätzlich anzweifeln. Es verwundert daher nicht, dass unter allen Künsten der Kirchenmusik die stärkste (immerhin mit einem eigenständigen – wenn auch nicht immer mit der notwendigen theologischen Wertschätzung versehenem – Amt untermauerte) Position eingeräumt wurde. Es ist die Musik, die im Raum der Kirche eine professionelle Pflege erhielt und bis heute erhält.

Im Gegensatz zu anderen Künsten, musste die Musik ihre Existenz im Gottesdienst (und im kirchlichen Umfeld insgesamt) nie ausdrücklich begründen – vielleicht auch das ein Grund für das gegenwärtige Theoriedefizit im kirchenmusikalischen Bereich. Gleichwohl aber hat sich die Theologie mit der Kirchenmusik oft auch schwer getan. Je emanzipierter sich dabei die Kirchenmusik gerierte, desto größer wurden meist die Probleme. Weil sich die Musik einer (eindeutigen) theologischen Bestimmung weitestgehend entzieht – ihre Rezeption in hohem Maße subjektiv ist –, verweigert sie sich zumeist (oder immer?) bekenntnishafter Fixierung. Kurz gesagt: es ist nicht objektivierbar und es lässt sich nicht aus ihr selbst heraus ableiten, was Kirchenmusik letztlich sein kann, wie sie sich klanglich gestaltet und in welchen Darbietungsformen sie praktiziert wird.

Eine Konsequenz aus dieser Offenheit ist der mittlerweile (zuweilen unter Zähneknirschen) akzeptierte Konsens darüber, dass sich die stilistische Bandbreite der „Musik im Raum der Kirche“<sup>7</sup> erweitern muss – ein durchaus positiver Umstand, der jedoch zugleich bedeutet, dass sich die kirchlichen Zugriffsmöglichkeiten und Prägungskräfte auf die Musik (in Gottesdiensten, Kasualien, Konzerten, Zusammenkünften im Stil der Kirchentage etc.) zukünftig noch einmal verringern werden und die Kirchenmusik weiter an Profilschärfe verlieren, dafür aber an Diversität gewinnen wird.

Muss dies nicht zwangsläufig nachteilig sein, so scheint eine unzweifelhaft negative Reaktion auf diese Pluralisierungstendenzen zu sein, die (Kirchen-)Musik nicht mehr konkret in den Blick zu nehmen, sondern als (sicherlich wichtigen, aber doch nur einen) Teil der allgemeinen Kultur zu begreifen, mit der es ins Gespräch zu kommen gilt. Schon 2002 erschien die EKD-Denkschrift „Räume der Begegnung“<sup>8</sup> – ein Vertreter/

6 Bahr, Petra / Krech, Volkhard: Ambivalenzen. Zum Themenheft „Religion und Musik“, in: theomag. Magazin für Theologie und Ästhetik 10/2001 (<http://www.theomag.de/10/bk1.htm>).

7 So der Titel eines der jüngeren Handbücher zur Kirchenmusik (Bönig, Winfried (Hg.): Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven. Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik, Stuttgart/Ostfildern 2007).

8 Räume der Begegnung. Religion und Kultur in evangelischer Perspektive. Eine Denkschrift der evangelischen Kirche in Deutschland und der Vereinigung Evangelischer Freikirchen, hg. vom Kirchenamt



eine Vertreterin der Kirchenmusik ist (so ein Blick in die dem Papier beigefügte Namensliste) an ihrem Zustandekommen an vorderster Stelle nicht beteiligt worden. Mag dies noch zu erklären (wenn auch nicht wirklich nachzuvollziehen) sein, so ist doch die auffällige Nichterwähnung der Musik als entscheidende Komponente kirchlicher Kultur und damit ihrer Subsummierung unter einen allgemeinen Kulturbegriff (innerhalb dieser Schrift) Ausdruck einer (positiv ausgedrückt) Hilflosigkeit oder einer (negativ ausgedrückt) indifferenten bis ignoranten Haltung gegenüber der Kirchenmusik.

Dieser kaum bestreitbaren strukturellen Marginalisierung der Kirchenmusik steht eine Vielzahl von emphatisch vorgetragenen Lobreden auf ihre Bedeutung gegenüber. 2012 als das „Jahr der Kirchenmusik“ könnte in diesem Sinne die übersteigerte Form einiger Großveranstaltungen werden, die in den letzten Jahren – vor allem gemessen an ihren jeweiligen (kaum erkennbaren) Ergebnissen – mit unverhältnismäßigem Aufwand betrieben wurden.

2008 fand an der Stuttgarter Musikhochschule ein Kirchenmusik-Kongress statt, dessen – unter recht undurchsichtigen Bedingungen zustande gekommene – Abschlusserklärung eher ein Ärgernis als ein ernstzunehmender Diskussionsbeitrag war. In einem beispielelosen reaktionären Duktus wird dort einem Bild der Kirchenmusik Nachdruck verliehen, das die Lage der Gegenwart (nicht nur aufgrund seiner ignoranten Haltung gegenüber populärer Musik) kaum einzufangen vermag.

Offener und realistischer ist die „Resolution zur Kirchenmusik in Deutschland“, die auf dem Berliner Kongress des Deutschen Musikrates zur Kirchenmusik verabschiedet wurde (dass sich eine nichtkirchliche Organisation in dieser Weise um die Kirchenmusik bemüht, ist in höchstem Maße erfreulich). Gleichwohl beschränkt diese sich weitestgehend auf „Forderungen an Staat, Zivilgesellschaft und die Kirche“, die sich aus der Tatsache ableitet, dass Kirchenmusik „eines der Fundamente kulturellen Lebens in Geschichte und Gegenwart“ darstellt.<sup>9</sup> Zweifelsohne richtig, was dies genau für die Gestalt einer/der Kirchenmusik bedeutet, bleibt jedoch offen.

Es bleibt zu hoffen, dass der Schwung des Jahres 2012 genutzt wird, um sich zu bemühen um die Konturierung einer zukunftsfähigen Kirchenmusik; dass neben allen (sicherlich notwendigen) Events, Zeit und vor allem auch Möglichkeit bleibt, über Kirchenmusik zu diskutieren, sich über sie Gedanken zu machen – möglichst frei von Ideologie, sachbezogen und uneitel. Nicht primär strategisch gedacht, sondern ausgerichtet an einem zeitgemäßen Verständnis von Kirche, ihren Aufgaben und Möglichkeiten. Die folgenden Gedanken mögen (ohne den Anspruch auf Vollständigkeit und Letztgültigkeit erheben zu wollen) Anstöße geben. Sie verstehen sich als Impulse, sollen nicht missverstanden werden als Entwurf einer umfänglichen (noch zu entwickelnden) Ästhetik der Kirchenmusik, sondern dazu aufrufen, ein Defizit auszugleichen, das Henning Schröer zuletzt 1993 beklagte, dass nämlich die „Musik [...] ein noch viel zu wenig erkanntes wesentliches theologisches Thema“<sup>10</sup> ist.<sup>11</sup>

der EKD, Gütersloh 2002.

9 Die Resolution kann im Internet unter <http://www.musikrat.de/index.php?id=6327> nachgelesen werden.

10 Schröer, Henning: *Poesis, Creatura, Charisma. Musik aus theologischer Perspektive*, in: *Menschenfreundliche Musik. Politische, therapeutische und religiöse Aspekte des Musikerlebens*, hg. von Peter Bubmann, Gütersloh 1993, 21-34, 21.

11 Das EKD-Magazin „Reformation und Musik“ zum Themenjahr der Lutherdekade Nummer 4 (2012) kann als ein durchaus vielversprechender Diskussionsauftakt verstanden werden. Darüber hinaus wer-

## 2. Theologische Positionen

Selbstredend bedeutet das bisher Geschriebene nicht, dass es an theologischen Äußerungen in Bezug auf die Musik mangelt. Im lutherischen Sinne sind dabei vor allem folgende Traditionslinien von besonderer Bedeutung:

**a.** Die Musik (oder genauer: die Fähigkeit zum Musizieren) ist ein Geschenk Gottes an die Menschen. Gottes Schöpfung ist voller Klang – als Ausdruck seiner Herrlichkeit. Musik erfreut den Menschen, sie erreicht ihn in seinem Inneren. Sie tut ihm gut. Gleichzeitig aber ist die Musik dem Menschen von Gott anvertraut. Aus der gnädigen Gottesgabe erwächst eine Verpflichtung – auch die Verpflichtung, die Musik als Kunst zu verstehen und zu betreiben. Dabei ist es dem Menschen aufgegeben, sorgsam mit der Gottesgabe Musik umzugehen – nicht allein um ihrer selbst willen, sondern zum Lobe Gottes.<sup>12</sup>

**b.** Musik ist eine Möglichkeit der Kommunikation – zum einen der Kommunikation von Glaubensinhalten, vor allem aber auch der Kommunikation des Menschen mit Gott. Musik ermöglicht Dialog. Für Luther ist die Musik zum einen die Antwort der Gemeinde auf Gottes Wort, aber immer auch ein Werkzeug Gottes, ein Medium des Heiligen Geistes. Musik ist daher nicht hierarchisch. Explizit hat Martin Luther die Musik als Wissenschaft und Kunst verstanden, die jedermann zugänglich sein sollte. Die Musik wird bei ihm zu einer „allgemein erbaulichen Angelegenheit der frommen Christenheit, bleibt also nicht länger auf einen kleinen, exklusiven Kreis einschlägig Gebildeter und Intellektueller beschränkt“<sup>13</sup> – sie weist darüber hinaus, vermittelt vielleicht sogar zwischen den Gruppen. Musik ist nicht allein für diejenigen, die sich ihrer würdig erwiesen haben. Im Gegenteil: es ist die Musik, die bei rechtem Gebrauch zum Glauben führt. So wie sie gleichzeitig Ausdruck eines rechten Glaubens ist. Wenn Luther Musik als Wissenschaft und Kunst zusammen denkt, dann überwindet er die typisch mittelalterliche Unterscheidung der Musik einmal in reines Denken (Musik als Philosophie) und einmal in ein real praktiziertes (gleichsam handwerkliches) Phänomen. In diesem Sinne demokratisiert er die Musik. Und gleichzeitig erweitert er den musikästhetischen und -theologischen Diskurs, öffnet ihn für eine „andere“ Musik jenseits der eigentlichen Kirchenmusik, die im Mittelalter als die einzig theoriwürdige galt.

**c.** Gottes frohe Botschaft ist ein sinnliches Klangereignis, das gehört werden will/muss. Hören ist ein Grundvollzug des Glaubens – Hören ist die Basis aller Religion.

---

den im kommenden Jahr fünf Symposion zu diesem Thema veranstaltet werden: „Der Protestantismus und die Musik“ (20. bis 22. Januar in Wittenberg), „Bach als Lutheraner“ (24. bis 28. Februar in Eisenach), „Der Lutherische Choral in der Musik-, Sozial- und Bildungsgeschichte“ (19. bis 21. September in Halle), „Gottesbilder in der Populärmusik der Gegenwart“ (26. bis 28. September in Hildesheim) und „Musik in Kirche und Gemeinde“ (25. bis 28. Oktober in Erlangen).

12 Vgl. hierzu die Erläuterungen bei Arnold, Jochen: Was geschieht im Gottesdienst? Zur theologischen Bedeutung des Gottesdienstes und seiner Formen, Göttingen 2010, 142ff.

13 Kalisch, Volker: „Kirchenmusik“. Bedeutungen und Wandlungen eines Begriffs, in: Bönig, Musik im Raum der Kirche, 14-41, 22 (Anm. 7).

„Am Anfang war das Wort“ heißt es im Johannesevangelium. Die Elemente ordnen sich im biblischen Schöpfungsbericht nach Gottes Wort. Es ist wohl nicht übertrieben zu sagen: Die Glaubensgeschichte des Christentums ist auch eine Hörgeschichte.

„Wenn du zum Hause Gottes gehst, [...] komm, dass du hörest“ – heißt es bei Kohelet (4,17). Wer seine Ohren auf tut, öffnet sich für den Glauben. Dass Gott alle Morgen dem Menschen „selbst das Ohr“ weckt, ist für Jochen Klepper Trost und Stärkung für den Tag (EG 452,1). Und Jesus selbst forderte seine Jünger aus: „Wer Ohren hat zu hören, der höre!“ (Mk 4,23).

Weil nun aber der Glaube aus dem Hören erwächst, ist es eine zentrale Aufgabe der Kirche, „Hörwelten“ zu schaffen, die religiöses Erleben ermöglichen. Immer aber resultieren diese auch aus dem Glauben. Unmissverständlich hat Martin Luther 1522 bekannt: „Evangelion [...] heyst auf deutsch gute botschaft, [...] gutt geschrey, davon man singet, saget und fröhlich ist.“

Für Luther steht fest: das Evangelium animiert zum (musikalischen) Jubel. Und er kann sich dabei auf biblische Zeugnisse berufen. „Lasset uns singen dem Herrn, denn er hat eine herrliche Tat getan“, ruft Miriam mit einer Pauke in der Hand (Ex 15, 21). Und animiert alle dazu, ihr gleichzutun. Sie stellt sich in den musikalischen Dienst Gottes. Sie lobt Gott durch Musik, zeigt durch sie aber auch ihre eigene Glaubensgewissheit. In diesem Sinne kann musikalisches Tun (jedweder Art) verkündigend sein. Zugleich kann die Musik in ihrer Sinnlichkeit positiv auf die Seele wirken. Sie dient der „Recreation des Gemüts“ (Johann Sebastian Bach). Es gilt: schon wer aus dieser Haltung heraus musiziert, leistet „mit seiner der Seele schmeichelnden Tätigkeit einen aktiven und gottgefälligen Beitrag zum Lobe Gottes, sozusagen eine Art natürlichen Gottesdienst.“<sup>14</sup>

**d.** Musik stiftet eine Gemeinschaft (der Gläubigen) über die Zeiten, aber auch über die Milieus der Gegenwart hinweg. Sie ist ein gemeinschaftsbildendes Angebot der Kirche. Gerade auch – aufgrund einer „theologischen Großzügigkeit der Musik“ (Thomas Erne) – für Menschen, denen andere kirchliche Praxis fremd geworden ist. Die Musik kann – so Harald Schroeter-Wittke – „den (Grenz-)Verkehr zwischen Gott und Menschen, zwischen Menschen und Menschen und zwischen Menschen und ihren Kontexten im Lichte des christlichen Gottes darzustellen“ versuchen. Sie kann der „Vollzug der Beziehung zwischen Gott und den Menschen und den Menschen untereinander“ sein.<sup>15</sup>

Musik hat darüber hinaus eine missionarische Kraft – oder weniger steil formuliert: sie ist wesentlicher Teil kirchlicher Öffentlichkeitsarbeit. So kann es die Kirchenmusik sein, die in breiter Öffentlichkeit Glaubenssätze und -inhalte präsent hält. Zugleich ist die Kirchenmusik ein Sympathieträger, sie ruft Menschen auf zur Teilhabe. Und das nicht erst in einem säkularen (oder: postsäkularen) Umfeld, sondern schon zur Zeit der Reformation. Kirchenmusik hat den christlichen Glauben popularisiert und macht

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Harald Schroeter-Wittke: Praktische Theologie als Performance. Ein religionspädagogisches Programmheft mit 7 Programmpunkten, in: Praktische Theologie für das 21. Jahrhundert, hg. von Eberhard Hauschildt und Ulrich Schwab, Stuttgart 2002, 143-159, 145.

dies bis heute, sie speist Glaubensinhalte ein in die Alltagskultur und in den Alltag der Menschen.

### 3. Ästhetik der Kirchenmusik als Erkundungsgang

Beschäftigt man sich aus ästhetischer Warte mit Kirchenmusik, ist es wichtig, dies ohne jede Gedanken der unmittelbaren Verzweckung von Musik zu tun. Kirchenmusik sollte nicht vornehmlich ein kirchenstrategisches Thema sein, führt dies doch dazu, dass Diskussionen enggeführt werden, vor allem in Bezug auf Kosten-Nutzen-Rechnungen und Effizienzstrategien.

Eine Ästhetik der Kirchenmusik muss unabhängig entstehen, gleichsam in Freiheit. Sie muss fungieren als eine Theorie der Wahrnehmung christlicher Musik, die über unnötige Grabenkämpfe (Pop vs. Klassik, geistlich vs. weltlich) hinausreicht. Sie sollte Antwort darauf geben können, welchen Beitrag eine spezielle Musik leistet zur Konstituierung eines symbolischen (Klang-)Raums, der Begegnungen mit Gott ermöglicht. Eine solche Ästhetik sollte sich anlehnen an die Zielsetzung der Praktischen Theologie. Seit Friedrich Schleiermacher kommt dieser die Aufgabe zu, Grenzen und Möglichkeiten kirchlichen Handelns und kirchlicher Gestaltung zu erkunden, um den praktisch Handelnden ihr Tun transparent zu machen. „Erkundung“ – als „absichtsvolle und angeleitete Wahrnehmung dessen, was ist“ – ist laut Kristian Fechtner eine wichtige Aufgabe der Praktischen Theologie: „zu begreifen, wie christliche Religion heute praktisch (gelebt) wird.“<sup>16</sup> Dabei jedoch gilt immer: „Praktisch-theologischer Arbeit bleibt aufgegeben, mit dafür Sorge zu tragen, dass Kirche sich, ohne dem Zeitgeist zu verfallen, im Zug der Zeit verändert und erneuert.“<sup>17</sup> Sie kommt erst dann ihrer Aufgabe nach, wenn „sie sich auf die Motive und Themen von Zeitgenossinnen und Zeitgenossen religionssensibel einlässt.“<sup>18</sup>

Gleichzeitig aber ist Praktische Theologie – und dies sollte ebenso für die hier geforderte Ästhetik der Kirchenmusik gelten – (mit Michael Meyer-Blanck) nicht allein „eine deskriptive Wissenschaft, sondern auch eine normative: Sie beobachtet und beschreibt nicht allein religiöse Praxis, sondern sie bewertet diese auch. Sie nimmt Stellung zu bestimmten Formen christlich-religiöser Praxis, sie schreibt diese vor und schreibt diese weiter.“<sup>19</sup>

In diesem Sinne sollte eine Ästhetik der Kirchenmusik die gegenwärtige Praxis (christlicher) Musik in all ihren Facetten in den Blick nehmen als eine praktische Wissenschaft des heutigen (christlichen) Musiklebens und -erlebens. Sie folgt einem musikwissenschaftlichen Ansatz, den unter anderem Kurt Blaukopf beschrieben hat, wenn er fordert, dass jene Musik als „kulturelle Verhaltenswesen“ zu analysieren und Musik

16 Fechter, Kristian: Praktische Theologie als Erkundung. Religiöse Praxis im spätmodernen Christentum, in: Hauschildt/Schwab, Praktische Theologie, 55-66, 56 (Anm. 15).

17 Ebd., 55.

18 Ebd.

19 Meyer-Blanck, Michael: Theorie und Praxis der Zeichen: Praktische Theologie als Hermeneutik christlicher Praxis, in: Hauschildt/Schwab, Praktische Theologie, 121-132, 124 (Anm. 15).

oder vielmehr unterschiedliche „Musiken“ als „Typen gesellschaftlichen Handelns“ zu begreifen habe.<sup>20</sup>

Dabei ist die Absicht stets praxisbezogen: es geht darum, christliche Momente des Musiklebens auszumachen, um aus diesen abzuleiten, was Kirchenmusik sein/werden kann (Kirchenmusik nicht im Sinne einer Eigenschaft, sondern als Zuordnung in einen mehr oder weniger klar umrissenen Wirkungsbereich Kirche).

Es kann einer Ästhetik der Kirchenmusik nicht darum gehen, Musik(en) in ihrer Gesamtheit und Grundsätzlichkeit zu erforschen, sondern vielmehr darum, unterschiedlichste Musik im Hinblick auf ihre spezifische Verfasstheit im kirchlichen (vielleicht auch: religiösen) Kontext zu beurteilen; darum also zu bewerten, ob eine bestimmte Musik im Rahmen kirchlicher Handlungen funktionieren und den Aufgaben gerecht werden kann, die der einzelne Gläubige, aber auch die Institution Kirche an sie heranträgt.

#### 4. Vielfalt und Wandel: Christliche Musik

„Christliche Musik“ ist ein diffuser Begriff. Im Lauf der Geschichte sind ganz unterschiedliche Bündel musikalischer Erscheinungen als „christlich“ beschrieben und daraufhin als tauglich für den Gottesdienst eingestuft worden. Dass sich diese Einschätzungen wandeln, dass zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Musiken herangezogen wurden, um den beschriebenen Erfahrungsraum der Begegnung mit Gottes Botschaft zu konstituieren, ist kaum verwunderlich und liegt in der Passepartouthaftigkeit des Terminus.

Wirft man einen Blick auf die etwa 2000jährige Geschichte des Christentums, dann lassen sich wohl vor allem zwei Attribute auf seine Musik beziehen: Vielfältigkeit und Wandelbarkeit. Beide lassen sich biblisch herleiten. An zwei Passagen aus dem Psalter möchte ich dies verdeutlichen.

Der 150. Psalm dokumentiert die Vielfalt biblischer Musik, beschreibt die unterschiedlichen Seinsweisen, die Musik zum Lobe Gottes annehmen kann:

*„Halleluja!  
Lobet Gott in seinem Heiligtum,  
lobet ihn in der Feste seiner Macht!  
Lobet ihn für seine Taten,  
lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit!  
Lobet ihn mit Posaunen,  
lobet ihn mit Psalter und Harfen!  
Lobet ihn mit Pauken und Reigen,  
lobet ihn mit Saiten und Pfeifen!  
Lobet ihn mit hellen Zimbeln,  
lobet ihn mit klingenden Zimbeln!*

<sup>20</sup> Blaukopf, Kurt: Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie, Darmstadt 1996, 3.

*Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!  
Halleluja!“*

Da ist von zahlreichen Instrumenten die Rede, die zum Lobe Gottes Verwendung finden sollen. Saiten-, Schlag- und Blasinstrumente – alles also, was das antike Instrumentarium hergab. Die Fülle von Klängen als Sinnbild der Fülle Gottes. Es dürfte unter anderem dieser Psalm gewesen sein, der Martin Luther zu einer wesentlichen musikalischen Forderung veranlasst hat, die auch für uns heute gelten sollte: sämtliche musikalische Möglichkeiten im Gottesdienst (oder auch in der Kirche) auszunutzen. Oder im Wortlaut Luthers:

*„umb der eynfeltigen und des jungen volcks willen [...] wo es hulfflich und fodderlich dazu were [...], mit allen Glocken dazu [zu] leutten und mit allen Orgeln[zu] pfeyffen, und alles klingen [zu] lassen was klingen kunde“<sup>21</sup>*

Beschreibt der 150. Psalm die musikalische Vielfalt im gegenwärtigen Kult, so fordert unter anderem Psalm 98 gleichsam dazu auf, diese Vielfalt auch in historischer Perspektive fortzuführen:

*Singet dem Herrn ein neues Lied, denn er tut Wunder.  
[...]  
Jauchzet dem Herrn, alle Welt,  
singet, rühmet und lobet!  
Lobet den Herrn mit Harfen,  
mit Harfen und mit Saitenspiel!  
Mit Trompeten und Posaunen  
jauchzet vor dem Herrn, dem König.*

Ein „neues Lied“ ist es, das wir dem Herrn singen sollen. Und mit uns die ganze Schöpfung:

*Das Meer brause und was darinnen ist,  
der Erdkreis und die darauf wohnen.*

Alle sind dazu aufgerufen, nicht zwanghaft an Altem festzuhalten, sich Neuem gegenüber nicht zu versperren. Ja, mehr noch: der Psalm kann verstanden werden als eine Aufforderung zur immerwährenden Innovation, zur Erneuerung, zum steten Wandel christlicher Musik- und Musizierpraxis.

Beides – Vielfältigkeit und Wandelbarkeit – führt dazu, dass es die christliche Musik, die Kirchenmusik nicht geben kann – genauso wie es die Musik nicht gibt. Das Reden von der Musik im Emphatisch-Einzahligen ist eine westlicher Generalisierungswut entsprungene Unsitte, die dem Phänomen „Musik“ kaum gerecht wird und unterschiedlichste Musikkonzepte unmotiviert nebeneinander stellt.<sup>22</sup> Der „Kollektivsingu-

<sup>21</sup> WA 19, 73, 18-25.

<sup>22</sup> Vgl. Kaden Christian: Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann, Kassel

lar“ (Carl Dahlhaus) der Musik ebnet die Unterschiedlichkeit seines Gegenstandes ein und hierarchisiert nicht selten verschiedenartige Klangerscheinungen auf nicht angemessene Weise.<sup>23</sup>

Gleiches gilt für den Begriff der „christlichen Musik“. Diese ist nicht zu beschreiben als ein in sich geschlossener Bestand musikalischer „Kunstwerke“ (auch dies zumindest im emphatischen Sinn ein problematischer Begriff), die sich durch ähnliche oder gleiche kompositorische Charakteristika (also einen spezifischen) Stil auszeichnen, sondern allenfalls als eine Gruppe musikalischer Erscheinungen, die für einzelne christlich erfahrbar sind. Eine auf die Wahrnehmung „christlicher Musik“ (oder: dieser christlichen Erfahrbarkeit von Musik) ausgerichtete Ästhetik muss daher die Musik als eine „konkrete, d.h. in einem aktuellen Handlungszusammenhang gegeben[e]“<sup>24</sup> verstehen, muss sich von der Vorstellung lösen, dass es ein fest umrissenes Wesen der (christlichen) Musik gäbe. Sie muss sich mit Peter Faltin auf die Aufgabe hin ausrichten, Musik als ein kulturelles Phänomen „in seiner strukturellen Beschaffenheit, seiner ästhetischen Bedeutung und sozialen Funktion zu untersuchen.“<sup>25</sup>

Das Etikett „christlich“ ist aus musikästhetischer Perspektive ein Passepartoutbegriff. Keine Musik ist aus sich selbst heraus christlich. Nicht der Komponist kann darüber verfügen, ob mich eine Musik als christlich berührt. Sie wird dies allein durch „Akte der Bezugsetzung“, die auf mannigfache Art geschehen können.<sup>26</sup>

Bei Martin Luther ist folglich alle (!) Musik eine „schöne, liebliche Gabe Gottes“ – alle Musik, die dazu taugt, „die Traurigen fröhlich, die Ausgelassenen nachdenklich, die Verzagten herzhaft, die Verwegenen bedachtsam zu machen, die Hochmütigen zur Demut zu reizen, und Neid und Hass zu mindern.“

Welche Musik dazu in der Lage ist, ist eine individuelle Frage. Und darum ist es für Luther – wie bereits zitiert – im Namen des Christentums prinzipiell erlaubt, „alles klingen [zu] lassen, was klingen kann“ – um der guten Botschaft und vor allem um ihrer Verbreitung Willen.

Es wundert daher nicht, dass sich zu unterschiedlichen Zeiten jeweils unterschiedliche Musik(en) als christlich bzw. besonders christlich herauskristallisiert haben und zur „Kirchenmusik“ erklärt wurden.

Wie jeder Kanon aber, so ist auch dieser zum einen latent beliebig, vor allem aber die Folge ganz spezifischer Machtkonstellationen, das Ergebnis Interessen geleiteter Diskurse.<sup>27</sup> Kein Musikkanon ist definitiv fixiert, wenngleich es zumeist einen invarianten Kern gibt. Dabei ist vor allem im Bereich der (zumindest in bestimmten Epochen

---

2004, 19f.

23 Vgl. hierzu auch die Diskussion in: Dahlhaus, Carl / Eggebrecht, Hans Heinrich: Was ist Musik?, Wilhelmshaven 1996.

24 Weber, Michael: Eine „andere“ Musikwissenschaft. Vorstudien zu Theorie und Methodologie, Frankfurt am Main 1990, 14.

25 Faltin, Peter: Das Problem Systematische Musikwissenschaft, in: Die Musikforschung 29 (1976), 274-279, 277.

26 Vgl. Eggebrecht, Hans Heinrich: Geistliche Musik – was ist das?, in: Musik und Kirche 66 (1996), 3-9.

27 Die musikalische Kanonforschung steckt im Gegensatz etwa zu Fragen des literarischen Kanons noch in den Kinderschuhen. Für einige grundlegende Überlegungen vgl. Citron, Marcia J.: Gender & the Musical Canon, Urbana 2000.

eher fortschrittsskeptischen) Kirchenmusik ein Geschichtsbewusstsein zu erkennen, das alles Neue vor dem Hintergrund des Wissens um das bereits Gewesene rezipiert.<sup>28</sup>

### ***Exkurs: Nostalgien in der Geschichte der Kirchenmusik***

Ein gewisses Maß an Nostalgie ist für die Kirchenmusik, die latent immer einen eher konservativen Zug hatte/hat und oft aus theologischen Gründen auf einen (einmal gewesenen) Idealzustand hin ausgerichtet ist, durchaus charakteristisch. An zwei wesentlichen kirchenmusikalischen Strömungen, die zudem für unsere heutige kirchenmusikalische Praxis von erheblicher Bedeutung sind, soll dies in der an dieser Stelle nötigen Kürze angedeutet werden: das Kirchenmusikverständnis der Romantik und die Erneuerung der Kirchenmusik in den 1920er Jahren.

Die Sehnsucht nach dem Vergangenen, nach einem goldenen Zeitalter in der Geschichte (auch der Kirchenmusik), die Suche nach dem Mystischen, dem Unergründeten und Unergründlichen ist eine wesentliche Triebfeder der Romantik zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Als Folge der durchrationalisierten Ästhetik der Aufklärung, die auch auf das Erscheinungsbild der Kirchenmusik maßgeblich Einfluss genommen hat, kam die Romantik auf als einer jener „Suchbewegungen, die der entzauberten Welt der Säkularisierung etwas entgegensetzen wollen“ und kann durchaus verstanden werden als „eine Fortsetzung der Religion mit ästhetischen Mitteln.“<sup>29</sup>

„Wahre Kirchenmusik“ war für die romantischen Musikdenker ein verloren geglaubtes Goldenes Zeitalter. Allein eine Rückbesinnung auf die „alten, hohen Meister“ würde eine Reinigung der Kirchenmusik mit sich bringen und diese wieder zu sich selbst führen. Die Kirchenmusik der eigenen Zeit galt bestenfalls als schwach, schlimmstenfalls als frivol. Und weil die Kirche offenkundig nicht mehr in der Lage war, eine solche Musik wieder hervorzubringen, musste sich die „reine Herzensmusik“ (Herder) neue Ausdrucksformen jenseits der Kirche suchen. Kirchenmusik als „wahre“ Musik dient dem Romantiker wie alle Musik zur Rührung des Herzens. Sie kann problemlos auch außerhalb der Kirche und außerhalb eines liturgischen Rahmens existieren – vielleicht sogar idealtypisch. Religiöse Musik wird demnach im 19. Jahrhundert zu einer vornehmlich subjektiven Größe, zur zärtlichen Zwiesprache des Einzelnen mit Gott. Gleichzeitig gab es Versuche, die Kirchenmusik als einen Sonderbereich des Musiklebens zu etablieren. Für Anton Friedrich Justus Thibaut ist klar, dass die Kirche „nicht der Ort [ist], wo alles Genießbare gegeben und genossen werden soll.“<sup>30</sup> Ein Komponist von Kirchenmusik habe sich zurückzunehmen: „alles soll mäßig, ernst würdig gehalten, durchaus veredelt und leidenschaftslos sein.“<sup>31</sup> Kirchenmusik solle eine „stille

28 Vgl. hierzu die analogen Überlegungen bei von Appen, Ralf / Doehring, André / Rösing, Helmut: Pop zwischen Historismus und Geschichtslosigkeit. Kanonbildungen in der populären Musik, in: No Time for Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik, hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps, Bielefeld 2008, 25-49, v.a. 27ff.

29 Safranski, Rüdiger: Romantik. Eine deutsche Affäre, München 2007, 13.

30 Thibaut, Anton Friedrich Justus: Über Reinheit der Tonkunst, hg. von Raimund Heuler, Paderborn 1907, 20.

31 Ebd., 22.



Einfalt“ ausstrahlen – wobei sich dies weniger auf die kompositorische Qualität, sondern vielmehr auf die Haltung bezieht, die aus der Musik zu sprechen habe.

Ähnlich – und das ist aufgrund ihrer massiven Ablehnung des 19. Jahrhunderts durchaus erstaunlich – hat auch die sogenannte „Kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung“ der 1920er/1930er Jahre ein ausgesprochen romantisch verklärtes Verhältnis zu den „Alten Meistern“. Im Kampf gegen Liberalismus und Individualismus forderten führende kirchenmusikalische Denker durch die Rückbesinnung auf die Musik der frühen Barockzeit eine „Stilwende der Musik“ (Ernst Pepping) als Umkehrung eines bereits seit Längerem andauernden Verfallsprozesses.

Mit missionarisch anmutendem Eifer machten sich große Teile einer ganzen Generation daran, neue Wege zu beschreiten. Ein Bruch mit dem Überkommenen, dem gemeinhin als modern und fortschrittlich Geltenden, war das Gebot der Stunde, um auf diese Weise eine „Ära der Erneuerung“ einzuläuten – ein Bild, das in der einschlägigen Publizistik etwa eines Oskar Söhngen noch lange nach 1945 Verbreitung fand, zuweilen gar von der Mär einer „Wiedergeburt evangelischer Kirchenmusik“ übertroffen wurde. Diese hätte sich auf der Grundlage einer Wiedergewinnung traditioneller – etwa in der Chormusik von Heinrich Schütz oder den Orgelwerken von Johann Sebastian Bach enthaltender – Werte in den 1930er Jahren vollzogen und dergestalt eine unerwartete Blüte hervorgebracht. Mittlerweile – oftmals freilich allzu leichtfertig – in den Bereich der Legende verwiesen, ist dieses lange Zeit geltende Selbstverständnis – unabhängig davon, mit welcher schöpferischen Innovationskraft es tatsächlich einherging – entscheidend für die Ästhetik evangelischer Kirchenmusiker in den Jahren zwischen den Weltkriegen.

Das Gefühl, einer Avantgarde anzugehören, der Glaube daran, die Zukunft der Musik entscheidend mitzubestimmen, spricht deutlich aus den zahlreich existierenden Bekenntnisschriften der Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung. Stets ist in diesen die vermeintlich unverkennbare „revolutionäre Tendenz“ des eigenen Ansinnens betont, das im Entdecken einer „fremden Kunst“ als „Ausdruck“ der eigenen Zeit liege. Ästhetisch und musikalisch erlangte die Vergangenheit Vorbildstatus, bildete sich eine Generation von Komponisten, die sich stolz zu ihrer „offensichtlich rückwärtsgewandten Haltung“ bekannte und hoffte, durch sie „aus der Gebundenheit des bloß Zeitgemäßen wieder vorzustößen in das Reich des Endgültigen“ (Hugo Distler). Auf die Zeitlosigkeit, Echtheit und „Wahrhaftigkeit“ der alten Musik zielte nicht nur E.T.A. Hoffmann, sondern zahlreiche Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker verschiedenster Epochen.

## 5. Die (traditionellen) Säulen der christlichen Musizierpraxis

Kirchenmusik ist latent traditionell. Sie ist stolz (und kann stolz sein) auf eine lange Tradition, sollte sich jedoch nicht – und hat es in ihren jeweiligen Blütezeiten auch nicht getan – auf die Pflege dieser Traditionen beschränken. Es ist eines ihrer wesentlichen Charakteristika, dass sie stilistisch offen ist – und dass es demnach auch immer wieder Diskussionen über vermeintlich besonders angemessene Stile der Kirchenmusik gegeben hat. Die jeweiligen Grenzziehungen leiten sich dabei (wie in allen Kanon-

debatten) keineswegs allein innerästhetisch ab, sondern repräsentieren allzu leicht (unreflektiert) die Vorlieben einer diskursbestimmenden Mehrheit. Letztlich jedoch sollte gelten: christliche Musik (und auch die Kirchenmusik) ist stilistisch offen. Jede Musik kann christlich „in Besitz genommen“ werden – gleichwohl gibt es einen für jeden Repertoirekanon typischen invarianten Kern zweifelsohne auch im Bereich der Kirchenmusik. Dabei sind es wohl vornehmlich drei Säulen, auf denen die Kirchenmusik ruht und auf die es mit guten Gründen und bei aller Notwendigkeit aufzubauen gilt.

### 5.1. Die Glocken

Auch wenn Glocken in zahlreichen anderen Kontexten auftauch(t)en (früher als Sturm-, heute eher als Türglocke oder Schulglocke), ihre vollste Klangentfaltung erleben sie im kirchlichen Kontext. Wer Glockengeläut wahrnimmt, assoziiert einen Kirchenraum, sucht nach einem Kirchturm. Neben ihrem symbolischen und praktischen Wert sind Glocken Ausdruck regionaler Frömmigkeit, Musikinstrumente und Kunstwerke zugleich. In ihren vielfältigen Nutzungsmöglichkeiten sind sie heute oftmals eingeschränkt. Weitestgehend fehlt ein Bewusstsein für den musikalischen Reichtum, den Glocken in sich bergen (können).<sup>32</sup>

### 5.2. Die Orgel

Ebenso selbstverständlich wie die Glocken gehört die Orgel seit dem Mittelalter zum Musikinstrumentarium der Kirche. Schon der touristische Besuch eines christlichen Gotteshauses wird durch Orgelmusik (im Hintergrund) für nicht wenige Menschen spürbar aufgewertet. Die „Königin der Instrumente“ (Wolfgang Amadeus Mozart) strahlt Würde und Ruhe aus, klingt erhaben und majestätisch, ist in musikalischer Hinsicht ausgesprochen vielgestaltig und zu differenziertesten Klängen in der Lage. Als ein ursprünglich weltliches Instrument zeigt gerade die christliche Verwendung der Orgel, wie wirkungsmächtig ein „Akt der Bezugsetzung“ sein, wie aus einem profanen Klang ein christliches Soundlabel werden kann. Gerade dies könnte ein Vorbild sein für Entwicklungen, die uns in der Zukunft bevorstehen.

### 5.3. Das Singen

Schon bei den ersten Christen war das geordnete, mit ganz spezifischen kultischen Funktionen verbundene gottesdienstliche Singen gewissermaßen ein liturgisches (und musikalisches) Erkennungszeichen. Paulus rief die Gläubigen in Ephesus dazu auf, „einander mit Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern“ zu ermuntern. Unmittelbar – und das mag die Alltäglichkeit des Singens für die ersten Christen verdeutlichen – vor dem Hinweis: „Und sauft euch nicht voll Wein, woraus ein unordentliches Wesen folgt.“<sup>33</sup> Es war das Singen, durch das Glaubenssätze Teil der Alltagspraxis wurden. Und auch in späteren Generationen wurden Kirchenlieder und Gesangbuch wichtige Bestandteile christlicher Frömmigkeit, die das religiöse Leben über Jahrhunderte hinweg prägten. Bis heute ist der Gemeindegesang (und mittlerweile natürlich

32 Vgl. für einen ersten Überblick: Friede sei ihr erst Geläute: Die Glocke. Kulturgut und Klangdenkmal, hg. vom Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Stuttgart 2004 sowie die zweibändige Monographie Glocken in Geschichte und Gegenwart, hg. von Kurt Kramer, Karlsruhe 1986/1997.

33 Eph 5,18f.

auch der Chorgesang) ein wesentliches Profilmerkmal des christlichen (und vor allem auch des evangelischen) Glaubens – ein Profilmerkmal, das mittlerweile jedoch zumindest herausgefordert erscheint. Klagen über eine Krise des gottesdienstlichen Singens gibt es zuhauf – allerdings schon seit einigen Jahrhunderten. So gilt es, auch aus historischer Perspektive das rechte Augenmaß zu wahren und das Singen nicht leichtfertig in Frage zu stellen.<sup>34</sup>

## 6. Grundzüge einer zeitgemäßen Ästhetik der Kirchenmusik

Zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten haben immer wieder auch weitere wichtige Säulen die Kirchenmusik getragen. Posaunenchöre wären in diesem Zusammenhang zu nennen, eine ausgeprägte Kultur der Chormusik ebenso wie mittlerweile weit verbreitete popularmusikalische Ensembles. Die Kirchenmusik war meist (und wenn, dann immer zu ihrem Vorteil) vielfältig. Zukünftig wird es daher darum gehen, diese Vielfalt aufrechtzuerhalten. Gleichzeitig wird es darum gehen (aus traditionellen, vor allem aber auch aus grundsätzlichen Überlegungen heraus) die genannten drei Säulen der Kirchenmusik zu integrieren. Einer Ästhetik der Kirchenmusik kommt es zu, die Fülle kirchenmusikalischer Erscheinungen zu beschreiben und einzuordnen, um auf diese Weise auf die Herausforderungen unserer Zeit und unseres Musiklebens angemessen zu reagieren.

Ästhetik sollte in diesem Zusammenhang im Sinne Gernot Böhmes nicht allein am Kunstwerk „als spezieller Form ästhetischer Arbeit“ ausgerichtet sein, sondern als Beschreibungskategorie für die umfassende Ästhetisierung unseres Alltags taugen und sich vornehmlich auch „gegen die Verdammnis der niederen Sphären des Ästhetischen“<sup>35</sup> richten. Kirchenmusik sollte teilhaben am Alltag. Es tut ihr nicht gut, wenn man sie als einen eigenen Gesetzen folgenden Sonderbereich des Musiklebens begreift. Als ernstzunehmende Kunst muss sie eigenen Gesetzen folgen, darf nicht eingepfercht werden in theologische Engführungen. Vielmehr hat – um einen Gedanken von Albert Gerhards aufzugreifen – „eine theologische Bestimmung der Musik [...] davon auszugehen, dass Musik eine vom Kult emanzipierte Kunst und damit eine weltliche Wirklichkeit darstellt.“<sup>36</sup>

Möglich wird dies, wenn man Kirchenmusik von einer gleichsam pneumatologischen Basis aus versteht und nicht christologisch oder theologisch verkürzt deutet. Musik ist geistbeseelt. Und es könnte gerade – so Gotthard Fermor – „eine Phänomenologie des Heiligen Geistes [...] das Verständnis von geistlicher Musik aus den Verengungen auf kirchliche Lokalitäten oder auch nur christliche Identifikationspunkte herausführen in die Weite theophonischer Wahrnehmungen.“<sup>37</sup> Dann muss sich auch Kirchenmusik

34 Vgl. u.a.: Reinke, Stephan A.: Singen im Gottesdienst – ein Relikt aus alter Zeit?, in: Liturgie und Kultur 1/2010, 17-28.

35 Böhme, Gernot: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt am Main 1995, 42.

36 Gerhards, Albert: Im Spannungsfeld von Wort und Zeichen. Kirchenmusik und Theologiegeschichte, in: Bönig, Musik im Raum der Kirche, 52-63, 55 (Anm. 7).

37 Fermor, Gotthard: Georg Friedrich Händels *Messias* und seine „Soulful Celebration“. Eine Herausforderung, erneut über „geist-liche“ Musik nachzudenken, in: Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie, hg. von Gotthard Fermor, Hans-Martin Gutmann und Harald Schroeter, Rheinbach 200,

nicht allein aus kirchlichen Quellen speisen. „Die Wirkung des Heiligen Geistes kann [schließlich] nicht auf die Kirche eingegrenzt werden, so als sei Gottes Geist allein dort, wo die Kirche ist.“<sup>38</sup> Ausgehend von einer solch weiten Pneumatologie kann/sollte daher ganz unterschiedlicher Musik eine Wahrnehmung als „christlich“ nicht verweigert werden. So wie die Kirche insgesamt in die Welt gehört und an ihr teilhaben sollte, sollte dies auch ihre Musik tun.

Dies bezieht ausdrücklich auch diejenigen musikalischen Sparten mit ein, die traditionell nicht in den Bereich der sogenannten „Hochkultur“ hineinreichen. Das Evangelium lässt sich in die unterschiedlichsten (sozialen und kulturellen, aber auch: musikalischen) Kontexte übersetzen, es nimmt in den unterschiedlichen Kulturen der Welt unterschiedliche Sprache an.

Weil grundsätzlich gilt, dass sich (persönlicher) Glaube nicht anders als in milieuspezifischer Weise ausdrücken kann, muss eine Ästhetik der Kirchenmusik den Alltag und die unterschiedlichen Lebenswirklichkeiten verschiedener Menschen im Blick haben. Sie ist explizit keine Kunstwerkstheorie, sondern muss einen Musikbegriff voraussetzen, der Musik im Sinne von Oskár Elschek allgemein „als Klangerscheinung und die mit ihr unmittelbar verbundenen Phänomene“<sup>39</sup> begreift. Sie darf nicht darauf abzielen, bloß „Hintergrundwissen für Kunstkritik zu sein“<sup>40</sup> oder zu generieren, und auf diese Weise einer zusätzlichen Vertikularisierung des kulturellen Raums Vorschub leisten.

So wie sich Glaube nur milieuspezifisch ausdrücken kann, kann er auch nur ästhetisch vermittelt zur Darstellung gelangen. Verschiedene Medien sind hierfür denkbar – unter ihnen auch die Musik. In diesem Sinne ist Kirchenmusik funktionale Musik. Sie muss es ermöglichen, Gott und seine Botschaft wahrzunehmen. Sie muss Imaginationsräume öffnen, muss einen Blick freigeben auf das Evangelium, muss dieses zu inszenieren helfen. In diesem Sinne dient christliche Musik dazu, einem Einzelnen oder einer Gruppe christliche Glaubensinhalte zu vergegenwärtigen, Gottes Botschaft (aktuell) relevant werden zu lassen. In besonderer Weise ist sie, die eine lebendige „Circulation des religiösen Bewusstseins“ (Friedrich Schleiermacher) ermöglicht, die den Menschen zum Glauben reizt, die das Wort Gottes zur Resonanz bringen kann.

Zwangsläufig ist dies indes nicht. Musikalische Wirkungen sind unbestimmt. Ob es der Musik gelingt, spirituelle Erfahrungen zu machen, entzieht sich dem kirchenmusikalischen ebenso wie dem pastoralen Zugriff. Abhängig ist dies vom Rezipienten, von seiner Stimmung, vom Ort der Musikrezeption von seinem persönlichen Musikgeschmack und von vielem anderen. Gott ist auf je unterschiedliche Weise in der Musik gegenwärtig. Keine Musik kann per se – wie Dieter Schnebel es ausdrückt – „eine sakrale, sozusagen [eine] Weihrauch-Funktion“<sup>41</sup> erfüllen. Dennoch muss sie bestimmte Voraussetzungen erfüllen, um als Kirchenmusik wahrgenommen zu werden, müssen

98-127, 121.

38 Beintker, Michael: Creator Spiritus. Zu einem unerledigten Problem der Pneumatologie, in: Evangelische Theologie 46 (1986), 12-26, 16.

39 Elschek, Oskár: Gibt es einheitliche Methoden und Techniken in der Musikwissenschaft?, in: Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft – gemeinsame Ziele, gleiche Methoden?, hg. von Christoph-Hellmut Mahling und Stephan Münch, Tutzing 1997, 57-68, 57.

40 Böhme, Atmosphäre, 24 (Anm. 55).

41 Schnebel, Dieter: Musica sacra, in: Denkbare Musik. Schriften 1952-1972, hg. Von Rudolf Zeller, Köln 1972, 431-436, 432.

bestimmte Bedingungen erfüllt sein, damit einzelne Bereiche des aktuellen Musiklebens als christlich wahrgenommen oder christlich verstanden werden können.

### 6.1. Kirchenmusik ist dialogisch (und kommunikativ)

Es ist eine Grundüberzeugung der Kirchenmusik (vornehmlich) im 20. Jahrhundert, dass diese vornehmlich Gottes Wort zu verbreiten habe und auf diese Weise direkten Anteil an der Evangelisation der Bevölkerung nehme. Der Kirchenmusiker als Quasi-Priester muss sich daher für seinen Dienst nicht nur künstlerisch, sondern vor allem auch charakterlich qualifizieren. Er müsse durchdrungen sein von Gottes Wort – und ebenso auch die Musik, die er schafft und pflegt. Christliche Inhalte der Musik wurden an einzelnen Worten festgemacht – was zu einer faktischen Ausgrenzung zahlreicher, eher auf die Emotionalität ihrer Hörerinnen und Hörer abzielenden Musikstile aus der Kirche führte. Dabei können es gerade die Stimmungen sein, die den Einzelnen überhaupt erst in die Lage versetzen, offen für die Botschaft des Evangeliums zu sein.

In Stimmung kommt jeder Mensch nun durch sehr unterschiedliche Musik – ein Umstand, der eine Anerkennung der prinzipiellen Andachtsfähigkeit jedweder Musik zwangsläufig notwendig macht. Musik ist ein Medium, das der „Kommunikation des Evangeliums“ (Ernst Lange) dient, und es gelten daher für sie dieselben Grundsätze, die Christian Grethlein in seiner Übertragung von Ernst Langes Gedanken auf die „Mediengesellschaft“ beschrieben hat: damit der dialogische (und gleichberechtigte) Kommunikationsakt zwischen Sender und Empfänger funktionieren kann, ist es nötig, den Umgang der Menschen mit den jeweiligen Medien (in unserem Fall mit der Musik) zu kennen und zu verstehen versuchen.<sup>42</sup> Es wird demnach darum gehen, sich auf die typischen Rezeptionsweisen der Menschen einzulassen, zu schauen, wann und wie sie die Musik einsetzen, welche Hoffnungen und Wünsche sie mit ihr verbinden.

Musik wird in diesem Sinne christlich, wenn sie Offenheit für neue Sichtweisen und Perspektiven fördert, wenn sie die Erfahrung des Transzendenten, wenn sie „Berührungen mit dem Unsichtbaren“ ermöglicht. Kirchenmusik sollte nicht einseitig „unter dem Druck eines festgeschriebenen, musikalisch fragwürdigen Programms bestimmt“<sup>43</sup> werden. Nicht ein „intersubjektiv beschreibbarer geistlicher Gehalt eines Musikstückes“<sup>44</sup> entscheidet darüber, ob Musik christlich ist oder nicht, sondern vielmehr der Umstand, ob die Musik in der Lage ist, eine „In-Beziehung-Setzung“ des Einzelnen zu der biblischen Botschaft zu ermöglichen.

Unmittelbare Folge einer solchen Sichtweise ist die Öffnung des traditionellen kirchenmusikalischen Repertoires, denn – so Hans Jürgen Luibl und Ingo Bredenbach – „grundsätzlich kann jede musikalische Äußerung zur Kirchenmusik werden, wenn dadurch das befreiende, helfende und heilsame Wort Gottes [...] laut wird.“ Das bedeutet: sie „muß sich in der Interdependenz der Verlautbarungen des Wortes als eine Möglichkeit des Wortes Gottes erweisen.“<sup>45</sup>

42 Vgl. Grethlein, Christian: Kommunikation des Evangeliums in der Mediengesellschaft, Leipzig 2003.

43 Schweizer, Rolf: Ritual und Aufbruch. Zur therapeutischen Dimension der Kirchenmusik, in: Menschenfreundliche Musik. Politische, therapeutische und religiöse Aspekte des Musiklebens, hg. von Peter Bubmann, Gütersloh 1993, 145-153, 147f.

44 Kennel, Gunter: Musik als „Kommunikation des Evangeliums“. Eine protestantische Vergewisserung, in: Praktische Theologie 43 (2008), 85-91, 88.

45 Luibl, Hans Jürgen / Bredenbach, Ingo: Kirchenmusik in theologischer Verantwortung, in: Pastoraltheo-

## 6.2. Kirchenmusik ist demokratisch

Je nach Perspektive und Persönlichkeit kann also sehr unterschiedliche Musik als christlich erfahren und somit zur Kirchenmusik erklärt werden. Diese sind grundsätzlich gleichberechtigt. So wenig wie ein hierarchisches Gefälle zwischen den Lebenswelten einzelner Gläubiger herrschen sollte, so wenig sollten auch die aus diesen Lebenswelten resultierenden Auffassung von christlicher Musik gegeneinander ausgespielt werden. Jürgen Habermas hat beschrieben, dass die persönliche Lebenswelt eines Einzelnen die allgemein überlieferten kulturellen Traditionen partiell auflösen kann und diese für ihn somit bedeutungslos werden. Im Bereich der Kirchenmusik ist dies deutlich festzustellen – gerade im Bereich der Kasualmusik.<sup>46</sup> Ehemals verbindliche kirchliche Standardrepertoires verlieren an persönlicher Relevanz. Eine solche „Störung in der Überlieferung kultureller Traditionen“<sup>47</sup> aber führt dazu, dass Bräuche, Sitten, Gewohnheiten und kulturelle Überlieferungen nicht absolut zu setzen, sondern je individuell wichtig oder unwichtig sind.<sup>48</sup>

Es bleibt mit Rolf Schweitzer festzustellen, dass „nicht jedem Menschen jede Art von Musik ‚heilig‘ ist und daß er andererseits nicht mit jeder Stilart den Bereich des ‚Heiligen‘ betreten möchte.“<sup>49</sup> Eine zeitgemäße Kirchenmusik muss daher im Diskurs unterschiedlicher Musikkulturen und ihrer Vertreter entstehen. Die Kirchenmusik muss sich der wesentlichen Herausforderung der spätmodernen Kultur stellen. Es muss ihr gelingen, unterschiedliche Sphären miteinander in Einklang zu bringen. Sie muss sich selbst begreifen als ein „dynamisches Hin und Wieder“ (Christan Kaden) kirchlicher und persönlicher kultureller (auch musikalischer) Vorstellungen. Im gleichberechtigten Diskurs entfaltet Kirchenmusik ihre Qualität und Wirkung, nicht im einseitigen Stildiktat, nicht im sturen Durchsetzungsversuch der eigenen Vorstellungen.

## 6.3 Kirchenmusik ist „delektarisch“ und (auch) dekorativ

Während die positiven seelsorgerlichen und emotionalen Wirkungsweisen der Musik mittlerweile weitestgehend anerkannt sein dürften, steht eine Betonung des (vermeintlich) bloß Äußeren, des Ornamentalen und Zeremoniellen, des Emotionsgeladenen und Meditativen nicht selten unter dem Verdacht allzu seicht, ja letztlich sogar kitschig und damit als „Verrat an der Botschaft von Kreuz und Auferstehung“<sup>50</sup> anrüchig und verderblich zu sein.

Dabei gilt es anzuerkennen, dass gerade diese Aspekte der Musik eine erhebliche Bedeutung für die „Inszenierung“ des Evangeliums haben, dass das Schaffen von Atmosphäre eine durchaus anspruchsvolle (liturgische und kirchenmusikalische) Aufgabe ist. Es gibt zahlreiche geistliche Wirkungen von Musik – jeweils abhängig

logie 75 (1986), 374-384, 378.

46 Vgl. Reinke, Stephan A.: Musik im Kasualgottesdienst. Funktion und Bedeutung am Beispiel von Trauung und Bestattung, Göttingen 2010.

47 Lorenz, Konrad: Die Rückseite des Spiegels. Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens, München 1973, 271.

48 Vgl. Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns, 2 Bände, Frankfurt am Main 1981.

49 Schweitzer, Zur therapeutischen Dimension der Kirchenmusik, 146 (Anm. 43).

50 Bretschneider, Wolfgang: „...aus pastoralen Gründen“. Die Spannung zwischen künstlerischem Anspruch und praktischen Erfordernissen in: Bönig, Musik im Raum der Kirche, 386-395, 394.

davon, inwiefern sie den Einzelnen anspricht. Diese Wirkungen zu erschließen, sollte eine zentrale Aufgabe der Kirchenmusik sein und nicht als ein Bedeutungsverlust missverstanden werden.

Dabei muss mit dem Blick auf die dekorativen Komponenten der Kirchenmusik kein Bedeutungsverlust für diese verbunden sein. Sich als Kirchenmusiker auch und gerade für die emotionalen Momente der „Verkündigung“ verantwortlich zu fühlen, ist eine durchaus ehrenwerte (und ebenso anspruchsvolle) Aufgabe.

Harald Schroeter-Wittke hat in diesem Zusammenhang auf die unterhaltende (delektarische) Komponente der Kirchenmusik hingewiesen. Er schreibt: Kirchenmusik „macht Spaß. Sie amüsiert uns. Sie berührt uns. Sie ist rührend. Sie erheitert und erleichtert. Das *delectare* berührt die Menschen und erleichtert sie so. Die Erleichterung als Erlösung von der Erlösung steht bei ihr im Vordergrund. Sie erleichtert, manchmal beschwingt sie sogar oder rührt zu Tränen. Das wäre im Übrigen nicht das schlechteste Qualitätskriterium für kirchenmusikalische Wirkungen.“<sup>51</sup> Dass alles jedoch vermag sie nur zu tun, wenn sie den Ansprüchen ihrer Hörerinnen und Hörern an Schönheit und Wohlklang entspricht.<sup>52</sup>

#### 6.4 Kirchenmusik ist diakonisch

Kirchenmusik sollte vor allem – um einen Begriff Peter Bubmanns zu benutzen – „menschenfreundliche Musik“ sein. Sie sollte nicht verstanden werden als eine sich vornehmlich selbst genügende Kunst, sondern als Musik für die Menschen, als eine Musik, die sich ihrer Bedürfnisse annimmt. Leider aber – so Rolf Schweitzer – „muß man betroffen feststellen, wie wenig die kirchenmusikalische Arbeit beispielsweise zu den Fragen sozialer und psychischer Hilfeleistungen oder [...] zur allgemeinen Entwicklung der Friedensfähigkeit des Individuums beisteuert.“<sup>53</sup> Diese Defizite müssen ausgeglichen werden. Kirchenmusik ist nicht zuletzt auch eine Angelegenheit der Seelsorge – ein Aspekt der in der Poimenik noch erstaunlich unterreflektiert ist, und das obwohl bereits Martin Luther die heilende und heilsame Wirkung der Musik verschiedentlich betont hat. Eine „therapeutisch“ ausgerichtete kirchenmusikalische Praxis sollte stärker als bisher auf die psychischen Wirkungen der Musik achten. Dann nämlich (und zwar nur dann) kann sie wirklich „Lebenshilfe“ (Rolf Schweitzer) sein und so ihr positives Potential ganz entfalten. Nur dann vermag sie „Unsichtbares und Unaussprechliches anklingen zu lassen, Staunen auszulösen, dem ‚Unerhörten‘ Raum zu geben, Wahrnehmung über das Alltägliche hinaus zu vertiefen und Sensibilität zu wecken für das, was das Leben trägt.“<sup>54</sup>

Und auch dies gilt für Musik in einem umfassenden Sinn: „Musik als Seelsorge – das muss nicht ausschließlich Kirchenmusik sein. Im Horizont der Gottesbeziehung kommt nicht allein liturgisch gebundene und wegen ihrer Texte eindeutig christliche

51 Schroeter-Wittke, Harald: Musik als Theologie, s.u. S. 42.

52 Vgl. hierzu auch: Reinke, Stephan A.: „Auch irgendwie kitschig und romantisch“. Musik bei der kirchlichen Trauung, in: Arbeitsstelle Gottesdienst 3/2008, 5-15.

53 Schweitzer, Rolf: Ritual und Aufbruch. Kirchenmusik zwischen pädagogischem Handeln und künstlerischem Anspruch, München 1996, 44.

54 Klessmann, Michael: Kirchenmusik als Seelsorge, in: Kirchenmusik als religiöse Praxis. Praktisch-theologisches Handbuch zur Kirchenmusik, hg. von Gotthard Fermor und Harald Schroeter-Wittke, Leipzig 2005, 230-234, 232.

Musik für eine musikalische Seelsorge in Betracht, sondern jede Art von Musik, die sich in der Begegnung mit Leidenden als menschenfreundlich erweist [...]. Welche Musik jeweils geeignet ist, lässt sich niemals allein nach werkimmanenten formalen und inhaltlichen Kriterien entscheiden, sondern nur mit Rücksicht auf den regelkreisartigen Wechselbezug zwischen Musikstruktur, Vermittlung, Funktion und Rezeption, in dem Musik zu einem wirkmächtigen Ereignis wird.<sup>55</sup>

Kirchenmusik wird auf diese Weise zu einem Dienst an seinem Mitmenschen – zu einem Akt der Diakonie.

## 7. Ein (sehr kurzes) Fazit<sup>56</sup>

Kirchenmusik lässt sich gegenwärtig nicht dogmatisch fassen. Sie sollte aber ihre wesentliche Aufgabe darin sehen, den sich im alltäglichen Lebensvollzug befindlichen Menschen „bei seiner Gottsuche zu begleiten und zu unterstützen.“<sup>57</sup> Als eine Art Grundsatz einer solchen Kirchenmusik möchte ich die Worte verstehen, die Ludwig van Beethoven seiner „Missa solemnis“ vorangestellt hat, und die in ihrer äußerlichen Schlichtheit all die kirchenmusikalischen Dimensionen in sich tragen, die ich vorstehend darzustellen versucht habe: „*Von Herzen – möge es wieder zu Herzen gehen.*“

---

55 Heymel, Michael: In der Nacht ist sein Lied bei mir. Seelsorge und Musik, Kamen 2004, 196f.

56 Eine ausführliche Darlegung dieser ästhetischen Säulen sowie eine tiefergehende Konturierung der hier angedeuteten Grundzüge befinden sich in Vorbereitung und wird zum Jahr der Kirchenmusik 2012 erscheinen.

57 Kalisch, Kirchenmusik 39 (Anm. 13).



# Was ist gute Kirchenmusik?

## Chancen und Grenzen der Qualitätsdebatte für ein zentrales kirchliches Arbeitsfeld

GUNTER KENNEL

### Die neue Debatte um Qualität in Kirche und Theologie

„Qualität“ ist spätestens seit den Impulspapieren der EKD und einzelner Landeskirchen in der evangelischen Kirche ein Thema. Im Gegensatz zu anderen Debatten scheint sich die Qualitätsdebatte nun keineswegs schnell erledigt zu haben. Eher scheint es, dass sie durch die erwähnten Papiere und deren Folgen in den einzelnen kirchlichen Bereichen wie in der universitären Praktischen Theologie allererst eröffnet worden ist. Eine Sichtung der Debatte und der Haupttendenzen der jeweils vorgetragenen Sichtweisen und Argumente findet sich in einem Beitrag, den Folkert Fendler kürzlich in dieser Zeitschrift veröffentlicht hat.<sup>1</sup>

Im kirchlichen Kontext hat die Qualitätsdebatte zur Folge, dass sich ihr praktisch kein kirchlicher Arbeitsbereich entziehen kann. Der Bereich der Kindertagesstättenarbeit hat in dieser Hinsicht eine gewisse Vorreiterrolle übernommen, insofern unter dem Aspekt des Qualitätsmanagements dort die Qualitätsfragen schon seit geraumer Zeit bearbeitet werden. Andere kirchliche Arbeitsfelder folgen dem. So liegt es nahe, die Qualitätsfrage auch für die Kirchenmusik zu stellen.

In der Kirchenmusik ist die Qualitätsdebatte nun der Sache nach keineswegs neu. Schon die verschiedenen Sichtweisen von Kirchenmusik in der Romantik, viel mehr aber noch die Impulse der sogenannten kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung kann man als Beiträge zu einer Qualitätsdebatte verstehen, indem sie Kriterien zu benennen versuchen, nach denen eine bestimmte Musik als gute Kirchenmusik verstanden werden kann.

Nun kann man aber heute, in einer postmodernen Situation, nicht mehr Qualitätskriterien in der gleichsam „ontologischen“ Art festlegen, wie es die Väter der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung getan haben. Der Kanon dessen, was man mit Hilfe solcher Bestimmungen als „Kirchenmusik“ bezeichnen würde, ist brüchig geworden.<sup>2</sup> Die Aufgabe, Qualitätskriterien für Kirchenmusik zu formulieren, stellt sich damit weiterhin und es ist zu ihrer Lösung notwendig, die aktuelle Debatte um den Qualitätsbegriff und gegebenenfalls auch die durch das Qualitätsmanagement aufgeworfenen

1 Vgl. Fendler, Folkert: Von der „Qualitas“ zur Messung. Theologisch verantwortet von Qualität reden, in: Liturgie und Kultur 1/2011, 4-27, v.a. 15-22.

2 Dies gilt viel mehr noch für eine vorwissenschaftliche Art und Weise des Umgangs mit der Thematik.

Fragestellungen mit einzubeziehen. Ziel der folgenden Überlegungen ist es darum, die Möglichkeiten, aber auch die Begrenzungen, die sich aus der Qualitätsdebatte und der Anwendung eines Qualitätsbegriffes im Sinne des Qualitätsmanagements auf die Kirchenmusik ergeben, aufzuzeigen.<sup>3</sup>

3 Bereits in einem früheren Beitrag hat der Autor des vorliegenden Artikels einen ersten Versuch der Annäherung an die Qualitätsdebatte im Bereich der Kirchenmusik unternommen: Vgl. Kennel, Gunter: Was ist Qualität in der Kirchenmusik?, in: Musik-Horizonte. Festschrift für Siegfried Bauer, hg. von Ingo Bredenbach, Michael Čulo und Bernhard Leube, München 2009, 29-34.

„Kirchenmusik“ wird dort nicht nur als ein Kanon bestimmter Stücke verstanden, sondern als Bezeichnung für einen sehr stark ausdifferenzierten Arbeitsbereich innerhalb der Kirche, der zudem noch eine starke inhaltliche wie organisatorische Ausstrahlung über den unmittelbaren kirchlichen Bereich hinaus hat. Damit wird zugleich deutlich gemacht, dass es bei den mit dem Begriff der Qualität zusammenhängenden Fragen um mehr als nur die Lösung der definitorischen Frage nach dem Charakter einzelner Stücke als Kirchenmusik geht. Nicht nur die Frage der künstlerischen Qualität einzelner Kompositionen steht im Fokus, sondern auch die Frage nach der Qualität sämtlicher praktischer Vollzüge innerhalb des kirchenmusikalischen Arbeitsfeldes, also zum Beispiel auch die Prozesse der Vermittlung und Erarbeitung von Musik. Dies bedeutet, dass sowohl inner- wie außermusikalische Kriterien in Anschlag gebracht werden müssen, wenn es darum geht, die Frage nach kirchenmusikalischer Qualität zu beantworten.

Die weiteren Schlussfolgerungen in dem genannten Beitrag lassen sich folgendermaßen thesenartig zusammenfassen:

1. Die Beurteilung der musikalischen Qualität von Kompositionen hängt von ästhetischen Normen ab, die nicht ontologisch festliegen, sondern Ergebnisse von historisch gewachsenen Verständigungsprozessen von Subjekten sind. Daher können diese Normen nicht als allgemein verbindlich postuliert werden. Am ehesten lässt sich vielleicht ein Konsens hinsichtlich der Ausführung von Musik herstellen, d.h. Kirchenmusik wird am ehesten dann als musikalisch qualitativ erlebt, wenn sie in der Wahl des Repertoires und vor allem in der Art der Ausführung die professionelle Standards (und man müsste noch hinzufügen: des jeweiligen Genres) erfüllt.
2. Musik kann dann (v. a. aus einem bestimmten kirchlichem Selbstverständnis heraus) als Kirchenmusik angesehen werden, wenn sie die Qualität von Verkündigung und Gebet annimmt. Dabei müssen die Aspekte der Produktion, der Interpretation und der Rezeption jeweils gesondert betrachtet werden.
3. Auch der Aspekt der Vermittlung von Musik, vor allem in kirchlichen Bildungsprozessen ist bei der Frage der Bestimmung von Qualität in der Kirchenmusik zu thematisieren.
4. Schließlich ist - und das bringt den ekklesiologischen bzw. kirchensoziologischen Aspekt zur Geltung - bei der Debatte um die Qualität von Kirchenmusik auch zu beachten, welche gemeinschaftsbildende Kraft vom Gebrauch einer bestimmten Musik ausgeht.

Den Abschluss des oben genannten Beitrag bildet die These, dass im Bemühen um die Bestimmung der Qualität von Musik bzw. zur Gewährleistung eines qualitativ vollen Gebrauches von Musik im Kontext von Kirche ein professioneller Stand von Kirchenmusikern (aus Gründen der besseren Lesbarkeit ist hier und an allen vergleichbaren Stellen die feminine Fassung der Vokabel weggelassen. Mit der Verwendung des Maskulins ist aber das Feminin stets mit gemeint) unentbehrlich ist. Dies vor allem deswegen, weil im Bereich der Kirchenmusik musikästhetische, musik- und religionspädagogische, andere praktisch-theologische und allgemein ekklesiologische Fragestellungen zusammenlaufen, die einen eigenen Berufsstand erfordern, um verantwortlich wahrgenommen zu werden. Der Berufsstand nimmt damit zugleich den Charakter eines Qualitätssicherungsinstrumentes in diesem Bereich ein.

Die im genannten Beitrag formulierten Erkenntnisse sollen im vorliegenden Artikel nun weiter aus- und fortgeführt werden.

## Was ist „Qualität“?

Zur Beantwortung dieser für alle weiteren Überlegungen grundlegenden Frage ist ein Rückgriff auf den bereits eingangs erwähnten Beitrag Folkert Fendlers hilfreich.<sup>4</sup> Fendler spricht grundsätzlich von zwei Möglichkeiten, den Qualitätsbegriff zu verwenden. Einmal spricht er vom sogenannten beschreibenden Gebrauch, wie er vor allem in der „klassischen“ philosophischen Tradition gepflegt wurde. Zum anderen spricht Fendler vom wertenden Gebrauch, wobei er hier noch einmal differenziert zwischen einem Gebrauch, der die angewandten Kriterien explizit macht und einem, der stärker implizit arbeitet. In dieses Grundmuster lassen sich die von Fendler ausführlicher dargestellten unterschiedlichen Verwendungsarten und Differenzierungen des Qualitätsbegriffes eintragen, wobei die Übergänge der einzelnen Grundtypen fließend sein können.

Im Bereich des Qualitätsmanagements ist Qualität die „realisierte Beschaffenheit bezüglich der geforderten Beschaffenheit. Der Qualitätsbegriff [...] ist damit ein eindeutig wertender. Er ist Beziehungs- oder Maßstabsbegriff. Auf der einen Seite betrachtet er die Beschaffenheit einer Einheit, die Gesamtheit der Merkmale, die diese aufweist. Auf der anderen Seite setzt er voraus, dass Anforderungen an die Beschaffenheit der Einheit gestellt werden. Die Qualität setzt nun beide Beschaffenheiten in Beziehung zueinander, die realisierte und die geforderte.“<sup>5</sup>

In dem weiten Feld des Qualitätsmanagements und der darin entstandenen Ansätze haben sich nun verschiedene Differenzierungen ergeben, die nicht zuletzt von der Fokussierung auf bestimmte Parameter abhängen. Grundsätzlich kann nach Struktur-, Prozess und Ergebnisqualität unterschieden werden.<sup>6</sup> Je nachdem, ob mehr das Produkt bzw. die Leistung selbst, oder die Zufriedenheit der das Produkt oder die Leistung in Anspruch Nehmenden im Fokus stehen, sind noch weitere Differenzierungen, zum Beispiel durch Hinzufügung der Frage der Zweckmäßigkeit vorzunehmen. Ferner beeinflusst der Umfang der zu bewertenden Einheit die Gewichtung der Parameter, die jeweils in Anwendung gebracht werden müssen. Schließlich ist insbesondere bei prozesshaften Strukturen (wie beispielsweise in Bildungszusammenhängen) auch der Aspekt der Transformation, also die „Weiterentwicklung“ oder „Ermächtigung“ derjenigen, an denen sich ein Bildungsgeschehen vollzieht, mit in eine mögliche Bewertung einzubeziehen.

Für die weiteren Überlegungen bleibt dabei festzuhalten, dass die Verwendung des Begriffes Qualität im Bereich des sogenannten Qualitätsmanagement<sup>7</sup> als wertender mit der „geforderten Beschaffenheit“ einer Sache oder Einheit eine Wesensbestimmung im Sinne der aristotelischen Denktradition voraussetzt, die auch eine Zielbestimmung sein kann. Dies gilt auch nach Fendler für die theologische Anwendung des Qualitätsbegriffes. Das heißt konkret, die Untersuchung und Bewertung praktisch-theologisch relevanter Phänomene wie Gottesdienst, Religionsunterricht, Diakonie, Kirchenmusik

4 Vgl. Anm. 1.

5 Vgl. ebd., 11.

6 Ebd., 7-11.

7 Im Sinne der Definition, dass Qualität einer Sache die realisierte Beschaffenheit bezüglich einer geforderten Beschaffenheit ist.

u. a. unter Qualitätsgesichtspunkten kommt nicht umhin, vorab eine Wesens- und Zielbestimmung des jeweiligen Phänomens bzw. Bereiches vorzunehmen.<sup>8</sup>

## **Intersubjektive Verständigung als Voraussetzung**

Mit einer solchen Wesens- und Zielbestimmung wird also auch für das Arbeitsfeld der Kirchenmusik die entscheidende Weichenstellung vorgenommen, von der sich alle weiteren Bemühungen um Aussagen zur Qualität für einzelnen Erscheinungsformen kirchenmusikalischer Arbeit ableiten lassen müssen.

Festzuhalten ist dabei, dass eine solche Wesens- oder Zielbestimmung unter neuzeitlichen Bedingungen nur als Ergebnis eines Verständigungsprozesses unter Subjekten verstanden werden kann. Das macht zugleich den genuin protestantischen Umgang mit diesen Fragen aus: Die Bestimmung von „Qualität“, also das Bestimmen von Sollwerten und das Messen eines Istzustandes daran kann (auch in der Kirchenmusik) nicht kirchenamtlich festgelegt und vorgeschrieben werden, sondern muss im freien theologischen Diskurs entwickelt werden. „Objektiv“ wird die Verwendung des Begriffes nur dadurch, dass nach der Festlegung der Kriterien und Parameter durch eine bestimmte Anzahl von Subjekten die Bestimmung des jeweiligen Qualitätsgrades einer Sache objektiviert und intersubjektiv nachvollziehbar gemacht werden kann.

## **Rahmenbedingungen intersubjektiver Verständigung**

Die intersubjektive Verständigung findet in der evangelischen Kirche auf den verschiedenen Ebenen je für sich statt und kann zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen führen. In einem Beitrag wie dem vorliegenden können nun solche Verständigungsprozesse nicht detailliert dargestellt und gewürdigt werden. Leistbar ist an dieser Stelle nur, mit einigen allgemeinen Feststellungen die argumentativen Rahmenbedingungen und Leitlinien zu betrachten, unter denen eine solche Verständigung stattfinden kann. Dies soll hier unter Einbeziehung bestimmter Sichtweisen der praktisch-theologische Theoriebildung geschehen.

## **Versuch einer phänomenologischen Definition von Kirchenmusik**

Aus praktisch-theologischer Sicht kann Kirchenmusik – ganz allgemein gesprochen – als die Gesamtheit der musikalischen Praxis der Kirche verstanden werden. Kirche ist dabei – ebenfalls praktisch-theologisch verstanden – eine soziologische Größe, die sich aus den unterschiedlichen Formen und Ausprägungen zusammensetzt, in denen sich Subjekte unter Bezugnahme auf die christlichen Traditionen religiös organisieren. Dabei kommt es zu den unterschiedlichsten Ausprägungen christlicher Vergemeinschaftung, auch hinsichtlich der Verbindlichkeit, in der die Individuen ihre Zugehörig-

<sup>8</sup> Vgl. aaO, 22.

keit verstehen. Derartig weit verstanden ist Kirchenmusik alle Musik, die in solchen Zusammenhängen vorkommt.

Eine solche Definition ist primär beschreibend und hebt auf die Funktion ab, die eine Musik für das wahrnimmt, was in diesem Sinne als „Kirche“ zu bezeichnen ist. Sie impliziert, dass prinzipiell jeder musikalische Stil und jede musikalische Ausdrucksform „Kirchenmusik“ sein, oder besser gesagt, durch einen entsprechenden Gebrauch werden kann. Umgekehrt heißt dies dann, dass man mit einer derartigen Wesensbestimmung kein apriorisches „Kirchenmusik-Sein“ bestimmter Musikstücke postulieren kann. Ferner bringt es eine solch weit gefasste Definition einer „kirchlichen“ Musikpraxis mit sich, dass sich innerhalb des durch sie beschriebenen Bereiches gemeinschaftlich und individuell gepflegte Religiosität in den unterschiedlichen Weisen und Formen gegenseitiger Durchdringung erfasst werden können.

Auf Grund des beschreibenden Charakters einer derartigen Definition von Kirchenmusik wäre ein unmittelbar darauf beziehbarer Qualitätsbegriff auch primär beschreibend, indem er die Beschaffenheit der Sache „Kirchen-Musik“ aus ihrer Funktionalität in den jeweiligen „kirchlichen“ Zusammenhängen erklärt. Für einen praktisch-theologischen Ansatz, der sich primär auf die Beschreibung der Phänomene und deren Einordnung in einen inner-theologischen wie interdisziplinären Diskurs (zum Beispiel im Rahmen einer Kulturtheorie des Christentums) beschränken möchte, wäre dies auch zur Qualifizierung einer Musik als „Kirchen-Musik“ ausreichend.<sup>9</sup>

## Von der Phänomenologie zur Wertung: Kybernetische Applikation

Für die Gestaltung kirchlichen Handelns reicht allerdings eine beschreibende Phänomenologie von Kirchenmusik nicht aus. Sobald kybernetische Fragestellungen in den Blick kommen, muss kirchliches Handeln bewertet werden. Ohne vorausgesetzte Wertvorstellungen wäre kirchliches Handeln im Bereich Kirchenmusik sonst auch nicht zielgerichtet beeinflussbar. Dies bedeutet, dass die zunächst phänomenologische Beschreibung von „Kirche“ in eine theologisch-inhaltliche Bestimmung überführt werden muss. In diesem Moment müssen nun auch inhaltliche Kriterien benannt werden, an denen das Handeln zum Beispiel als „religiös“, „christlich“ oder „kirchlich“ oder „evangelisch“ erkannt werden kann. Dies kann nur geschehen durch die Formulierung eines christlichen oder spezieller: evangelischen „Propriums“, an dem dann

<sup>9</sup> Anzumerken ist, dass mit einer gründlichen und methodisch nachvollziehbaren Beschreibung des komplexen Phänomens Kirchenmusik schon viel geleistet wird, zum Beispiel im Hinblick auf eine Versachlichung der Diskussion um bestimmte Streitpunkte innerhalb der Diskussion des Verhältnisses von Musik und Kirche wie etwa die Rolle der Populärmusik. Vgl. dazu auch die neueren empirischen Untersuchungen zu einzelnen Fragenstellungen wie zum Beispiel: Huber, Wolfgang / Friedrich, Johannes / Steinacker, Peter (Hg.): Kirche in der Vielfalt der Lebensbezüge. Die vierte Erhebung der EKD über Kirchenmitgliedschaft, Gütersloh 2006; ferner u.a.: Ahrens, Petra-Angela: BeGeisterung durch Gospel-singen. Erste bundesweite Befragung von Gospelchören, hg. vom Sozialwissenschaftlichen Institut der EKD, Hannover 2009; Reinke, Stephan A.: Musik im Kasualgottesdienst. Funktion und Bedeutung am Beispiel von Trauung und Bestattung, Göttingen 2010; Danzeglocke, Klaus / Heye, Andreas / Reinke, Stephan A. / Schroeter-Wittke, Harald (Hg.): Singen im Gottesdienst. Ergebnisse und Deutungen einer empirischen Untersuchung in evangelischen Gemeinden, Gütersloh 2011; darin mein eigener Beitrag: Kennel, Gunter: Die Studie „Singen im Gottesdienst“ aus kirchenmusikalischer Sicht, 67-76.

eine bestimmte kirchenmusikalische Praxis gemessen werden kann, um sie wenn nötig zu verändern und möglicherweise zu verbessern. Formuliert man ein solches „Proprium“, dann hat man den Überschnitt von einem beschreibenden zu einem wertenden Qualitätsbegriff in der Kirchenmusik. Umgekehrt gesagt, eine Bewertung von Kirchenmusik zum Beispiel der evangelischen Kirche setzt immer schon einen Bezug zu einem evangelischen „Proprium“ voraus, sei dieser nun explizit gemacht oder nur impliziert.

Im Folgenden soll nun der Versuch unternommen werden, ein den eben aufgestellten Bedingungen genügendes kirchliches Selbstverständnis und daraus abgeleitet ein „Proprium“ kirchlichen Handelns zu beschreiben. Kirche müsste dann – aus evangelischer Sicht und wiederum primär bezogen auf ihre Sozialität als *ecclesia visibilis* – als eine Gemeinschaft bezeichnet werden, die die Entfaltung der individuellen Religiosität in Freiheit durch den Dialog mit den Grundaussagen des christlichen Glaubens (Traditionsbezug) so ermöglicht, dass die Individuen einen ihnen gemäßen Platz in dieser Gemeinschaft der Glaubenden finden können und dabei die Freiheit haben, ihre jeweilige Nähe und Distanz zur faktischen Form kirchlicher Organisation selbst zu bestimmen. Kirche stellt den organisatorischen Raum dafür zur Verfügung, dass eine theologisch-inhaltliche Vermittlung der Religiosität der Individuen mit aktuellen wie traditionellen theologischen Positionen als Grundexplikationen des christlichen Glaubens in gemeinschaftlicher Weise geschehen kann. Innerhalb eines solchen kirchlichen Selbstverständnisses wäre kirchliches Handeln dann als gelingend oder gelungen zu bezeichnen, wenn die einzelnen Individuen eine ihnen gemäße Form der Auseinandersetzung mit den christlichen Glaubensinhalten finden, in der sich ihr Glaubensleben und ihre innere Bindung an die Gemeinschaft mit anderen Glaubenden intensiviert.

Wie können nun aus dieser Grundlegung Kriterien oder zumindest Leitfragen für die Qualitätsbestimmung von Kirchenmusik entwickelt werden? Anders gefragt, wie kommt man zu dem Punkt, an dem man den kirchlichen Gebrauch einer bestimmten Musik als „Kirchenmusik“ als gelungen, überzeugend oder zumindest als angemessen bezeichnen kann – und damit als qualitativ?

## **Auf dem Weg von kirchenmusikästhetischen Kriterien zu Qualitätsmerkmalen**

Stephan A. Reinke hat mit seinem ebenfalls in diesem Heft abgedruckten Beitrag einen ersten Versuch unternommen, Grundzüge einer praktisch-theologischen Kirchenmusikästhetik zu entwickeln, die den Überschnitt von der Beschreibung zur Wertung wagt. Er hat dabei fünf Basiskriterien genannt: dialogisch, demokratisch, dekorativ, delektarisch und diakonisch und diese auch näher ausgeführt. Dies kann man auf der Basis des bisher Gesagten als eine Möglichkeit beschreiben, die Balance zwischen individueller Religiosität, Vielgestaltigkeit von Kirche und der Größe des „Evangeliums“, also der biblischen Botschaft und den daraus erwachsenen Glaubens-traditionen zu wahren. Die von Reinke in Anwendung gebrachten Attribute können darüber hinaus aber auch als Hinweise auf Defizite verstanden werden, das bei bestimmten traditio-

nellen Formen kirchenmusikalischer Praxis beobachtet werden können. Es stellt sich aber die Frage, ob bei einer Konkretion dieser Basiskriterien für bestimmte Situationen nicht doch noch detaillierter als es Reinke in seinem Beitrag möglich ist auf fundamentaltheologische Fragestellungen – auf die Frage nach Gott also – eingegangen werden sollte, wie sie in den einzelnen Topoi der systematischen Theologie ausgeführt werden. Denn ohne einen solchen inhaltlichen Diskurs mit den Grundaussagen des christlichen Glaubens hat die Entfaltung der individuellen Religiosität in einer „dialogisch-demokratischen“ Musikpraxis kein rechtes inhaltliches Gegenüber. Gerade dieses Gegenüber ist aber wichtig, um die Nähe oder Ferne bestimmter Phänomene neuzeitlicher Religiosität zum christlichen Glauben näher beschreiben und daraus Kriterien entwickeln zu können, die eine Qualifikation der Bezugsetzungen bestimmter musikalischer Phänomene zu religiösen Erfahrungen als „Kirchenmusik“ und deren anschließende Bewertung erlauben.

Das bedeutet, dass etwa das Dialogische einer solchen Kirchenmusik jenseits der Beachtung der Stilfragen und der Rezeptionsweisen von Musik der biblischen Botschaft und dem daraus resultierenden Glauben insoweit Geltung verschaffen müsste, dass „Evangelium“ und „Glaube“ nicht in den Stilen und Rezeptionsweisen aufgelöst werden oder zu einer bloßen Transzendenzerfahrung mutieren. Eine solche dialogische Kirchenmusik müsste also die Erwartungen, Bedürfnisse und Rezeptionsweisen der Menschen in einer der jeweiligen Situation angemessenen Weise mit der biblischen Botschaft und der daraus erwachsenen Glaubenstraditionen ins Gespräch bringen. Auf der anderen Seite muss sie genauso darauf achten, gegenüber der Musik nicht vereinnahmend zu werden, was dann geschähe, wenn sie den Respekt vor den Autonomieansprüchen verlöre, die z. B. mit bestimmten künstlerischen Praktiken und den durch diese mitgesetzten ästhetischen Standards verbunden sind.<sup>10</sup>

Auch eine unter dem „demokratischen“ Aspekt betriebene Kirchenmusik darf sich nicht darin erschöpfen, durch die Bereitstellung eines bestimmten Sinnzusammenhanges und einer bestimmten Musik religiöse Bedürfnisse einfach nur zu befriedigen. Wo bliebe sonst das Irritierende, Verstörende, manchmal auch Provozierende und Konfrontative, das das Evangelium auch hat und das darum auch nicht im Medium der Musik völlig verloren gehen sollte? Jedenfalls sollte zum Beispiel die Rezeption der Milieudebatte nicht dazu führen, dass eine möglich passgenaue Bestätigung der Milieus durch religiöse Angebote als Ziel formuliert wird. Gerade das die bestehenden Verhältnisse Sprengende, das auf den Weg Treibende des Evangeliums müsste dazu führen, dass die Milieugrenzen auch im Medium der Musik transzendiert werden können. Schließlich relativiert sich der „dekorative“ Charakter von bestimmten Musikstücken als Kirchenmusik, den Reinke stark macht, durch die Funktion einer bestimmten Mu-

10 Auch eine Musik, die sich in eigenständiger und dezidiert künstlerischer Weise präsentiert und gerade in dieser Eigenständigkeit auf Grundfragen des Lebens und die Frage nach Gott bezogen werden kann, kann dann zum Dialogpartner in Glaubensfragen werden. D.h. es geht keineswegs darum, dass nur „rechtgläubige“ Inhalte durch eine Musik transportiert werden dürfen oder eine bestimmte Musik zu den etablierten Formen kirchlichen Lebens stromlinienförmig passen muss. Vielmehr kann auch eine widerständige, vielleicht mit den christlichen Inhalten ringende Musik zur „Kirchen-Musik“ werden, gerade indem sie in ihrer eigenständigen Widerständigkeit ernst genommen wird, und dann auf diese Weise zu einem Dialogpartner im Blick auf die Fragen des christlichen Glaubens werden kann. Entsprechend ist dann „Kirche“ weniger als Hort von „Rechtgläubigkeit“ als vielmehr als der „Raum“ für einen ebensolchen Dialog zu verstehen.

sik für einen Menschen in einem bestimmten religiösen Zusammenhang: In dem Moment, in dem eine bestimmte Musik für ein Individuum wesentlicher Teil einer stimmigen „Inszenierung des Evangeliums“, zum Beispiel in einem Gottesdienst ist, verliert sie nämlich ihren äußerlich dekorativen und damit im Grunde verzichtbaren Aspekt. Reinkes Plädoyer für das Ornamentale und den sogenannten Kitsch zeigt vor allem auf – dies aber mit Recht –, dass feste Zuordnungen einer solchen Charakterisierung zu bestimmten Musikstücken nicht möglich sind. Damit ist aber nicht ausgeschlossen, dass eine bestimmte Musik auch im religiösen Referenzsystem zum Kitsch werden kann, nämlich dann, wenn sie den Bezug zu den Inhalten eines bestimmten „inszenatorischen“ Zusammenhangs verliert und damit Form und Inhalt in diesem speziellen Zusammenhang auseinanderklaffen und sich gegenseitig entwerten.

## **Theologische und ästhetische Leitfragen für Qualität in der Kirchenmusik**

Fragt man nun also nach der Qualität von Kirchenmusik, wird man bei Reinkes Kategorisierungen anknüpfen, dabei aber auch deutlich den Bezug einer bestimmten Musik zu den christlichen Glaubensinhalten in den Blick müssen und dies sowohl hinsichtlich der inhaltlichen Bestimmtheit eines Musikstückes selbst, als auch hinsichtlich des Gebrauchs einer bestimmten Musik.

Dies geht nicht unter Absehung von der Situation, in der eine Musik verwendet wird, wobei die jeweilige Situationen noch einmal differenziert zu würdigen wäre hinsichtlich der unterschiedlichen Rollen von Individuen als Produzenten, Interpreten oder Rezipienten einer Musik. Das heißt grundlegende rezeptionsästhetische Erkenntnisse müssen genauso wie die Regeln funktionaler Zusammenhänge beachtet werden. Jegliche Bestimmung der Angemessenheit und damit auch nach der Qualität einer bestimmten Musik wird also die situationsbedingten Faktoren, zu denen auch stark subjektive Faktoren gehören, berücksichtigen müssen.

Von der jeweiligen Situation hängt es dann ab, ob die Bezugsetzungen von Musik und Glaube expliziter oder impliziter bzw. fester oder lockerer erfolgen sollten.<sup>11</sup> Das gilt für die Produktionsseite von Musik genauso wie für die Rezeptionsseite. Gerade auf letzterer erlaubt das Medium Musik wegen seiner „schönen Unbestimmtheit“ (Hans Blumberg) den Individuen, diese Bezugsetzungen individuell zu formen und zu „dosieren“. Dieser Umstand bietet den Individuen wie auch der Musik selbst einen guten Schutz vor Vereinnahmungen.

Unter Beachtung des eben Gesagten könnten bei der Bestimmung der Qualität des Gebrauches einzelner Musikstücke innerhalb eines wie oben beschriebenen „kirchlichen“ Kontextes dann folgende Leitfragen eine Rolle spielen:

<sup>11</sup> Ein eher lockerer oder impliziter Bezug könnte sich durch genrespezifische Besonderheiten einer bestimmten Veranstaltungsform oder auf Grund bestimmter gruppendynamischer Prozesse (z.B. in Chören), oder bei einer bestimmten Kombination von beidem nahelegen: Beispielsweise beim Sommerfest des Chores, oder einem Gemeindeball in einer Kirche.



1. In wie weit macht eine bestimmte Musik unmittelbar durch einen Textbezug die christlichen Glaubensinhalte explizit? In welchem Verhältnis stehen dabei traditionelle Ausdrucksweisen zu den Ausdrucksformen zeitgenössischer Religiosität? Inwieweit ist diese Musik offen für einen Dialog zwischen den traditionellen und individuellen Glaubenserfahrungen, den die Individuen als für ihren Glauben gewinnbringend erleben können.
2. Ist eine bestimmte Musik in Ihrem Gebrauch sinnvoll und nachvollziehbar auf christliche Glaubensinhalte beziehbar und ermöglicht sie dadurch situationsgerecht den Ausdruck von Glauben oder die Auseinandersetzung mit Fragen des Glaubens (dies im Bezug auf das Geschehen, in das sie eingebettet ist, ebenso wie im Bezug auf die Rezipienten)?  
Bei der Beantwortung dieser Frage sollte auch der Prozess der Erarbeitung/Erschließung einer Musik auf seinen Bezug den christlichen Inhalten in den Blick genommen werden.
3. Welche Möglichkeiten der aktiven Partizipation oder anderer Formen des Erlebens von Sozialität bietet der Gebrauch einer bestimmten Musik? Wie kommen dabei Nähe und Distanz zu den Inhalten wie zu anderen Partizipierenden/Miterlebenden für die einzelnen Individuen in ein stimmiges Verhältnis?
4. Welche seelsorgliche Funktion kann in dem Gebrauch einer bestimmten Musik liegen?<sup>12</sup>
5. In wie weit entspricht die Ausführung einer Musik den professionellen Ausführungsstandards des jeweiligen Genres?
6. In wie weit entspricht die Vermittlung einer Musik den professionellen Vermittlungsstandards z. B. der Gemeindepädagogik?

Je nach Gebrauchssituation spielen einzelne dieser Leitfragen eine stärkere Rolle als andere und je nachdem wären dann auch bestimmte daraus entwickelbare Kriterien und Anforderungen für eine bestimmte Musik in einer bestimmten Situation stärker oder schwächer in einem intersubjektiven Diskurs zu gewichten.

## Anwendung für die Praxis

Was bedeutet dies nun für die kirchenmusikalische Praxis der evangelischen Kirche? Anders gefragt, wie können diese allgemeinen Leitfragen in konkrete Kriterien überführt werden, die zu einer qualitativen Beurteilung einer bestimmten kirchenmusikalischen Praxis in einem konkreten Zusammenhang führen?

---

<sup>12</sup> In den beiden letztgenannten Punkten lassen sich die Reinkeschen Kategorien: „demokratisch“, „delektarisch“, „diakonisch“ und zum Teil auch „dekorativ“ im Wesentlichen subsumieren.

Wie bereits oben gesagt geht dies nur durch eine intersubjektive Verständigung. Das heißt nicht nur die Fachleute – und damit sind im vorliegenden Kontext die Theologen, die Kirchenmusiker und vielleicht auch andere Musiker gleichermaßen gemeint – sondern auch Nicht-Fachleute sind in diesen Verständigungsprozess einzubeziehen. Die Aufgabe der Fachleute ist es, bestimmte Diskussionen voranzutreiben, Vorschläge für das Setzen von Standards zu machen, und insbesondere als Musiker die Besonderheiten des Mediums Musik einschließlich der damit verbundenen künstlerischen Aspekte zu vertreten und zu wahren.

Die Nicht-Fachleute vertreten demgegenüber die Rezipienten bzw. die Partizipierenden von bzw. an Kirchenmusik und damit die religiösen Individuen, die in der Regel ohne besondere Fachkenntnisse sind. Konkret heißt dies, dass professionell arbeitende Theologen und Kirchenmusiker gemeinsam innerhalb eines solchen Diskurses die theologischen wie die musikalischen Aspekte der Bezugsetzung von Musik und Glaube kompetent in eine weiter reichende Verständigungsbemühung mit den Nicht-Experten einbringen und dabei auch die verschiedenen Rollen der Subjekte als Produzenten, Interpreten und Rezipienten von Musik beachten. Das funktionierende Gespräch zwischen Theologen und Musikern nimmt dabei eine Schlüsselrolle ein.

Erst wenn in einem solchen Verständigungsprozess ein Konsens darüber erzielt ist, mit welchen musikalischen Mitteln und mit welchen professionellen Ansprüchen (aufführungspraktisch wie pädagogisch) man in bestimmten situativen Zusammenhängen die Botschaft des Evangeliums im jeweiligen Verantwortungsbereich unter die Menschen bringen will – also: mit welcher Zielsetzung man einen Bezug zwischen dem individuellen Glauben und der biblischen Botschaft im Medium der Musik herstellen möchte – kann man bestimmte Phänomene und Arbeitsweisen auf der Basis der aus dem Verständigungsprozess gewonnenen Kriterien auf ihre Qualität innerhalb des kirchlichen Handelns überprüfen und dann auf diese Weise auch Qualitätsmanagement betreiben.

## Aspekte kirchenmusikalischer Qualitätssicherung

Wie können nun Differenzierungen und Methoden des Qualitätsmanagements für bestimmte Grundbedingungen und Grundvollzüge der Praxis des kirchlichen Musikgebrauchs fruchtbar gemacht werden? Zur Beantwortung dieser Frage sollen die weiter oben beschriebenen Differenzierungen noch einmal aufgegriffen werden.

Fragen der Strukturqualität kommen zum Beispiel ins Spiel, wenn es darum geht, mit welchem Aufwand an Personal- und Sachausstattung bestimmte Anliegen verfolgt werden sollen, also beispielsweise ob, und wenn ja, in welchem Umfang hauptamtliche Kirchenmusikstellen errichtet und ausgestattet werden sollen und welche inhaltlichen Schwerpunkte mit solchen Stellen verbunden sein sollten.

Fragen der Prozessqualität könnten zunächst im Bezug auf die Gestaltung längerer Entwicklungsprozesse von Kirchenmusik etwa in einem Kirchenkreis (Dekanat) in Anwendung gebracht werden. Ferner könnte diese Perspektive des Qualitätsmanagement bei der Beurteilung der Erarbeitung von Stücken mit Chören oder der organisatorischen Vorbereitung der Präsentation dieser Stücke zum Beispiel in einem Kirchen-

konzert berücksichtigt werden. Auch die individuelle Erarbeitung eines Musikstückes durch einen Kirchenmusiker könnte unter dieser Perspektive beurteilt werden.

Die Frage der Ergebnisqualität wird sich vor allem dort stellen, wo bestimmte Zielvorgaben formuliert werden, deren Erfüllung bewertet werden soll. Dies gilt sowohl für längerfristige Entwicklungen wie auch für konkrete Projekte, also zum Beispiel konzertante Aufführungen in „Kirchenkonzerten“. Die Frage nach deren Qualität wird sich dann als Frage nach Ergebnisqualität im Vergleich zu anderen Aufführungen der gleichen Werke stellen lassen müssen. Das bedeutet zweierlei: Zum einen wäre nach der Erfüllung professioneller Standards zu fragen, zum anderen aber auch nach dem Wesen eines Kirchenkonzertes und inwiefern sich ein solches Konzert theologisch von anderen Konzertformen unterscheiden sollte. Konkret: Würde man es zum „Proprium“ eines Kirchenkonzertes zählen, dass es im Vergleich mit einer „säkular-konzertanten“ Aufführung eines Werkes die Bezogenheit des realisierten Stückes auf die christliche Botschaft in besonderer Weise und stärker als dort herausstellt, ist die Frage der Ergebnisqualität eben nicht nur als Frage nach der musikalisch-künstlerischen Professionalität einer Aufführung zu stellen, sondern zugleich auch an die mit diesem Konzert verbundene Vermittlungsleistung oder an seine Potenz zur Ermöglichung religiöser Erfahrungen in christlicher Prägung.<sup>13</sup>

Aus der Diskussion um Qualität in Bildungsprozessen könnten Aspekte wie die Zweckmäßigkeit bzw. Angemessenheit und die transformative Kraft eines kirchenmusikalischen Phänomens noch stärker in die Beurteilung kirchenmusikalischer Arbeit einbezogen werden.

## Instrumente kirchenmusikalischer Qualitätssicherung

In der evangelischen Kirche müssen Instrumente der Qualitätsentwicklung und -sicherung für ihre Musik nicht völlig neu erfunden werden.

Eine zentrale Rolle bei der Qualitätssicherung nehmen die hauptberuflichen Kirchenmusiker ein. Ihre Rolle ist es, die Balance zwischen ihren Fachkenntnissen als Musiker (hier sind sie nicht zuletzt die „Anwälte“ der Musik)<sup>14</sup> und den konkreten Bedürfnissen einer bestimmten kirchlichen Anwendungssituation von Musik (in einem bestimmten Kausus oder einer Gemeinde, einer Region, einem Kirchenkreis (Dekanat) oder in anderen Zusammenhängen) zu halten. Sowohl im Hinblick auf die Festlegung von Qualitätskriterien als auch hinsichtlich deren Sicherung sind sie aber auf das permanente

<sup>13</sup> In solchen Situationen sind die hermeneutischen Fähigkeiten der Theologen genauso gefordert wie die interpretatorischen Fähigkeiten der Kirchenmusiker. D.h. die theologische Vermittlungsleistung, die z. B. durch eine Kirchenkonzert realisiert werden soll, ist idealerweise im Dialog zwischen beiden Berufsgruppen zu erbringen, also nicht ausschließlich an die Kompetenz von Kirchenmusikern zu „delegieren“.

<sup>14</sup> Es sei hier noch einmal ausdrücklich betont, dass diese Anwaltschaft auch eine Anwaltschaft für die Autonomie der Musik als eines sich auch außerhalb der Kirche eigenständig entwickelnden Bereiches mit eigenen professionellen Standards ist. Will sich die Kirche nicht von diesen professionellen Standards und damit zugleich von der Frage der Professionalität in der Gesellschaft insgesamt verabschieden, (etwa, indem sie sich in eine Nische der Nicht-Professionalität zurückzieht), wird sie gut daran tun, auch diese Form von Professionalität ihrer Musikerschaft zu stärken, um in diesem – und auch über diesen! – Bereich sowohl nach innen als auch nach außen dialogfähig zu bleiben.

Gespräch mit den Theologen wie mit Nicht-Fachleuten angewiesen.<sup>15</sup> Sie können zwar nicht ausschließlich alleine für die Qualitätssicherung sorgen (weil sie die Kriterien nicht alleine entwickeln können), aber ohne sie ist auch keine Qualitätssicherung möglich.

Mit der Funktion der Fachberatung auf den verschiedenen Ebenen gibt es schon lange ein weiteres Instrument der Qualitätssicherung in den verschiedenen kirchlichen Organisationszusammenhängen. Fachberatung vollzieht sich konkret als Einzelberatung von Personen in bestimmten Situationen, bei Visitationen und in einem regelmäßigen Berichtswesen. Neben der klassischen Form der Supervision werden dabei zunehmend auch Elemente der Intervision angewendet. Neben der Fachberatung gibt es auch bereits an vielen Orten kirchenmusikalische Beiräte und Ausschüsse, die den organisatorischen Rahmen für die Diskussion um die jeweilige Wesens- Zielbestimmung von „Kirchenmusik“ bilden können, innerhalb dessen dann sowohl die hauptberuflich tätigen Kirchenmusiker, als auch bei bestimmten Gelegenheiten die Fachberater zu Wort kommen können.

## Zusammenfassung

Zum Abschluss seien die Grundgedanken dieses Artikels noch einmal thesenartig zusammengefasst:

Qualität ist in der Kirchenmusik nicht ein für allemal zu definieren. Das, was in diesem Bereich kirchlichen Handelns „Qualität“ sein könnte, muss vielmehr immer wieder neu zwischen Fachleuten und Nichtfachleuten ausgehandelt werden auf der Basis einer möglichst einvernehmlich gefundenen Wesens- und Zielbestimmung der Rolle musikalischer Phänomene in kirchlichen Zusammenhängen. Dabei ist zu beachten, dass ein solches „Aushandeln“ seine Grenzen an den subjektiven Glaubenserfahrungen genauso wie an der subjektiven Wahrnehmung und der „Unverfügbarkeit“ von Musik und der damit verbundenen Rezeptionsprozesse findet. Ferner ist zu beachten, dass das Musikleben als gesellschaftlicher Bereich zu betrachten ist, der weit über die kirchlichen Grenzen hinausgeht und nach eigenen Regeln funktioniert, die auch eigene Qualitätsstandards hervorgebracht haben. Von der sich darin äußernden Autonomie des Musiklebens in der Gesellschaft kann eine kirchenmusikalische Qualitätsdebatte ebenfalls nicht völlig absehen.

Für die Wesensbestimmung von „Kirchen-Musik“, vor allem aber auch für eine konkrete Bewertung des Gebrauches von Musik als Kirchenmusik erscheint in jedem Falle eine intensivere Betrachtung der Art der Bezugsetzung von Musik auf die Inhalte

<sup>15</sup> Hier sei ein Hinweis auf Bestrebungen innerhalb der Evangelischen Kirche in Deutschland angebracht, eine Art „Referendariat“ für Kirchenmusiker einzuführen. Ein solches Referendariat soll unter anderem dazu dienen, die im Studium erworbenen professionellen musikalischen Kompetenzen um Kompetenzen in der „Vermittlung“ zu erweitern, sei es mit pädagogischer Akzentuierung, sei es mit der Akzentuierung der allgemeinen Kommunikationsfähigkeit im Blick auf alle das Verhältnis von Musik und Kirche betreffenden Fachfragen. Vgl.: Kirchenamt der Evangelischen Kirche in Deutschland (EKD) (Hg.): „Kirche klingt“. Ein Beitrag der Ständigen Konferenz für Kirchenmusik in der evangelischen Kirche von Deutschland zur Bedeutung der Kirchenmusik in Kirche und Gesellschaft. EKD-Texte 99, Hannover 2008, 32-33.

grundlegender christlicher Glaubensaussagen unerlässlich, da ohne eine Bezugnahme auf solche Glaubensaussagen der inhaltliche Maßstab für eine Qualitätsbestimmung als „Kirchen-Musik“ nur ungenügend entwickelt werden kann.

Eine Anwendung der Methoden aus dem Bereich des Qualitätsmanagements ist insgesamt nur unter diesen Rahmenbedingungen möglich und nur dort, wo Anforderungen an die Beschaffenheit der zu realisierenden Sache „Kirchen-Musik“ einvernehmlich zwischen den Beteiligten festgelegt werden, kann kirchenmusikalisches Qualitätsmanagement auf einer gesicherten Basis arbeiten.

Die Qualitätsdebatte und die Frage nach der Anwendbarkeit von Methoden aus dem Qualitätsmanagements schärfen den Blick für bestimmte Zusammenhänge und Wechselwirkungen innerhalb des kirchenmusikalischen Arbeitsfeldes. Beides hilft, das Gespräch zwischen den Beteiligten zu intensivieren und die Frage nach der Kirchenmusik, also nach ihrem Wesen und den Zielen ihrer Praxis als eine Frage für die ganze Kirche, was immer das in konkreten organisatorischen Zusammenhängen meint, zu verstehen. Ferner können die Erkenntnisse aus dem Bereich des Qualitätsmanagements helfen, einzelne Phänomene differenzierter zu betrachten und strukturierter zu analysieren, was es leichter macht, Verbesserungsvorschläge zu entwickeln und diese ihrerseits zu bewerten.

Letztlich werden aber alle Ergebnisse von Qualitätsdiskussionen immer nur auf einzelne, konkrete Zusammenhänge hin anwendbar sein. Die permanente Aufgabe besteht darum weniger darin, allgemeine Qualitätsstandards zu definieren, als vielmehr darin, die Frage nach der Qualität und ihrer Maßstäbe immer wieder neu für bestimmte kirchenmusikalische Zusammenhänge zu stellen.

# Popkultur als Herausforderung für die Kirchenmusik<sup>1</sup>

HARALD SCHROETER-WITTKE

## A. Von der Milieudifferenzierung

Unsere Gegenwart wird in der Forschung mit Hilfe einer kultursoziologischen Differenzierung wahrgenommen.<sup>2</sup> Bei Gerhard Schulze waren es Ende der 1980er Jahre fünf Milieus, bei Claudia Schulz, Eberhard Hauschildt und Eike Kohler werden uns sechs Milieus zur Wahrnehmung der kirchlichen Gegenwart angeboten.<sup>3</sup> Die Sinus-Studien seit 2001 differenzieren unsere Gesellschaft in zehn Milieus.<sup>4</sup> Die Sinus-Studie U27 von 2006, die im Auftrag des BDKJ Menschen unter 27 Jahren befragte, bietet statt zehn nur sieben Milieus an, weil die Jugendlichen in den restlichen drei Milieus nicht vorkommen, da sie entweder zu jung sind oder nicht über das nötige Kleingeld verfügen.<sup>5</sup> Die U27-Studie hat ans Tageslicht gebracht, dass die Kirche nur höchstens vier dieser sieben Milieus überhaupt noch anzusprechen in der Lage ist.

Diese unterschiedlichen Differenzierungen zeigen eines: Man sollte diesen Milieus nicht glauben. Niemand wird sich bei näherem Hinsehen 100% mit einem dieser Milieus identifizieren können. Milieus sind keine Glaubenssache, sondern eine wissenschaftliche Wahrnehmungshilfe für unsere Gegenwart. Als solche sind sie jedoch sehr ernst zu nehmen. Denn ebenso, wie es gut ist, wenn eine Pfarrerin oder ein Kirchenmusiker ein wenig Bescheid weiß über die Geschichte seiner Kirche, so ist es auch gut, wenn er oder sie sich in Milieutheorie und damit in der Kulturgeschichte der Menschen auskennt, so dass die Wünsche, Bedürfnisse und Theologien der betreffenden Personen geschärfter wahrgenommen werden können.

Der kultursoziologische Zugang zu den Menschen stellt sich als ziemlich komplex dar, zumal es sich bei den verschiedenen Lebenskünsten um Phänomene handelt, die ich möglicherweise selber abgrundtief verabscheue, die gleichwohl von diesen Menschen aber geliebt werden. Dabei ist ja gerade die Musik ein wesentlicher Abgrenzungs- und Identitätsfaktor für die Menschen und ihre Gruppenzugehörigkeitsgefühle. Wichtig an dieser ganzen kirchlichen Milieudiskussion sind mir folgende 5 Punkte:

- 
- 1 Gekürzte Fassung eines Vortrags während der Pfarrer-Kirchenmusiker-Konferenz der Ev. Kirche von Kurhessen-Waldeck am 14.2.2011 in Schlüchtern.
  - 2 Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt am Main 1992.
  - 3 Schulz, Claudia / Hauschildt, Eberhard / Kohler, Eike: Milieus praktisch. 2 Bände, Göttingen 2008/2010.
  - 4 [www.sinus-institut.de](http://www.sinus-institut.de)
  - 5 [www.milieus-kirche.de/jugend-U27.html](http://www.milieus-kirche.de/jugend-U27.html)

**1. Es gibt kein Mehrheitsmilieu mehr.** Alle Milieus sind Minderheiten mit max. 15-20% Anteil an der Gesamtbevölkerung. Deshalb gibt es auch keine Mehrheitskultur, auch nicht mehr in der Kirche. Alle unsere kirchlichen Veranstaltungen sprechen Minderheiten an. Dass gleichwohl mitunter mehr Menschen in unsere Veranstaltungen kommen, zeigt nicht, dass die Milieus etwa größer wären, sondern dass die Menschen immer noch eine sehr hohe Meinung von dem milieuübergreifenden Tun und Anspruch der Kirchen haben. Es ist uns um Gottes Willen nicht gestattet, dieses große Pfund der Zuneigung der Menschen zur Kirche und zum Evangelium durch kulturelle Borniertheiten aufs Spiel zu setzen.

**2. Kaum ein Mensch geht völlig in einem der beschriebenen Milieus auf.** Diese Milieus sind Theorie, die in der Praxis von Individuen immer wieder neu koloriert oder auch überschritten werden. Umso wichtiger ist daher das Gespräch mit den einzelnen Menschen, deren Lebenskunst, Glaubenskultur und Theologie z.B. in den Kasualien zur Darstellung kommen.

**3. Kein Milieu ist für das Evangelium unansprechbar.** Kein Milieu ist dem Evangelium apriori näher oder ferner als ein anderes. Bach ist in dieser Hinsicht nicht besser als Berg, weder Alban noch Andrea Berg. Die Schwierigkeiten, die wir mit den Milieus haben, liegen nicht in erster Linie an den Milieus, sondern daran, dass die kirchlichen Mitarbeitenden viele dieser Milieus nicht gut genug kennen, weil sie selber vorwiegend aus bestimmten Milieus herkommen. Wo sind die Aus- und Fortbildungsmöglichkeiten, die hier für missionarische Inkulturationskompetenz sorgen?

**4. Wenn wir über Mission reden, dann reden wir immer auch darüber, dass wir nicht ein Evangelium haben, das wir nur kulturell anders verkleiden müssten, damit es unter die Menschen gebracht werden kann.** Dieses Kern-Schale-Modell wird den Übersetzungsphänomenen des Evangeliums nicht gerecht. Das Christentum ist eine Übersetzungsreligion. Das wird schon an seinem Grundtext deutlich, dem Neuen Testament, welches in einer Sprache geschrieben ist, die sein Religionsgründer nicht, oder wenn, dann nur radegebrect gesprochen hat. Das Evangelium nimmt in den unterschiedlichen Kulturen dieser Welt jeweils eine andere Sprache, mehr noch, eine andere Gestalt an, es sieht anders aus, es hört und fühlt sich anders an, es schmeckt vielleicht auch anders. So ein Prophetenruf, wie wir ihn z.B. von Amos her kennen, schmeckt erfahrungsgemäß nicht jedem, der auf die Vermehrung seiner Kohle aus ist. Dementsprechend wird das Evangelium in den verschiedenen Kulturen immer auch ein anderes. Übersetzen heißt eben immer auch: Üb‘ Ersetzen!

**5. Vor diesem Hintergrund haben wir vorhin kundenorientiert gearbeitet.** Wir haben uns ideale Kunden vorgestellt, für die wir eine passgenaue Gestaltung versucht haben. Dieser Versuch hat heuristischen Wert. Er hat Modellcharakter – nicht mehr und nicht weniger. Die konkrete Übersetzung vor Ort sieht dann noch jeweils anders aus. Der Kunde ist nämlich eine abstrakte ökonomische Kategorie, derjenige, der mir mein

Produkt abkaufen soll. Wir haben aber kein Produkt zu bieten, sondern wenn schon, dann ein Projekt,<sup>6</sup> einen Entwurf, einen Lebensentwurf. Deshalb ist die Mitsprache der Beteiligten, von Betroffenen will ich hier gar nicht mehr reden, das Entscheidende für die konkrete Gestaltung.

Und da möchte ich jetzt noch einen Doppelpen draufsetzen, wenn ich unsere Überlegungen vor dem Horizont der Popkultur noch weiter schärfe. Meine These dabei ist: Die Frage nach der Popkultur durchzieht alle Milieus und ist so etwas wie ein cross-over. Natürlich haben die verschiedenen Milieus jeweils unterschiedliche Popkulturen, doch ihre Gesetzmäßigkeiten überschneiden sich vielfach.

## B. Was ist Popkultur?

Popkultur in dem uns bekannten Sinne entsteht im 19. Jahrhundert. Ihre Voraussetzungen sind vielfältig.<sup>7</sup> Die wichtigsten will ich kurz benennen:

**1. Popkultur basiert auf Urbanisierung, Demokratisierung und Entstehen einer Mittelklasse**, die die Produkte der Popkultur allererst massenhaft zu kaufen in der Lage ist. Für sie ist Rezeptionsfreiheit wesentlich, die sowohl wirtschaftlich als auch sozial vorhanden sein oder errungen werden muss. Popkultur entsteht oft an den Rändern und hat meist einen prophetischen bzw. widerständigen Impuls gegen Deutungs-hoheiten aller Art. Ihren Produkten eignet daher immer notwendig eine Ambivalenz und Mehrdeutigkeit, auch Mehrfachcodierung genannt.

**2. Popkultur ist zunächst ein Bildungsphänomen**, weil sie mit der durchgehenden Alphabetisierung einhergeht, die eine massenhafte Verbreitung von Literatur allererst ermöglicht. Das Erscheinen des überregional agierenden bürgerlichen Periodikums „Die Gartenlaube“ am 1.1.1853 kann als Beginn der Popkultur in Deutschland begriffen werden. Gemeinsam mit ihrem Pendant „Daheim“ bedeuten diese beiden Familienzeitschriften einen Einschnitt in die Massenpublizistik des 19. Jahrhunderts, durch die Lesen erst zu einer alltäglichen und wohlgelittenen kulturellen Praxis wird. Diese beiden Familienblätter stellen die Unterhaltung in den Mittelpunkt ihres Programmangebots, wobei sie kaum einen Bereich des Lebens auslassen. Ab jetzt wird Unterhaltung zu einem eigenen welterklärenden Sinnsystem, welches neben den traditionellen Welterklärungen und Sinnsystemen Religion, Wissenschaft, Kunst und Pädagogik ein eigenes Universum bildet, dem sich nichts und niemand mehr entziehen kann.<sup>8</sup>

**3. Popkultur explodiert mit den vielen unterschiedlichen Massenmedien**, die seit dem 19. Jahrhundert sukzessive entstehen und deren Differenzierung und Weiterentwicklung immer noch an kein Ende gestoßen ist.

6 Vgl. Flusser, Vilém: Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung, Frankfurt am Main 1998.

7 Vgl. Hügel, Hans-Otto (Hg.): Handbuch Populäre Kultur, Stuttgart 2003.

8 Vgl. Seeßlen, Georg: Sinnsystem Unterhaltung. Zur Struktur und gesellschaftlichen Funktion des Unterhaltungsfilms, in: medien praktisch 17 (1993) Heft 1, 47-53.



## C. Eine kleine Theologie der Unterhaltung

Wer als kulturwissenschaftlicher Theologe in Deutschland ernsthaft über Unterhaltung nachdenkt, vermeidet intellektuelle Sauberkeit und macht sich demzufolge die Finger schmutzig. Denn Unterhaltung hat keinen guten Ruf. Immer noch wirken die mentale Trennung von E- und U-Kultur bei der gebildeten Elite sowie die übliche intellektuelle Schelte massenmedialer Produktionen nach. Dazu kommt eine spezifisch deutsche Schwierigkeit, die in der Tatsache begründet liegt, dass Unterhaltung von den Diktaturen und Unrechtregimes im Deutschland des 20. Jahrhunderts missbraucht worden ist. Schließlich gilt Unterhaltung auch theologisch als fragwürdig. Bis heute hält sich das Vorurteil des Johannes Chrysostomos, Jesus habe nicht gelacht, in dessen Gefolge die Christen auch wenig zu lachen hatten. Und erst im 19. Jahrhundert ist diese Frage wohl endgültig geklärt worden, als es an prominenter Stelle in der gebotenen popkulturellen Massenwirksamkeit hieß: „Stille Nacht, heilige Nacht, Gottes Sohn, o wie lacht.“ Dabei hat Unterhaltung eine lange positive theologische Karriere hinter sich. Denn gute Unterhaltung führt ihre drei Dimensionen zusammen: ihre ernärende (nutritive), ihre gesellige (kommunikative) und ihre genießende (delektarische) Dimension.

Unterhaltung hat es in der deutschen Sprache mit drei Dimensionen zu tun. Von seiner physischen Bedeutung – jemandem etwas unterhalten, jemanden unterstützen – herkommend entwickelt sich zunächst das nutritive Verständnis von Unterhaltung – jemanden erhalten, ernähren, unterstützen. Das Nutritive stellt bis ins 18. Jahrhundert die Hauptverwendung dar und bezeichnet nach den Gebrüder Grimm alles, „was der mensch zu seiner nahrung, kleidung und auferziehung von nöthen hat“ (DWb 24, 1595). Dieser Aspekt findet sich bei uns zum Beispiel in der Unterhaltszahlung. Mit dem Aufkommen einer bürgerlichen Gesprächskultur im 18. Jahrhundert gewinnt das kommunikative Verständnis von Unterhaltung – ein Gespräch führen – immer größere Bedeutung. Aus dieser Gemengelage entwickelt sich der heute übliche Gebrauch von Unterhaltung als Amusement. Im 19. Jahrhundert entfernen sich durch das Auseinanderdriften von E- und U-Kultur die drei Dimensionen von Unterhaltung immer weiter voneinander bis zur Unkenntlichkeit ihres Zusammenhangs. Dadurch jedoch, dass die Unterscheidung von E- und U-Kultur angesichts der neuen Medienwirklichkeit ihre Plausibilität verloren hat, wird Unterhaltung in der Zusammengehörigkeit ihrer drei Dimensionen auch theologisch wieder interessant.

## 1. Unterhaltung ist nutritiv

Unterhaltung gewährt Unterhalt. Dieser Aspekt ist insbesondere in der protestantischen Orthodoxie theologisch als Lehre von der *conservatio* bedacht worden. Paul Gerhardt etwa kann davon ein Lied singen: „Was sorgst du für dein armes Leben, wie du's halten wollst und nähren? Der dir das Leben hat gegeben, wird auch Unterhalt bescheren. Er hat ein Hand, voll aller Gaben, davon sich See und Land muß laben. Gib dich zufrieden!“ (EG 371, Str. 7)

Gott unterhält die Welt. He's got the whole world in his hands. Indem Gott aber die Welt unterhält, unterhält er auch sich mit der Welt. Das heißt: Gott liebt diese Welt. Er hat Wohlgefallen an ihr. Sie bereitet ihm Lust. Und: Gott redet mit der Welt, wenn er sich mit ihr unterhält. Nach protestantischem Verständnis geschieht dies vor allem im Gottesdienst, wo nach Luthers berühmter Definition Gott mit uns redet und wir ihm antworten durch Gebet und Lobgesang. Deswegen kann Luther Unterhaltung ebenso wie den Gottesdienst auch als öffentliche Reizung zum Glauben verstehen. Gute Unterhaltung gewährt uns Unterhalt. Schlechte Unterhaltung hingegen ist nutritiver Betrug. Kirchenmusik als Unterhaltung bedeutet daher, den Menschen in ihren Geschichten mit göttlichen Geschichten so Unterhalt zu gewähren, dass sie vorübergehend Halt gewinnen. Gute Unterhaltung heißt theologisch daher aber auch: Halt gibt es immer nur vorübergehend, en passant, im Übergang. Der Halt, den eine unterhaltsame Kirchenmusik gewährt, vergeht auch wieder, ist vergänglich. Dies wird besonders deutlich im Modus der Musik, des Singens und Hörens, denn Klänge sind die ästhetische Ausdrucksgestalt, die verklingen, am schnellsten vergehen, verschwinden.

## 2. Unterhaltung ist kommunikativ

Zwei oder mehr Menschen unterhalten sich miteinander, oft frei assoziierend. Gute Unterhaltungen sind meist lose, oft eignet ihnen eine lockere Atmosphäre. Gute Unterhaltung sucht das partnerschaftliche Gespräch unter Gleichberechtigten. Als erster hat der Pietismus die aufkommende bürgerliche Gesprächskultur als Konversation auch zu einer kirchlichen Kultur gemacht. Jedoch verfolgte er dabei von Anfang an, also schon in Speners Frankfurter Collegium pietatis, das Interesse einer Verkirchlichung und damit einer Hierarchisierung der Gespräche vom Predigtamt bzw. von der Bibel her. Erst Schleiermacher hat mit seiner Theorie der freien Geselligkeit, die in der liberalen Salonkultur Berlins um 1800 wurzelt, der kommunikativen Dimension von Unterhaltung auch in der Kirche den gebührenden Raum bereitgestellt. Unterhaltsame „Theologie als Gespräch“ (David Tracy) schafft eine Atmosphäre der Partnerschaft unter Gleichberechtigten. Ein Qualitätskriterium für gute Kirchenmusik ist daher, ob sie zum Beispiel bei Kasualien partnerschaftlich unter den Beteiligten ausgehandelt wurde.

### 3. Unterhaltung ist delectarisch

Sie macht Spaß. Sie amüsiert uns. Sie berührt uns. Sie ist rührend. Sie erheitert und erleichtert. Das delectare (das Unterhalten) spielt in der antiken Rhetorik eine große Rolle. Delectare gehört neben dem docere, dem Lehren, und dem movere, dem Bewegen, zu den drei Grundaufgaben einer jeden Rede in der Antike. Jede Rede hat zu lehren, zu unterhalten und zu bewegen: docere – delectare – movere. Während das docere als Lehre auf die intellektuelle Einsicht zielt, sprechen das delectare als Unterhaltung und das movere als Pathos die Affekte an. Dabei bedient das delectare die sanften Affektstufen, denn es soll der Übermüdung durch Lehre und Pathos vorbeugen. Das delectare berührt die Menschen und erleichtert sie so. Die Erleichterung als Erlösung von der Erlösung steht bei ihr im Vordergrund. Sie erleichtert, manchmal beschwingt sie sogar oder rührt zu Tränen. Das wäre im Übrigen nicht das schlechteste Qualitätskriterium für kirchenmusikalische Wirkungen.

### D. Coda (ohne Trugschluss;-)

Gute Kirchenmusik im Horizont der unsere Lebenswelt prägenden Popkultur ist gute Unterhaltungsmusik, indem sie alle drei Aspekte der Unterhaltung zum Klingen bringt: Sie muss uns erstens etwas zu Beißen geben und zugleich Heimat auf Zeit gewähren. Sie führt uns zweitens in den Freiraum des partnerschaftlichen Gesprächs mit theologischen Traditionen und Problemen sowie mit denjenigen, für die wir Kirchenmusik spielen. Und sie macht schlussendlich einfach auch Spaß.

# Musik im Sonntags- bzw. im Kasualgottesdienst

KLAUS EULENBERGER

Alberto Manguel, 1948 in Buenos Aires geboren, lebt in Frankreich und besitzt dort eine Bibliothek von – wie ich es mir vorstelle – erheblicher Ausdehnung und labyrinthischem Charakter. Manguel ist Autor und Vorleser, Übersetzer und Lektor, Gelehrter und Büchernarr. Am Anfang seines Buches „Die Bibliothek bei Nacht“ stellt er eine denkbar grundsätzliche Erwägung über den Sinn des Sammelns von Büchern an:

„Außer den Theologen und den Vertretern der phantastischen Literatur werden nur wenige daran zweifeln, dass die Hauptzüge unseres Universums ein tiefer Mangel an Sinn und das Fehlen jeden erkennbaren Zwecks sind. Und doch sammeln wir unermüdlich, mit verblüffendem Optimismus, jeden Schnipsel Informationen, den wir bekommen können ..., versuchen verzweifelt, der Welt einen Anschein von Sinn und Ordnung zu geben, obwohl wir doch haargenau wissen, dass – auch wenn wir noch so gern das Gegenteil glauben möchten – all unsere Unternehmungen zum Scheitern verurteilt sind. Warum also tun wir es trotzdem?“<sup>1</sup>

So also – mit einer Frage – beginnt das Buch. Es endet 350 Seiten später mit einer überraschenden Passage, die die Frage vom Anfang vielleicht nicht beantwortet, sie aber doch relativiert, ja, fast zurücknimmt:

„Die Ahnung, dass wir und die Welt nach dem Bild von etwas wunderbar, chaotisch Großem geschaffen sind, das wir niemals begreifen können, von dem wir aber ein Teil sind: die Hoffnung, dass unser expandierendes Universum und wir, der Sternenstaub darin, etwas bedeuten und dass unser Leben einen Sinn hat; die Freude daran, das alte Sinnbild von der Welt als Buch, das wir lesen und in dem auch wir gelesen werden, immer wieder neu zu beleben; die Erkenntnis, dass alles, was wir über die Welt wissen können, ein Phantasiebild ist, gemacht aus Sprache – all das findet seinen Niederschlag in jenem Selbstporträt, das wir die Bibliothek nennen. Und unsere Liebe zu ihr, unsere Sehnsucht, mehr davon zu sehen, unser Stolz auf sie, wenn wir an den Regalreihen entlanggehen, an Büchern, die immer neue Freuden verheißen, ist unser glücklichster, rührendster Beweis dafür, dass wir bei allem Elend und allen Schmerzen des Lebens doch unseren geheimen, tröstenden, vielleicht sogar erlösenden Glauben daran bewahren, dass es hinter all diesem Irrsinn einen größeren Sinn gibt, als eine böse Gottheit uns gewähren würde. Wonach also suche ich, nun wo ich am Ende meiner Geschichte von der Bibliothek angekommen bin? Nach Trost vielleicht. Am ehesten nach Trost.“  
Ich glaube, dass mit diesen Sätzen ein theologisches Programm angedeutet ist, das auf seine Ausführung durch die Theologie noch wartet. Eine Kreisbewegung, die mit der Feststellung eines „tiefen Mangels an Sinn“ und des Fehlens „jeden erkennbaren Zwecks“ einsetzt und bei dem Verlangen nach Trost ankommt, nachdem sie durch

<sup>1</sup> Manguel, Alberto: Die Bibliothek bei Nacht, Frankfurt am Main 2007, 11.

Regionen eines „erlösenden Glaubens“ gegangen ist, den es doch eigentlich gar nicht geben kann. Es ist die Annahme, dass es „hinter all diesem Irrsinn einen größeren Sinn gibt, als eine böse Gottheit uns gewähren würde.“ Die Bibliothek beinahe als eine Art Gottesbeweis?

Wie auch immer: Ich riskiere die These, dass das, was Alberto Manguel über die Büchersammlungen sagt, auch anwendbar ist auf den Gottesdienst. Auch er kann verstanden werden als der Versuch, Sinn zu restituieren – oder zu finden – angesichts eines zutage liegenden „Mangels an Sinn“. Auch er kann ein Instrument sein, dem manchmal – zum Beispiel in diesen Tagen – riesigen Chaos einige Erscheinungen begrenzter Ordnung entgegensetzen. Auch er – der Gottesdienst – kann die Gewissheit, dass es keinen Trost gibt, unterlaufen, indem er die Stimme des Trostes hörbar werden lässt. Die etwas behäbige Themenformulierung „Musik ist die beste Gottesgabe“ könnte dann vielleicht auch lauten: *Nichts hilft so kräftig gegen das Gefühl, in der Welt verloren zu sein, wie die Musik.*

Das ist ein gefährliches Argument, weil es auf *Wirkung* setzt und nicht auf *Wahrheit*. Es könnte ja sein, dass der Trost, der so vermittelt wird, zwar funktioniert, aber keinen Grund hat. Man kann ihn hervorbringen, indem man auf wirkungsvolle musikalische Effekte setzt. Er wäre dann nichts als eine Stimmung, die wohl tut, aber nichts ändert und keine andere Wirklichkeit erschließt; in diesem Fall müsste man von trügerischem Trost sprechen. Es könnte aber auch sein, dass die Musik einen Ton in die Welt bringt, der ohne sie nicht hörbar wäre, der aber auch zu ihr – der Welt – gehört. Und dass die Musik etwas bewirkt, was ohne sie nicht zustande käme und was *nicht* Täuschung, *nicht* Trug ist. Noch einmal mit Alberto Manguel gesprochen: Die Musik könnte hörbar und dann auch glaubhaft machen, „dass es hinter all diesem Irrsinn einen größeren Sinn gibt, als eine böse Gottheit uns gewähren würde“.

## I. Unterschiede

Das erste Wort hat im Sonntagsgottesdienst für gewöhnlich die Orgel. Aber damit ist über die Wirkung noch nicht allzu viel gesagt. In der Winterkirche des Adeligen Klosters zu Preetz, dem Konventsaal, ist es eine kleine Truhengorgel, die nur über wenige Stimmen verfügt. Im Dom zu Ratzeburg gibt es zwei Rieger-Orgeln, von denen im Gottesdienst für gewöhnlich die große im Westen gespielt wird (von 1978, mit 61 Registern, derzeit nach 33 Jahren in angegriffenem Zustand), während die kleinere Chororgel von 1972 mit zwei späteren Erweiterungen für gewöhnlich bei kleineren Gottesdiensten und Andachten im Chor zu hören ist. Wenn schon diese beiden Ausstattungen höchst unterschiedlich sind, so stellt die der Hamburger Hauptkirche St. Michaelis gegenüber beiden noch einmal einen Quantitäts- und Qualitätssprung dar: Dort erklingen – nicht selten sogar in *einem* Gottesdienst – die große, zwischen 1960 und 1962 gebaute Steinmeyer-Orgel mit 86 Registern, die sich auf fünf Manuale und Pedal verteilen, die Marcussen-Orgel von 1914 auf der Nordempore (wo die großen Konzerte musiziert werden), das Fernwerk im Deckengewölbe der Kirche mit 17 Registern. Alle drei Orgeln sind von *einem* Spieltisch mit fünf Manualen und Pedal aus zu bedienen, der ebenfalls auf der Konzertempore steht. Dazu kommt noch die gerade

neu gebaute, 2010 geweihte Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Orgel auf der Südepore. Nur beiläufig erwähnte ich eine fünfte Orgel, die 2008 in die Krypta von St. Michaelis eingebaut wurde. Auch wer die vier Orgeln des großen Kirchenraums nicht gehört hat, kann sich leicht vorstellen, dass „Orgelmusik (dort) auf großartige Weise erlebbar wird“, wie es die beiden Organisten Christoph Schoener und Manuel Gera formuliert haben. Und Hans-Jürgen Wulf, maßgeblich beteiligt am Gesamtkonzept, sagt zu Recht: „Damit bieten sich nun völlig neue Möglichkeiten, heutigen Anforderungen an geistliches Musizieren in Gottesdienst und Konzert gerecht zu werden.“<sup>2</sup>

Schon die pure Auflistung der Orgeln in den drei genannten Kirchräumen macht deutlich, dass *Orgelklang* nicht immer Vergleichbares meint. Selbst ein mit vielen musikalischen Wassern gewaschener Organist wie Detlef Schmidt kann dem kleinen Pfeifeninstrument in Preetz nicht viel mehr als dünne Klänge entlocken, die allenfalls ahnen lassen, was in den von ihm sorgfältig und findig ausgewählten Präludien und Choralbearbeitungen steckt. Und was die Choralbegleitung angeht, so wird die singende Gottesdienstgemeinde nur leise und locker geführt – was hier nur darum kein Problem ist, weil die Versammelten, Frauen wie Männer, Manns genug sind, sich tapfer und kräftig durch beinahe jedes Lied zu schlagen. Am Heiligen Abend ist das anders. Da kommen welche, die den besonderen Ort suchen und schätzen, während die anderen – im Gefühl, „ihr“ Gottesdienstraum werde ihnen genommen – eher ausbleiben. Bei keiner anderen Gelegenheit spüre ich deutlicher, was fehlt, wenn ein tragender, haltender Orgelklang *nicht* zu vernehmen ist. Positiv formuliert: wie wichtig, ja unerlässlich dieser Klang dafür ist, dass – ein bisschen Schleiermacherisch gesprochen – das fromme Selbstbewusstsein sich darstellen und so auch selbst empfinden kann. Das schlägt dann auch auf den Prediger und Liturgen zurück, weil nun viel mehr als in anderen Gottesdiensten sehr viel vom gesprochenen Wort abhängt. Insofern fühle ich mich dort in mancher Hinsicht als armer Teufel – und freue mich mit den anderen zusammen, wenn von Pfingsten an die – wenn auch immer noch kühle – Klosterkirche uns wieder offen steht. Denn dort erklingt dann auch die Orgel mit 25 Registern, von denen die meisten aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert stammen. Auch sie – 1999 von der Apenrader Werkstatt Marcussen restauriert – ist keineswegs zu groß für die Kirche, aber was differenziertes, farbenreiches Orgelspiel bedeutet, kann man an ihr aufs Beste hören.

Keine Frage, dass es die Menschen, die sich im Ratzeburger Dom oder in St. Michaelis zum Gottesdienst versammeln, das ganze Jahr über besser – oder leichter – haben. Nämlich: es hörend und singend für möglich zu halten, dass es „hinter all diesem Irrsinn einen größeren Sinn gibt, als eine böse Gottheit uns gewähren würde“. Wenn Christian Skobowsky mit dem Es-Dur-Praeludium den Anfang macht, ist die *schöne Pforte* schon aufgetan, und wenn Luthers Credo-Lied „Wir glauben all an einen Gott“ die Choralbearbeitung aus Bachs „Orgelmesse“ voraufgegangen ist, scheinen die schönen, aber doch auch abständigen Formulierungen aus dem 16. Jahrhundert leichter über die Lippen zu kommen: „der aller Schwachen Tröster heißt / und mit Gaben zieret schöne ...“ Und um von hier aus noch einmal auf die Orgeln im Michel zu kommen: Es scheint nicht übertrieben, was man über das erste (von der Orgelbaufirma Walcker gefertigte) Fernwerk von 1912 gesagt hat: Von dort komme ein Klang, der

2 Alle Angaben zu den Orgeln in St. Michaelis unter [http://www.st-michaelis.de/fileadmin/03-redaktion/04-dokumente/die\\_organ\\_am\\_michel.pdf](http://www.st-michaelis.de/fileadmin/03-redaktion/04-dokumente/die_organ_am_michel.pdf).

„wie der ferne Silberstrom herab rieselt“. Es ist klar, dass sich mit der Kombination verschiedener Orgeln dort Effekte erreichen lassen, die in Ratzeburg und in Preetz niemand herbeizaubern kann. Aber ich komme in diesem Zusammenhang noch einmal auf eine vorhin angestellte Überlegung zurück. Ja, es ist wahr: *Nichts hilft so kräftig gegen das Gefühl, in der Welt verloren zu sein, wie die Musik*. Aber das ist auch ein gefährliches Argument, weil es auf *Wirkung* setzt und nicht auf *Wahrheit*. Es könnte ja sein, dass der Trost, der so vermittelt wird, zwar funktioniert, aber keinen Grund hat. Man kann ihn hervorbringen, indem man auf wirkungsvolle musikalische Effekte setzt. So sehr ich *ergriffen* bin, wenn Manuel Gera im Festgottesdienst am 1. Weihnachtstag die Orgel mitten in der Strophe aus *Ich steh an deiner Krippen hier* „anhält“ („Und weil ich nun nichts weiter kann, / bleib ich anbetend stehen“), so sehr sträuben sich mir die Nackenhaare, wenn er mit der mächtigen Steinmeyer-Orgel die dritte Strophe von *O du fröhliche* einen Halbton höher intoniert als die beiden vorangegangenen Strophen. Ich finde, das ist Effekt und nichts sonst.

Schlechter dran als selbst die Wintergemeinde in Preetz sind natürlich diejenigen, die sich zum Gottesdienst in einer Kirche versammeln, wo eine funktionsfähige Orgel überhaupt nicht vorhanden ist oder niemand da ist, um sie zu spielen. In einer von der Liturgischen Konferenz 2010 herausgegebenen Handreichung mit dem Titel „Wo zwei oder drei ...“ – Gottesdienste mit kleiner Gemeinde feiern<sup>3</sup> ist dieser Situation ein eigenes kleines Kapitel gewidmet. Unter der Überschrift „6. Musik“ heißt es dort („A. Grundsätzliche Überlegungen“): Bei Gottesdiensten mit kleiner Teilnehmerzahl lassen sich die Verantwortlichen manchmal „von der Überlegung leiten, ob sich der Kostenaufwand für einen Kirchenmusiker oder für eine Honorarkraft überhaupt lohnt [...]. Zweifellos ist dies ein Missverständnis, das nicht nur eine Geringschätzung der Anwesenden erkennen lässt, sondern vor allem auch die Bedeutung der Kirchenmusik für jede gottesdienstliche Veranstaltung missachtet.“<sup>4</sup> Statt zum Verzicht auf das Singen überhaupt rät die Handreichung zur bewussten Herabsetzung der Anforderungen an den Gesang, zur Bildung von „Singteams“ und auch zum Hören, wenn das Singen unter den gegebenen Umständen nicht gelingt: also lieber Verstärken als Verstummen.

## II. Gemeinde oder Publikum?

In der Auswertung der Ergebnisse der „Paderborner Untersuchung“ zum Singen im Gottesdienst spricht Michael Meyer-Blanck, der Vorsitzende der Liturgischen Konferenz, die Gefahr an, dass „aus dem Gesang der Gemeinde das Konzert werden“ und „die Kunst [...] die Gemeinde in die Rolle des Publikums drängen“ kann.<sup>5</sup> Er sagt dies im Blick auf die Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. „Der Choral in der Kantate steht zwar für die Gemeinde, wird aber nicht mehr von ihr selbst gesungen.“ Das ist natürlich ein Unterschied, und der Unterschied steht für ein Problem, das ich

3 Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2010

4 Ebd., 56f.

5 Meyer-Blanck, Michael: Die Studie „Singen im Gottesdienst“ aus praktisch-theologischer Sicht, in: Singen im Gottesdienst. Ergebnisse und Deutungen einer empirischen Untersuchung in evangelischen Gemeinden, hg. von Klaus Danzeglocke, Andreas Heye, Stephan A. Reinke und Harald Schroeter-Wittke, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2011, 58-66, 60.

nicht kleinreden will. Aber erstens kann man vielleicht sagen, dass dies genau die Situation ist, die die gottesdienstliche Gemeinde kennzeichnet: Viele Choräle können – oder wollen – viele in ihr nicht (mehr) singen, aber die Bereitschaft, diese Choräle zu hören und sich ihnen innerlich hinzugeben, ist erstaunlich groß. Und zweitens kann man annehmen: Auch die *gehörten* Choräle können etwas auslösen, was zu anderen Zeiten die *gesungenen* bewirkt haben mögen: eine innere Bewegung. Dann wäre der Unterschied zwischen Singen und Hören nicht so groß, wie die Unterscheidung zwischen Gesang und Konzert es unterstellt. Man kann ja fragen, was eigentlich die Kantaten und Passionen Johann Sebastian Bachs so anziehungskräftig macht für viele Menschen, auch für solche, die mit den „ganz verruchten deutschen Kirchentexten“, wie Carl Friedrich Zelter das genannt hat, nichts im Sinn haben und überhaupt eher auf Abstand gehen zu einer Frömmigkeit, die sich in den Dichtungen und Kompositionen des Barock ausdrückt. Im Jubiläumsjahr 2000 hat John Eliot Gardiner fast alle geistlichen Kantaten Bachs in 63 Kirchen in Europa und den USA aufgeführt, und soweit ich weiß, waren so gut wie alle dieser Konzerte ausverkauft. Haben die, die sie erlebt haben, über die Texte „hinweggehört“ und sich ganz auf die „schöne“ Musik konzentriert? (Aber diese Musik ist durchaus nicht immer „schön“.) Ging es ihnen nur um die Teilhabe an einem spektakulären Projekt oder um die prominenten Aufführungsorte? Was haben sie erlebt, während vor ihren Augen und Ohren zwei oder drei Bach-Kantaten aufgeführt wurden? Schwer zu beantwortende Fragen. Solange ich nicht vom Gegenteil überzeugt werde, vermute ich, dass die Hörenden – einer Spur folgend, von der sie womöglich mehr ahnten als wussten – bereit waren, sich der inneren Dramatik und Dramaturgie der Kantaten auszusetzen. Das heißt: bis zu einem gewissen Grad mitzugehen in die Zerknirschung des sündigen Subjekts (also in den Widerspruch zwischen dem akzeptierten Gebot und der Wahrnehmung, in der eigenen Person dahinter zurückzubleiben), mitzugehen in die bange Frage, ob es denn eine Erlösung von diesem Widerspruch gebe, und mitzugehen schließlich in eine Art von „Auflösung“, wie sie für Bachs Kantaten ja kennzeichnend ist. Also der Entwicklung von vielen Moll-Klängen zum reinen Dur-Akkord am Ende vieler Kantaten zu folgen und dabei zu spüren, wie quälende Spannung sich löst. Ein vergleichsweise einfaches Beispiel möchte ich mit Ihnen zusammen anhören: ein paar Sequenzen aus der Kantate Nr. 23, „Du wahrer Gott und Davids Sohn“, geschrieben 1723 für den Sonntag Estomihi, also den Sonntag vor Beginn der Passionszeit. Der Text der Kantate nimmt Bezug zum damaligen Evangelium des Tages (noch heute Predigttext in der 5. Reihe): Lukas 18, Die dritte Leidensankündigung und Der Blinde vor Jericho. Das Ich der Texte von Arie, Rezitativ und Chor identifiziert sich mit dem Blinden:

*„Du wahrer Gott und Davids Sohn, / Der du von Ewigkeit in der Entfernung schon / Mein Herzeleid und meine Leibespein / Um-ständlich angesehen, erbarm dich mein!“ Und: „Ach, gehe nicht vorüber! [...] Ich sehe dich auf diesen Wegen, / Worauf man mich hat wollen legen, / Auch in der Blindheit an. / Ich fasse dich / Und lasse dich / Nicht ohne deinen Segen.“ Und: „Aller Augen warten, Herr, / Du allmächtiger Gott, auf dich, / Und die meinen sonderlich.“*



Der Schlusschoral geht auf den Text und die Melodie des deutschen Agnus Dei von 1528 (beide von Martin Luther), wie man sie – mehr oder weniger – aus der Abendmahlsliturgie kennt: *Christe, du Lamm Gottes*. Die Melodie ist schon in Satz 2 – dem Rezitativ „Ach, gehe nicht vorüber“ – zu hören, und zwar in einer instrumentalen Oberstimme, die gespielt wird von der Violine I und den beiden Oboen. Der Satz 4 aber – eben der Choral *Christe, du Lamm Gottes* – bringt beides, den Text und die Weise des Gesangs, zunächst die erste Strophe in einer sehr langsamen Version, dann die zweite und dritte in doppeltem Tempo, schließlich ein beschwingtes *Amen*. Wer aufmerksam zuhört, „liegt“ also zunächst als Blinder am Rand der Straße, ruft dann wie jener den Vorübergehenden als „Jesus, du Sohn Davids!“ an, bittet im anschließenden Chor Gott darum, er möge die Augen auch in einem weiteren Sinn auftun („Lass sie nicht / Immerdar in Finsternissen!“), und findet sich im Schlusschor sowohl in einem liturgischen als auch in einem sehr persönlich-meditativen Zusammenhang wieder: „Gib uns dein’ Frieden.“ Und könnte nun erleichtert fortgehen und tut es vielleicht. – Das Ganze „funktioniert“ auch dann – behaupte ich –, wenn man sich in den Einzelheiten des Kirchenjahres, der liturgischen Gesänge und der biblischen Geschichte nicht auskennt. Der Weg von banger Erwartung zu erlösender Erleichterung ist für jedes aufmerksame Ohr hörbar.

### III. Altes und Neues

„Sind die alten Lieder die besseren?“ Diese Frage hat die Evangelische Zeitung für ihre Ausgabe vom 13.03.2011 zwei musikalischen Experten gestellt, ihre Antworten – längst nicht so kontrovers, wie man es sich hätte denken können – dokumentiert. Ähnlich suggestiv klingt die Titelformulierung des Vortrags von Matthias Nagel, den wir morgen Vormittag hören werden: „Kirchliche Populärmusik – ein Garant für Gemeindeentwicklung?“ Ich vermute, dass Herr Nagel diese Frage wohl nicht mit einem eindeutigen Ja beantworten wird. Ob die *alten Lieder* oder die *kirchliche Populärmusik* „besser“ und was von beiden für die Gemeindeentwicklung tauglicher ist, das ist nicht grundsätzlich, sondern nur von Fall zu Fall zu entscheiden. Ich will in diese Auseinandersetzung nicht eingreifen – höchstens in dem Sinn, dass ich meine eigene Befangenheit mitteile. Immer wieder ist die Rede von der *kulturellen Gefangenschaft* der Kirche, von ihrer Bindung an bestimmte Milieus. Und wenn ich mir hier zuhöre, dann merke ich, dass ich selbst eine klare Bindung an bestimmte Traditionen und Kulturen unter Beweis stelle. Ich spreche von Alberto Manguel und Johann Sebastian Bach, von Kirchenkantaten und Choralbearbeitungen, von Melodien und Texten des 16. und 18. Jahrhunderts. Ich spreche *nicht* von Jimi Hendrix und den Beatles, nicht von den *Söhnen Mannheims*, Bodo Wartke oder den *Wise Guys*. Anders als Thomas Vogel<sup>6</sup> bedaure ich zwar nicht, dass es in dem Lied *Hinunter ist der Sonne Schein* nicht mehr „behüt uns heint“ heißt, sondern „behüte uns“. Aber es macht mir etwas aus, dass meine Kinder kaum eine Beziehung zu dem Choral *Hinunter ist der Sonne Schein* haben. Die Entscheidung der Liturgischen Konferenz, eine *Kernlieder-Liste* (mit 33 Lie-

6 Evangelische Zeitung vom 13.03.2011, Ausgabe 10 K, 3.

dem aus dem EG) den Mitgliedskirchen der EKD zur Annahme zu empfehlen, finde ich einerseits nachvollziehbar (auch ich habe dafür gestimmt), andererseits schwierig. Ich kann dasselbe auch positiv formulieren: Es hat mir großes Vergnügen gemacht, mit „meiner“ letzten Gruppe von Vikarinnen und Vikaren in manchen Kurswochen hier im Predigerseminar an jedem Abend vierstimmige Choräle einzuüben – mit solchen, die selten oder nie in einem Chor gesungen haben, ebenso wie mit anderen, die vom Blatt singen können. Wenn man diese Möglichkeit *nicht* hat, wird *das, was nicht ist*, nicht gerufen, *dass es sei*<sup>7</sup>; es entsteht nicht, und wenn man weiß, was da entstehen könnte, wird man bedauern, dass es nicht wird. Ich habe keine Ahnung, ob sich *das, was nicht ist*, je wieder ins Sein wird rufen lassen. Aber ich kenne einige KirchenmusikerInnen, die sich nicht lange mit solchen Fragen aufhalten, sondern da, wo sie gerade sind, mit anderen zu singen anfangen, erfindungsreich und lustvoll. Christa Kirschbaum in Lippstadt ist eine von ihnen, Ulrike Hastedt in Einbeck eine andere. Eckhard Broxtermann in Kiel kann es auch. Und *das, was mich begeistert*, ist, dass sie in der *Populärmusik* ebenso zuhause sind wie in der traditionellen, der „klassischen“ Kirchenmusik.

#### IV. Musik in Gottesdiensten aus besonderen Anlässen

Es soll hier ja auch um Musik *im Kasualgottesdienst* gehen. Sie werden gleich den Eindruck haben, dass die beiden großen Teile dieses Vortrags von sehr verschiedenem Charakter sind, und so ist es tatsächlich. Das hängt mit der Entstehungsgeschichte dieses Referats zusammen, aber es ist darüber hinaus auch ein Hinweis darauf, dass der Sonntags- und der Kasualgottesdienst in vielen Fällen sehr unterschiedliche Veranstaltungen sind. Michael Meyer-Blanck, der schon Zitierte, erklärt einen merkwürdigen Widerspruch mit dem Hinweis auf diesen Unterschied. Der Widerspruch ist der zwischen der Selbsteinschätzung von Gottesdienstbesuchern, sie würden gern und kräftig singen, und dem Urteil vieler KirchenmusikerInnen und ebenso vieler PfarrerInnen, die Gemeinde sei, was das Singen angeht, weitgehend verstummt. Und die Erklärung, die der Professor für Praktische Theologie findet: „Die meisten zu leitenden Gottesdienste“ seien „für die sich negativ äußernden Amtsträger Kasualien, bei denen offensichtlich weniger und damit auch schlechter gesungen wird.“<sup>8</sup> Um sie also soll es jetzt gehen.

#### V. Impressionen

„Um den feierlichen Charakter der Trauung zu unterstreichen, sollte natürlich auch Musik nicht fehlen. Grundsätzlich ist es ganz Ihrem eigenen Geschmack überlassen, welche Musikstücke Sie auswählen. [...] In den meisten Kirchen gibt es eine Orgel und der Organist ist sicher gern bereit, einige von Ihnen gewünschte Musikstücke zu spielen. [...] Sprechen Sie auf jeden Fall rechtzeitig mit dem Pfarrer darüber, wie die

7 Röm 4,17.

8 Meyer-Blanck, Die Studie „Singen im Gottesdienst“, 63 (Anm. 5).

musikalischen Einlagen aussehen soll [sic!] und ob Ihre Vorstellungen in dieser Kirche realisiert werden können (Strom, Verstärkeranlage etc.).“<sup>9</sup>

Ein bisschen verblüfft lese ich, was im Internet an „Informationen für Ihre Traumhochzeit“ zu finden ist. „Ganz Ihrem eigenen Geschmack überlassen.“ „[...] sicher gern bereit[...].“ Der Pfarrer soll tunlichst auf die technischen Voraussetzungen angesprochen werden. Was aber, wenn er mit dem Brautchor aus „Lohengrin“ *nicht* einverstanden, der Organist *nicht* „gern bereit“ sein sollte, die Wünsche des Brautpaares zu erfüllen, „Chapel of Love“ der Dixie Cups zum Beispiel? So konfliktfrei, wie es das *Hochzeitportal 24* vorgibt, ist das Terrain ja durchaus nicht.

Am Anfang ist diese Verblüffung – und das Erstaunen darüber, was man alles findet, wenn man unter dem Stichwort „Musik+Trauung“ oder „Musik+Trauerfeiern“ googelt. Die Sites, die seit Jahren von vielen Menschen eifrig genutzt werden, sind überwiegend nach dem Geschmack jenes Milieus gestaltet, das in der 4. EKD- Kirchenmitgliedschafts-Erhebung „einen Lebensstil des Do-it-yourself und der Gartenarbeit“ kennzeichnet, die Rechtschreibung ist zweifelhaft bis unsäglich, die Auswahl riesig. Nicht nur, dass die Anbieter die Möglichkeiten ihrer eigenen Mitwirkung für die Ausrichtung von Feiern zwischen Kirche und Festzelt darstellen. Sie listen auch Trausprüche von Genesis 1,27 bis Jakobus 3,18, von Adorno bis Simone Weil auf, schlagen Sitzordnungen vor und machen Vorschläge für „Musik zur Trauerfeier“.

*Zeremoniellemusik, Rhein-Main*, verzeichnet insgesamt 127 für die Gestaltung des Trauerfalls in Frage kommende Titel aus dem Bereich „Geistliche Lieder, Konzertstücke, Filmmusik, Volkslieder, Musical, Pop, Klassik, diverse Lieder“ – und noch einmal 116 „Choräle aus dem Evangelischen Gesangbuch und dem Katholischen Gotteslob“.<sup>10</sup> Unter [www.singout.at/hochzeit.htm](http://www.singout.at/hochzeit.htm) bekommt man nicht nur Vorschläge für die Liturgie eines Wortgottesdienstes zur Hochzeit, sondern – sobald man im Menü auf „Hörproben“ klickt – auch eine akustische Vorstellung davon, wie einzelne Lieder oder Stücke klingen. Und wer sich, im Internet surfend, ein wenig mehr Mühe macht, bekommt La Paloma in die Ohren, gesungen 1953 von Hans Albers, mit dem unverkennbaren Sound der Schelllackplatte. Und kann unter [www.eduard-kuenneke.de/wanderge.mp3](http://www.eduard-kuenneke.de/wanderge.mp3) ein Stück aus Eduard Kühnkes Operette „Der Vetter aus Dingsda“ hören und weiß dann auch, warum das Duett „Ich bin nur ein armer Wandergesell“ für Trauerfeiern passt. Eine Zeile darin heißt nämlich: „Heut lieg ich im weichen Himmelbett.“

Die Vielfalt dieses Angebots erklärt womöglich auch, warum die Wünsche vieler Menschen im Blick auf die Gestaltung von Kasualgottesdiensten bestimmter und selbstbewusster vorgetragen werden. Man weiß einfach mehr, welche Möglichkeiten es gibt, und wenn kommerzielle Anbieter so viele Möglichkeiten zur Verfügung stellen, wieso sollte man Vergleichbares nicht auch von der Kirche erwarten können?

9 [http://www.hochzeitportal24.de/Musik\\_fuer\\_die\\_Trauung.74.0.html](http://www.hochzeitportal24.de/Musik_fuer_die_Trauung.74.0.html) „Wir über uns: Das Team von Hochzeitportal24 besteht aus 3 Redakteuren und 2 IT-Spezialisten. Die Redaktion ist personell identisch mit der Hochzeitsagentur Walter, dem Hochzeitservice in Franken.“

10 <http://www.rudiwagner.de/Info-trauerzeremonie.htm>

## VI. Konfliktfelder, Kränkungspotentiale

Dass es zwischen Pfarrerinnen und Pfarrern einerseits, den „Nutzern“ kirchlicher Amtshandlungen andererseits nicht immer einvernehmlich zugeht, ist keine neue Erscheinung. Die *Sternchenlieder* in der Ausgabe des Evangelischen Kirchengesangbuches von 1950 für „die Evangelisch-lutherischen Landeskirchen Schleswig-Holstein-Lauenburg, Hamburg, Lübeck und Eutin“ demonstrieren in einem anderen, aber eng verwandten Zusammenhang, worum der Streit auch schon in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts ging: ob Lieder wie „Stille Nacht“ oder „So nimm denn meine Hände“ (aber auch „Wir pflügen und wir streuen“!) „für den Gebrauch im Gemeindegottesdienst geeignet“ sind oder nicht. Der Stern hinter dem Titel signalisierte: nein.<sup>11</sup> In den 1960er und 1970er Jahren, als die evangelischen Kirchen realisieren mussten, dass Kirchenzuchtmaßnahmen, welcher Art auch immer, immer weniger Wirkung zeigten, verschärfte sich der Ton der Auseinandersetzung um das, was an Musik und Texten „theologisch vertretbar“ war und was nicht; KirchenmusikerInnen gaben sich da manchmal unbeugsamer als PfarrerInnen. Um „O du fröhliche“ (im EKG auch ein *Sternchenlied*) wird heute, soweit ich weiß, nicht mehr gestritten. Wohl aber von Fall zu Fall um „Candle in the Wind“ und „s ist Feierabend“. Und umstritten ist, ob der Kirchenmusiker bei einer Trauerfeier den Gefangenenchor aus *Nabucco* spielen darf, soll, will und kann (wenn er keine Noten hat, ist nichts zu machen).

Was den Konflikt so anstrengend macht, ist die Tatsache, dass es auf beiden Seiten nicht um Nebensächliches, sondern um als zentral Empfundenes geht. Wenn *die von der Kirche* nicht bereit sind, „unser Lied zu spielen“, zeigt das, dass es ihnen auch nicht wirklich um uns geht. Und auf der anderen Seite: Wer meine Dienste bei Trauung oder Trauerfeier in Anspruch nimmt, von dem kann ich erwarten, dass er/sie einen gewissen Respekt vor dem Besonderen der kirchlichen Verkündigung zeigt; ich lasse mich nicht zum sprechenden Lorbeerbaum machen. Die Gefahr, sich gegenseitig zu kränken, ist erheblich. Hier wie dort geht es auch um Fragen der Identität. „Für viele Menschen sind wesentliche Lebenssituationen mit bestimmten Musiken besetzt: Jede Liebe hat ihre Melodie.“<sup>12</sup> Umgekehrt: Als PfarrerIn bestehe ich darauf, dass wenigstens an *einer* Stelle ein Kirchenlied gesungen wird, damit deutlich wird: Wir sind hier in einem kirchlichen Raum. Sobald aus der Auseinandersetzung um *Claims* ein Machtkampf wird, ist alles verloren. Darum ist es so wichtig, dass es so weit nach Möglichkeit nicht kommt. Dass alle Beteiligten ihr Gesicht wahren können und niemand das Gefühl bekommt, mit den eigenen Interessen auf der Strecke geblieben zu sein.

11 Insofern ist diese Ausgabe des durch Christhard Mahrenholz geprägten EKG von einem eigentümlichen Selbstwiderspruch bestimmt: Ein Teil der im Anhang veröffentlichten Lieder fiel gleichzeitig der Zensur anheim. Auf der Rückseite des Vorsatzblattes hieß es: „Mit einem Stern (\*) sind diejenigen Lieder bezeichnet, die für den Gebrauch im Gemeindegottesdienst nicht geeignet sind.“ Die Ausgabe „für die Evangelisch-Lutherische Kirche in Bayern“ ging mit dem Problem etwas anders um. Gegen „O du fröhliche“ und „Wir pflügen und wir streuen“ hatte man dort augenscheinlich nichts einzuwenden, „Stille Nacht“ war überhaupt nicht aufgenommen, während ein Lied wie „So nimm denn meine Hände“ in den Textteil („Gebete in schwerer Zeit“) verschoben wurde.

12 Wagner-Rau, Ulrike: Kirchenmusik und Kasualien, in: Kirchenmusik als religiöse Praxis, Praktisch-theologisches Handbuch zur Kirchenmusik, hg. von Gotthard Fermor und Harald Schroeter-Wittke, Leipzig 2005, 147-152, 148.

## VII. Vermittlungen

Misstrauisch muss man sein gegenüber den Pfarrerinnen und Pfarrern, die leichthin sagen: „Ich mache alles.“ Auch in dem hier gegebenen Kontext ist das *Laissez-faire* sicherlich keine verheißungsvolle Entscheidung. Sie vermeidet Konflikte um den Preis, dass unkenntlich wird, was einmal das *kirchliche Proprium* genannt wurde. Wer diesen Weg nicht gehen will, ist gut beraten, sich klar zu machen, dass es nachvollziehbare Interessen auf beiden Seiten gibt. Dann wird man weder das Eigene entwerten oder gar liquidieren noch die Bedürfnisse der anderen verachten. Tatsächlich geht es ja doch selten oder nie um *alles oder nichts*. Auf Seiten derer, die einen Kasualgottesdienst in Anspruch nehmen, geht es um den Wunsch, einen gewissen Einfluss zu nehmen auf dessen Gestalt. Dagegen ist ja nicht nur dann nichts einzuwenden, wenn die Wünsche dieser Menschen zufällig mit denen der PfarrerInnen übereinstimmen. Der Wunsch nach Mitbestimmung dokumentiert ein Gestaltungsinteresse, das man grundsätzlich nur achten und nicht von vornherein verdächtigen sollte. Andererseits wird niemand bestreiten, dass die Kompetenz für alles, was „Verkündigung“ ist, bei den Geistlichen liegt. Es geht also um eine „Arbeitsteilung“, die so lange unkompliziert – und hilfreich – ist, wie keine Seite der anderen unterstellt, in ihre ureigenen Belange hineinreden zu wollen. Aber gerade hier liegt das Problem. Ist nicht schon alles verloren, wenn man den Angehörigen zugesteht, dass beim Auszug aus der Friedhofskapelle das Lied „In Hamburg sagt man Tschüß“ gespielt wird? Können sie – in Erwartung dieser Lieblingsmusik des Verstorbenen – überhaupt noch empfänglich bleiben für den Trost des Evangeliums? Oder: Dominiert nicht die Übergabe der Braut an den Bräutigam durch den Vater der Frau zu den Klängen von Mendelssohns *Hochzeitsmarsch* alles, was danach kommen kann, so sehr, dass es keine Chance mehr hat, gehört zu werden? Gerade dieses Beispiel zeigt, wie viel darauf ankommt, sich mit den Wünschen der Menschen, die eine kirchliche Amtshandlung begehren, in ein verstehend-verständiges Verhältnis zu setzen. Ich kann hier nur andeuten, zu welchem bemerkenswerten Schluss Konrad Fischer in einem Aufsatz zum Thema „Brautübergabe“ kommt, das ja eine vergleichbare Brisanz hat: „Genau in der Wahl dieses Ritus weiß sich die Frau als Herrin des Verfahrens. In bruchloser personaler Identität als Frau wählt sie den Mann, der sie führt, und sie wählt den Mann, dem sie sich übergeben lässt. Im Konflikt zwischen den beiden Männern, von denen sie sich als Frau beansprucht weiß, wählt sie ein konflikteliminierendes Übergaberitual, in welchem sie selber jederzeit die Mitte bzw. das Subjekt der Handlung bleibt. [...] [Die Brautübergabe] kommuniziert Gemeinschaft aus der Perspektive der Selbstbestimmung ...“<sup>13</sup> Unabhängig davon, ob man dieser sehr prägnanten Deutung zustimmt oder nicht: Hier ist etwas gelungen, was auch im Kontext *Musik bei Kasualien* von großer Wichtigkeit ist. Dass man sich nämlich nicht eine bestimmte, scheinbar zwingende Interpretation eines Wunsches (in diesem Fall als das Verlangen nach einem „patriarchalen Akt“) aufnötigen lässt, sondern selbst die Verfügung über seine Deutung behält. Wem es gelingt, Verstehens- und darum Handlungsspielräume frei zu halten, hat den Sinn und die Hände frei dafür, den Gottesdienst

<sup>13</sup> Fischer, Konrad: Brautübergabe. Ein Deutungsversuch, in: Pastoraltheologie 93. (2004), 334-351, 350f

mit Berücksichtigung auch solcher Wünsche sinnvoll zu gestalten, die als problematisch empfunden werden.

## VIII. Kriterien

Unstrittig scheint mir, was Ulrike Wagner-Rau in ihrem schon erwähnten Aufsatz schreibt: „Ein Musikwunsch muss abgelehnt werden, wenn er der christlichen Botschaft widerspricht oder ihre Intention konterkariert.“<sup>14</sup> Allerdings habe ich beim Durchsehen der von den verschiedenen Anbietern vorgeschlagenen Stücke keines gefunden, auf das dieses Kriterium eindeutig zutreffen würde. Das Liedgut von Neonzis wird dort nicht aufgeführt, zu Hass und Gewalt ruft keines der genannten Stücke. Meist geht es wohl doch eher um Fragen des Geschmacks, und der ist eben, wie man seit Gerhard Schulze genauer weiß als vorher<sup>15</sup>, milieuhängig.

Ein souveräner oder wenigstens entspannter Umgang mit dem Begehren nach ästhetisch womöglich zweifelhaften Stücken wird leichter, wenn man als Pfarrerin oder Pfarrer eine gute Repertoirekenntnis hat und Verbindungen herstellen kann. Ich möchte, was ich meine, deutlich machen an einem Stück, das bei Trauerfeiern nicht selten gewünscht wird und schon für viel Kopfzerbrechen gesorgt hat: *La Paloma*. Es gibt eine Reihe von Textfassungen dieses Liedes in verschiedenen Sprachen; keineswegs ist *La Paloma* nur Shanty, Schlager, Traditional oder Rührstück.<sup>16</sup> Das von Hans Albers gesungene Seemannslied – zu hören in Helmut Käutners Spielfilm „Große Freiheit Nr. 7“ von 1943/44 – ist eine sehr freie, von Käutner selbst angefertigte Wiedergabe des ursprünglichen Textes, und in dieser Version ist das Lied in Deutschland bekannt geworden. Der spanische Ursprungstext ist vor 1860 entstanden, sein Dichter ist unbekannt. Das Lied hat der spanische Komponist, Organist und Gesangslehrer Sebastián Iradier (oder Yradier) komponiert, im Stil der Habanera, womöglich auf Kuba. Bald gab es deutsche, englische und französische Übertragungen, die sich inhaltlich stark voneinander unterscheiden. Alle aber sind voller Symbolik. Der Seemann muss fort („Seemanns Braut ist die See. Und nur ihr kann er treu sein“), es zieht ihn auf die „rolling sea“, nur dort kann er froh sein: „Oh! A life on the sea! Singing joyous and free, / Oh! We're going / None are so gay as we!“ „Dein Schmerz wird vergehn, / Und schön wird das Wiedersehen“, verspricht der Seemann seiner Braut („mein Kind“), die in der englischen Version einen Namen hat. Dort heißt sie Niña, und er wird zu ihr zurückkehren, und dann vergeht alle Traurigkeit, und „Niña so dear will be my own blushing (errötend) bride“. Hochzeit also. Aber für den Fall, dass der Matrose auf See umkommen sollte, kündigt er ihr an, dass an einem hellen Abend *a white dove* zu ihr fliegen werde, die Taube, *la paloma*. Es kommt anders: Als er zur Mutter zurückkehrt, zeigt die ihm auf dem Friedhof ein Grab, in dem Niña liegt. Und nun wird ihm klar: „Niña, die weiße Taube warst du, warst du!“ (Er hat sie in seinen Wachträumen auf

14 Wagner, Rau, *Kasualien*, 151 (Anm. 12).

15 Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*. Campus, Frankfurt am Main 1992, 2005.

16 Umfassende Informationen sind zu finden unter [www.uni-koeln.de/ew-fak/Mus\\_volk/scripten/probst/19jh.htm#La\\_Paloma](http://www.uni-koeln.de/ew-fak/Mus_volk/scripten/probst/19jh.htm#La_Paloma).

dem Schiff gesehen). Der Sänger hat sich vorgenommen, *Adieu to the ship* zu sagen und nie wieder von der Braut fortzugehen; nun wird es Hochzeit geben mit einer Toten. – Die Käutner-Version ist viel grundsätzlicher. In ihr kann der Seemann überhaupt nur leben, wenn er der Sehnsucht nach dem blauen Meer folgt: „Ich schau hoch vom Mastkorb / Weit in die Welt hinein. / Nach vorn geht mein Blick, / Zurück darf kein Seemann schau'n.“ Die Gefahren der Reise sind unübersehbar („Kap Horn liegt auf Lee“), aber: „Jetzt heißt es auf Gott vertrau'n.“ Dieser Matrose, wir ahnen es, ist zum Leben an festem Ort nicht geeignet, treu sein kann er nur jener *Braut*, die ihn einmal *holen* wird: „Und das Meer gibt keinen / Von uns zurück.“ Und dann: „La Paloma ade. / Auf, Matrosen, ohe! Ohe! / Ade.“

Unterwegs sein müssen, nicht bleiben können – ans Ziel kommen (aber was ist das Ziel?) – die See als das Bedrohende *und* das Lockende zugleich, Gefahr *und* Lebenselixier, Feindin *und* Geliebte – Bindung an die Mutter – Liebe und Tod: Damit sind noch nicht alle symbolischen Anspielungen aufgezählt. Und *la paloma*, (spanisch) die Taube? Dreimal fliegt sie von der Arche aus über das Wasser, findet einmal nichts, bringt das andere Mal ein Ölblatt, kehrt vom dritten Ausflug nach weiteren sieben Tagen nicht zurück. Als (lateinische) *columba* bewohnt sie mit anderen endlich zur Ruhe gekommenen Seelenvögeln zusammen das Kolumbarium, mit der Verheißung versehen und der Potenz ausgestattet, *durch die stillen* Lande zu fliegen, *als flöge sie nach Haus*.<sup>17</sup> Als sie noch *im Leib* war, als Mensch aus Fleisch und Blut nämlich, hat dieser Mensch in Bedrängnis manchmal geseufzt: „O hätte ich Flügel wie Tauben, dass ich wegflöge und Ruhe fände! Siehe, so wollte ich in die Ferne fliegen und in der Wüste bleiben.“<sup>18</sup> Sie hat einen nahen männlichen Verwandten namens *Jona*, der so – *Taube* eben – heißt, weil er, an ungewöhnlichem Ort tage- und nächtelang im Dunklen gefangen gehalten, wieder ans Land und ins Licht tritt, besser: ausgespien wird, wonach er seine Wege zielsicherer geht als zuvor. Auf Jona bezieht sich Jesus, wenn er, gedrängt, ein Zeichen zu geben, das seine Autorität beglaubigen könnte, antwortet: „Es wird (euch) kein Zeichen gegeben werden, es sei denn das Zeichen des Propheten Jona. Denn wie Jona drei Tage und drei Nächte im Bauch des Fisches war, so wird der Menschensohn drei Tage und drei Nächte im Schoß der Erde sein.“<sup>19</sup> Der Hinweis erfüllt sich nicht allein damit, dass der am Kreuz Gestorbene in ein Grab gelegt wird, sondern erst wirklich und völlig in dem Augenblick, da er *am Morgen des dritten Tages* hervorgeht aus diesem Grab. Als *erster Freigelassener der Schöpfung* wird er sagen: Ich lebe, und ihr sollt auch leben.

Sobald man einmal zu sehen angefangen hat, liegen die Beziehungen auf der Hand. Aber das bedeutet natürlich nicht, dass die, die sich *La Paloma* für eine Trauerfeier wünschen, immer genau wüssten, warum sie das tun, und erst recht nicht, dass sie selbst orientiert wären über die verschiedenen Bedeutungen, die die Taube des Liedes repräsentiert. Sie kennen ihre Wünsche und äußern sie mit Bestimmtheit, aber warum sie gerade diese Wünsche haben, darüber wissen sie manchmal eher wenig. Das Lied hat eine Bedeutung in der Lebensgeschichte, man hat es bei bestimmten Anlässen gern

17 von Eichendorff, Joseph: Mondnacht, in: *Sämtliche Gedichte und Versepen*, Frankfurt am Main/Leipzig (Insel) 2001, 322f.

18 Ps 55, 6f.

19 Mt 12, 19f.

gehört, Hans Albers war der Lieblingssänger des Vaters, bei diesem Film („Große Freiheit Nr. 7“) haben die jungen Leute sich kennen gelernt ... das alles lässt sich benennen, und es begründet den Wunsch, gerade diese Musik noch einmal – „zum letzten Mal“ – zu hören. Das Unbewusste hat womöglich noch ganz andere, tiefere Gründe, die unzugänglich und sprachlos bleiben. Pastorale Intuition kann unter Umständen gerade sie vorsichtig ins Spiel bringen. Wer im Trauergespräch an diese Stellen gelangt, findet sich in der Situation jenes jungen Pastors, der – noch neu in der Gemeinde an der schleswig-holsteinischen Westküste – die Bauersleute fragt, warum sie denn wollten, dass ihr Kind getauft werde. Nach kurzer Pause antwortet der Mann: „Jo, Paster, dat schast *du* uns ja seggen, worüm wi wüllt, dat unser Kind döpt ward.“ („Ja, Pastor, das sollst *du* uns ja sagen, warum wir unser Kind taufen lassen wollen.“)

## IX. Arbeitsteilung

Das heißt: Die einen wissen, *was* sie wollen, die anderen wissen, *warum* sie es wollen. Oder weniger strikt: Erst die pastorale Deutung macht den Wunsch verstehbar, erschließt seine Motive, bringt etwas von seinen möglichen Gründen und seinen Facetten ans Licht.<sup>20</sup> Der Konflikt, der „im Spannungsfeld zwischen lebensgeschichtlicher Bedeutung und ästhetischen Ansprüchen“ angelegt ist, kann in vielen Fällen, noch bevor er heiß wird, produktiv gemacht werden. Der Grund dafür ist: Die Menschen, die einen Kasualgottesdienst wünschen, haben zwar oft genaue Vorstellungen, was die Musik angeht, aber sie beanspruchen keineswegs auch die Verfügung über die Deutung dieser Stücke. Die überlassen sie – überzeugt, dass gerade dies die Kompetenz der Pfarrerin, des Pfarrers ist – bereitwillig ihr oder ihm. „Die Musik ist also wesentlicher Bestandteil der Kasualgottesdienste, weil es ihr gelingen kann, lebensgeschichtliche Themen und christlich-religiöse Perspektiven zusammenklingen zu lassen und wechselseitige Resonanzen zu erzeugen.“<sup>21</sup> Dies ist die ureigene Aufgabe derjenigen, die als Geistliche solche Gottesdienste gestalten. Wenn sie verweigert wird aus Ärger oder dem Gefühl der Kränkung, kommen die – nun disparaten – Teile eines Kasualgottesdienstes hart und aggressiv nebeneinander zu stehen, und es geschieht nicht, was seine segensreiche Wirkung sein kann: dass das Evangelium aufgeschreckte, im Überschwang der Gefühle desorientierte, dünnhäutige, – in alledem aber empfängliche Menschen erreicht. Wer sich, ohne gleichgültig zu sein, gelassen und großzügig den manchmal eigenartigen Musikwünschen der Menschen öffnen kann, wird ihnen und sich selbst manche Räume zugänglich machen, die zum inneren Bereich dessen gehören, worum es in der Kirche geht.

20 Übrigens kann das sensible Eingehen auf solche Wünsche im Kasualgespräch ja auch zu wichtigen Einsichten führen. Was könnten die Gründe dafür sein, dass die Verstorbene so sehr an dem Gefangenchor aus Verdis Oper Nabucco gehangen hat? Oder was könnte ihr die Freiheit bedeutet haben, die über den Wolken ... grenzenlos ist, wie das Lied von Reinhard Mey sagt?

21 Wagner-Rau, Kasualien, 148 (Anm. 12).



---

# Kirchliche Populärmusik – ein Garant für Gemeindeentwicklung?

MATTHIAS NAGEL

## 1. Eine (kleine) Provokation zu Beginn

Wetten, dass ich es in einer Minute schaffe, den Saal hier leer zu bekommen: Nun – ich behaupte zunächst einmal, dass ausschließlich die kirchliche Populärmusik ein Garant für Gemeindeentwicklung sein kann, und dass diejenigen, denen diese Aussage nicht passt, gerne gehen können. Dann wird die Gruppe unter Ihnen, die in ihrer lebendigen Gemeinde eine gut funktionierende, klassische Kirchenmusik haben und die auch persönlich eher klassisch kirchenmusikalisch sozialisiert sind, unter Protest den Saal verlassen. Und danach werde ich behaupten, dass die kirchliche Populärmusik auf Grund von minderer Qualität auf keinen Fall Garant für Gemeinde-Entwicklung ist. Dann werden diejenigen, die in ihrer lebendigen Gemeinde auf einen gut funktionierenden Gospelchor oder eine Band oder einen Posaunenchor mit populärer Ausrichtung blicken können, entrüstet aufstehen und den Saal verlassen. Es wäre vielleicht einer der kürzesten Vorträge der Musikgeschichte gewesen. Allerdings werde ich dann wohl niemals wieder von Ihnen eingeladen werden ...

Denn ich hätte einen großen Fehler gemacht. Ich hätte dieses wunderbare und hoch spannende Thema auf zwei Pole, auf ja/nein, auf schwarz/weiß, auf gut/schlecht, auf alt/neu, auf Pop/Klassik reduziert. Und über dieses separierende Stadium sind wir doch wohl hoffentlich seit langem hinweg gekommen – so hoffe ich jedenfalls.

So spüren wir, dass wir erheblich differenzierter an das Thema heran gehen müssen.

Von der Gemeinde-Entwicklung träumen wir alle, weil wir volle Gotteshäuser und volle Gemeindehäuser und gute Beteiligungszahlen in unseren kirchlichen Kreisen und letztendlich weiterhin eine hohe Zahl an Kirchensteuerzahlern brauchen.

Und so sollten wir alles daran setzen, intensive Gemeinde-Entwicklung zu betreiben. Schon jetzt möchte ich die These aufstellen, dass die kirchliche Populärmusik zwar kein Garant für Gemeinde-Entwicklung, aber für diese dennoch vermutlich ein sehr wichtiger Faktor ist.

## 2. Definition von Gemeinde-Entwicklung

Kirche wird durch Beziehungen untereinander gebaut – zwischen Gemeindegliedern, zwischen Theologinnen/Theologen und Gemeinde, zwischen Theologinnen/Theologen und Mitarbeitenden, zwischen Mitarbeitenden und Gemeinde, vor allem aber auch in der Beziehung zu Gott.

Gemeinde--Entwicklung spielt sich immer in mehreren Ebenen ab: In kleinen Zellen (Familie, Hauskreis, Bibelkreis) in größeren Ebenen (Gemeinde, Kirchenvorstand, Gemeindefeste, Gemeindeversammlungen, Konzerte usw.) und in einer dritten, übergemeindliche Ebene: Kreissynoden, Landessynoden, Kreiskirchentage, Posaunenfeste, Chortreffen, Deutsche Evangelische Kirchentage usw.

Gemeinden können übrigens verschiedene schwerpunktmäßige Ausrichtungen haben, und so ist es nicht so einfach, von *der* Standard-Gemeinde zu reden. Treten in einer Gemeinde überwiegend die jungen oder die älteren Christen in Erscheinung? Die bürgerlich-konservativen oder die revolutionären? Die Traditionalisten oder die Visionäre? Die klassisch Frommen oder die soziologisch-verantwortlich geprägten Christen? Meinen wir eine traditionsreiche Landgemeinde oder eine zusammengewürfelte Stadtgemeinde? Und wenn Stadtgemeinde: Eine Neubausiedlung mit Bonhoeffer-Haus, Jona-Haus, mit der Kindertagesstätte „Arche“ nebenan? Oder die Petrus- Paulus-, Münsterkirche mit jahrhundertelanger Tradition, oder die Stadtkirche, die jetzt eventuell zur Citykirche auf- (oder ab-) gestiegen ist...? Welchen Theologen oder welche Theologin hat die Gemeinde gewählt bzw. zugeteilt bekommen: Traditionell gebildet mit bürgerlicher Musikerziehung und -erfahrung, oder alternativ-fortschrittlich mit Talar und Klampfe vor dem Altar? Wir sehen: Die Erscheinungsform der Kirche ist vielfältig, so wie wir Menschen es ebenfalls sind. Kaum zwei Leute hier im Saal heute haben den gleichen Musikgeschmack, den gleichen Kunstgeschmack, die identischen theologischen Ansichten, dieselbe gemeindliche Sozialisationsgeschichte. Die Vielfalt erleben wir in unserem toleranten Kirchen- und Gesellschaftsbild als Bereicherung, als Voraussetzung oder Garantie für Kreativität durch Austausch und durch Unterschiedlichkeit. Spannungsfelder gehören dazu; sie bringen uns weiter.

Und: Die Gemeinde-Entwicklung hat auch immer einen sogenannten „Heilig-Geist-Faktor“. Sie ist also nicht hundertprozentig vorhersehbar, denn Gemeinde-Entwicklung lässt sich nur mit erlebbarer und erfahrbare Spiritualität betreiben. Glaube muss tatsächlich gespürt und gefühlt werden, nicht nur bewusst gemacht, nicht nur „bepredigt“ und pädagogisiert werden. Letztendlich aber ist eine gute Gemeinde-Entwicklung auch ein Geschenk von Gott. Denn „Wo nicht der Herr das Haus baut, so arbeiten umsonst, die daran bauen.“ Mt 21,42

Man darf gespannt sein, wie sich Gemeinde-Aufbau in Zukunft weiter entwickeln wird. Bedeuten etwa Fusionen automatisch Gemeinde-Entwicklung oder sind sie der Beginn von Gemeinde-Abbau? Hat überhaupt jeder im innerkirchlichen Bereich Visionen für Gemeindeaufbau? Und wenn ja: Lassen sich die Visionen mitteilen, vermitteln, unterrichten? Wie weit kann Gemeinde-Aufbau eigentlich gehen? Fragen über Fragen. Und vor allem: was ist eigentlich das Gegenteil von Gemeindeentwicklung? Gemeinde-Abbau, Gemeinde-Rückentwicklung, Gemeinde-Abwicklung, Gemeinde-Schließung, Gemeinde-Auflösung, Gemeinde-Ausverkauf, Gemeinde-Langeweile! Lauter Schreckens-Szenarien – vor allem das letzte: Gemeinde-Langeweile!

### 3. Die Gemeindeaufbau-Chance der Musik

#### a) Die besondere Sprache der Musik:

Musik erreicht durch ihre Mehrschichtigkeit immer den ganzen Menschen. Musik ist Gleichzeitigkeit. Das ist wohl der Hauptunterschied etwa zum gesprochenen Wort. Musik erfasst den ganzen Menschen und belässt ihn in einem schwebenden Raum, frei von kognitiven Prozessen. Wir hören uns gern ein zweistündiges Oratorium an, ohne einmal die Kirchenbank zu verlassen. Bei einer ebenso langen Predigt wird einem die Zeit dann schon eher lang...

Musik muss nicht argumentieren, keine Thesen und Antithesen aufstellen, sie muss nicht überzeugen (höchstens qualitativ in ihrer Aufführungssituation). Sie stellt keine Tipps oder Regeln für den christlichen oder weltlichen Alltag auf. Sie arbeitet mit einem hohen Faktor von Symbolhaftigkeit und Ästhetik.

Musik ist durch ihr Wesen immer irgendwie ergreifend. Wo musiziert wird, da hört man schon von weitem die Töne. Man möchte hinzueilen, vielleicht eher als bei einer vom weitem gehörten Rede. Musik ist magnetisch, Musik ist ansteckend.

#### b) Musik steht in enger Verzahnung innerhalb der Gemeinde:

Musik im Kindergarten, in der Schule, bei Amtshandlungen, bei Gemeindefesten, bei Ordinationen, bei Jubiläen, in Gottesdienst und Konzert. Personelle Verzahnung der Musik durch Dienstgespräche, Teamsitzungen, Schnittstellen zum Presbyterium, Orgelvorführungen bei Gastgruppen, Geburtstagsingen.

#### c) Musik existiert in kleinen Strukturen:

Musik schafft kleine Bezüge innerhalb der Gemeinde. Sie führt Menschen zusammen mit Kammermusik, Spielkreisen, Solomusik, Vokalensembles. Pfarrer mit Gitarre im Konfi-Unterricht sind wertvolle kleine Bezüge, Orgelunterricht innerhalb der Gemeinde ist ebenfalls für mich ein wertvoller kleiner Bezug.

#### d) Musik existiert in großen Strukturen:

Zu den großen Strukturen einer Gemeinde gehört die Kantoreiarbeit mit großer Bedeutung für die Kulturarbeit der Region, vielleicht auch der Kammerchor mit eigener CD-Produktion, der Kinderchor, der Gospelchor, der Posaunenchor, der Blockflötenspielerkreis, eventuell ein Gemeindeorchester sowie eine feste Konzertgemeinde.

#### e) Das Offene Singen: Der ideale Einstieg!

Ich halte das regelmäßige Ansingens von Liedern vor einem Gottesdienst für grundsätzlich wichtig für den Gemeindeaufbau. Hier würde ich auch keine Unterschiede zwischen Haupt- und Nebenamtlichkeit machen, sondern es sollte zum allgemeinen Standard gehören. Das Ansingens ist nicht nur aus musikalischen Gründen wichtig, sondern wir zeigen beim Ansingens der Gemeinde unser Gesicht – sozusagen Auge in

Auge! Das ist ein grundsätzlicher Unterschied zur Chorleitung mit dem Rücken zum Raum oder auf der Empore.

Auch Offene Singen als eigenständige Veranstaltungsform sind ein wichtiger Baustein für musikalischen Gemeindeaufbau. Denn sie vereinen die Chance eines musikalischen und zwischenmenschlichen Erlebnisses mit der Chance für einen pädagogischen Zugang zur Musik!

#### **4. Gibt es eigentlich Kirchen-Musik ohne Gemeinde?**

Das geht doch gar nicht: Kirchen-Musik ohne Gemeinde! Doch, es geht: Genau so wie es als Alternative zur Parochialgemeinde sogenannte Personalgemeinden gibt, so gibt es sicherlich auch Kirchenmusik ohne festen Gemeindebezug. Das heißt, dass ein Oratorien- oder Kammerchor oder ein hochwertiges Bläserensemble existiert, welche sich als Kirchenmusizierende verstehen, die aber sich nicht zu einer konkreten Gemeinde hingezogen fühlen, quasi „frei floatend“ in einer Region sind. Das entspricht dem modernen Lebensgefühl vieler Menschen. Die Qualität dieser „Auswahl-Ensembles“ ist meistens sehr hoch, und ich finde es gut, dass es so etwas gibt. Als alleiniges Modell für Kirchen-Musik käme es für mich jedoch nicht in Frage – es existieren für mein Gemeindegefühl zu wenige Schnittstellen mit anderen Gemeindegemeinschaften. Die Durchdringung zwischen Kirchenmusik und Gemeindealltag kann so nicht wirklich greifen.

#### **5. Unsere Kirchen-Musik-Landschaft im Jahre 2011**

Insgesamt haben wir noch recht stabile, aber in ihrem Selbstverständnis bereits erschütterte Strukturen: Es gibt Kirchen-Musik-Mitarbeitende im Haupt-, im Neben- und im Ehrenamt. Die hauptamtlichen Stellen sind seit Jahren von einer Reduktion des Stundenumfanges betroffen – oft bei gleichzeitiger Reduktion des Arbeitsumfanges, manchmal jedoch auch unter gefühlter Beibehaltung des vollen Arbeitsumfanges. Eine Stellensicherung im Hauptamt kann in manchen Gemeinden und Kirchenkreisen nur durch Zusammenlegung und Fusion von Gemeinden erreicht werden, was aber de facto einer Stellenreduktion gleichkommt, denn vor den Fusionen gab es zum Beispiel in beiden Gemeinden je eine hauptamtliche Stelle, danach dann nur noch eine einzige.

Im Nebenamt werden einige Gemeinden neben der zum Glück immer noch existierenden, klassischen C-Stellen-Struktur heute vielfach nur von Honorarkräften oder ehrenamtlich kontinuierlich oder punktuell versorgt. Oft werden strukturelle Grundsatzfragen mit stilistischen Fragen verknüpft („Brauchen wir in unserer Gemeinde eigentlich einen Kirchenchor und einen Gospelchor?!“)

Im Musikgruppen-Bereich verfügen wir immer noch über Kirchenchöre, Kinderchöre, Posaunenchöre, Jugendchöre, Jugendkantoreien, Gospelchöre, Flötenkreise, Spielkreise, Kammerchöre, Auswahlchöre, Projektchöre, Bands. Eigentlich noch immer noch recht glückliche Zustände. Es könnte schlimmer kommen!

Die Stilistik besteht in vollkommen klassischen Gemeinden aus Liedern, Arien, Motetten, Kantaten, Messen und Oratorien in GD und Konzert. Werken aus Früh- und

Hochbarock, Klassik, Romantik, aus der klassischen Moderne. Wir hören Chor, Orgel, Bläser, Kammermusik, Orchestermusik, teilweise freitonale und experimentelle Musik. Natürlich fühlen wir uns im klassischen Kirchenstil sehr wohl – und das soll auch so bleiben! Aber eine Weiterentwicklung der Gemeinde wird dadurch nicht automatisch gesichert. Allerdings ist übrigens zum Glück in vielen Gemeinden die verfasste klassische Kirchen-Musik in schwierigen Zeiten ein beruhigender Fels in der Brandung.

Gleichzeitig entstand im Bereich vieler Gemeinden das Bedürfnis nach einem aktuellen Sound, einer aktuellen Rhythmik und Stilistik. Ganze Kirchengemeinden (z.B. Thomaskirche in Düsseldorf, aus deren Arbeit dann der TVD-Verlag hervor ging) wurden dann zum Symbol für diese Aufbruchsstimmung. Jazz- und Beatmessen, Gospelmessen, Kindermusicals seien hier nur als einige Formen in konsequent neuem Stil erwähnt. Mit dem Begriff der Neuen Geistlichen Musik wird im Allgemeinen die Musik seit etwa 1960 bezeichnet, die konsequent an zeitgenössische populäre Stilikarten anknüpft. Beat, Rock, Swing, Latin, Folklore, Ballade. Diese Stilikarten umgeben uns täglich in den Medien, und sie sind uns dadurch sehr präsent.

Wir können nun in der Kirche sagen: Schön und auch gut, dass es diese Stile gibt, aber wir brauchen sie nicht in der Kirche. Denn in der Kirche haben wir eine eigene Stilistik mit langer Tradition und sozusagen eigenem Stammbaum. Diese Stilistik hat sich auch ständig weiter entwickelt, wir brauchen also die Entwicklung und Anbiederung in Richtung der Popmusik nicht.

Wer so argumentiert, täte dies berechtigterweise, wenn die kirchliche Welt in Ordnung wäre. Wenn sozusagen der „inner circle“ der Kirche stimmig wäre, dann könnte die Kirche gern eine stilistische „Insel-Lage“ bewahren.

Aber die kirchliche Welt ist mancherorts bereits aus den Fugen geraten: Der Gottesdienstbesuch ist zuweilen rückläufig. Das Selbstverständnis von Gottesdienst, von Liturgie ist erschüttert. Wir haben mal eine Theologen-Schwemme, mal einen Theologen-Mangel, je nach „Marktlage“, die Gebäude-Unterhaltung bereitet Schwierigkeiten, Finanznot macht sich breit. Kirchenmusiker-, Erzieherinnen-, Jugendmitarbeiter- und Küsterstellen sind nicht mehr gesichert. Kirche läuft mancherorts Gefahr, zum Auslaufmodell zu werden – oder leben wir gar bereits in einer nachchristlichen Gesellschaft und haben uns von der Volkskirche verabschiedet?

Wegen unterschiedlicher Sichtweisen und auch unterschiedlichen Musikgeschmacks gab es in der Vergangenheit oft einen gewissen Schlagabtausch zwischen der klassischen Kirchenmusik und den modernen Entwicklungen. Der populäre Sound (Kirchentags-Stilistik, Gospelskonzerte, Pop-Oratorien mit entsprechendem Medieninteresse) verunsichert die verfasste Kirchenmusik in ihren Grundpfeilern, zu denen Bewahrung der Tradition und klassische Repertoirepflege gehört. Bisweilen lesen wir recht polemische Fachartikel, Thesenpapiere und Leserbriefe zur stilistischen Auseinandersetzung.

Heute beobachten wir an vielen Orten eine gut etablierte Zweigleisigkeit mit leichter Tendenz zur Überbegeisterung für Gospelmusik. Das klassische Gottesdienst- und Konzertrepertoire hält aber recht gut dagegen. Die weitere Entwicklung ist ungewiss, und man darf gespannt sein, wie es weiter geht. Übrigens ist oftmals auch zu beobachten, wie junge Erwachsene einen Einstieg in das Chorsingen über Gospelmusik

bekommen und dann auch ein großes Interesse für klassische Kompositionen und ihre Traditionen entwickeln!

## 6. Zur Soziologie der sogenannten Neuen Geistlichen Musik

Der heutige Mensch lebt in einer Befindlichkeit, die von der Kultur unserer Tage bestimmt ist. Das ist übrigens nicht nur heute so, sondern zu allen Zeiten der Fall (der Begriff Gegenwart ist und bleibt halt relativ). Die heutige Kultur besteht neben einer ziemlich „verdrehten“ Arbeits-, Finanz-, Termin- und Medienwelt, aus einer Patchwork-Stilistik in Kunst und Musik; das heißt, dass verschiedene Stilstiken nebeneinander gleichberechtigt existieren können. Vielfalt hat sich breit gemacht, es gibt außer bestimmten Modeerscheinungen zurzeit keinen Mainstream mehr.

Diese Vielfalt hat nicht Individualisierung der Menschen zur Folge, sondern ist durch eine solche begründet. Das heißt, dass Musik immer die gesellschaftlichen Veränderungen ausdrückt. Und augenblicklich leben wir halt in einer Spezialisierung jedes einzelnen Menschen. Abgrenzungen sind an der Tagesordnung. Im Bereich des Glaubens und Gemeindelebens hören wir statt „Ich glaube an...“ immer öfter den Satz „Das stimmt für mich, oder das tut mir gut“, oder etwa „Ich bin zwar im Prinzip gläubig, aber...“ Ausgesprochen persönliche Zugänge zum Glauben ersetzen ein kollektives Glaubensbekenntnis.

Aber wo bleibt dann unsere kollektive Identität? Was ist da überhaupt noch Identitätsstiftend? Brauchen wir überhaupt noch eine Identität? Oder wäre folgende Gemeindestruktur die Lösung:

Gottesdienst um 9 Uhr für fromme Gemeindeglieder, um 10 Uhr für Familien, um 11 Uhr für Zweifler und kritische Christen, um 12 Uhr für Charismatiker, um 13 Uhr für Mitarbeitende, um 14 Uhr für den Kindergarten, um 15 Uhr für den Altenclub, um 16 Uhr ein Frauenhilfs-Gottesdienst, um 17 Uhr der Abschlussgottesdienst der diesjährigen Männerfreizeit, um 18 Uhr der Rock-Gottesdienst, um 19 Uhr den für die Wieder-Eingetretenen, um 20 Uhr ein Angebot für Nachtschwärmer.

Das wäre und ist eine Möglichkeit, allerdings eine separierende und selektierende (Zielgruppen-Gottesdienste). Jeder Gottesdienst mit eigenem Musikstil.

Die andere Möglichkeit ist, Menschen mit Hilfe der Musik als Identitäts-stiftendem Medium in ihrer Welt abzuholen. Hier bieten sich als allgemeines Medium nur populäre Musikstile, also die Musik unserer Zeit, an. (Kurzer Exkurs zur Popmusik: der Ausdruck „Popmusik“ vermittelt immer den Eindruck von Unterhaltung und easy-Listening. Zugegeben – Geschätzte 80% handeln von dem nie versiegenden Thema der erfüllten oder unerfüllten Liebe und Leidenschaft, aber meiner Meinung nach handeln die anderen 20% von gesellschaftlichen Themen wie Unrecht, Einsamkeit, Unterdrückung oder persönlichen Themen wie Traum, Entspannung vom Alltag, politischen Themen oder auch von der Musik selbst usw.). Also Popmusik ist nicht nur und ausschließlich U-Musik, sondern eröffnet oft Ausdrucksebenen für verschiedenste Themen.

*Warum sollte aber nun ausgerechnet die Neue Geistliche Musik für den Gemeindeaufbau heran gezogen werden?*

Machen wir die Gegenprobe: Wir verzichten auf populäre Musikstile und bieten ausschließlich unseren traditionellen-klassischen Musikstil an. Dann kann die Gemeinde meiner Meinung nach keine Identität entwickeln, sondern nur Identität bewahren (immerhin schon etwas). Aber: Nur Bewahren ist Stillstand, ist ein neutraler Vorgang. Stattdessen brauchen wir auf jeden Fall Dynamik in der Gemeinde-Entwicklung!

Also noch einmal: Ich sehe heute in den populären Musikstilen das geeignete Förderband, auf dem aktuelle Inhalte unter dem Gesichtspunkt von Gemeindeaufbau (oder Missionierung) transportiert werden können. Mit der klassischen Kirchenmusik können wir dagegen nicht in das aktuelle Geschehen eingreifen! Wir können es nur kommentieren, und das ist auch schon viel wert! Vielleicht kann man es so ausdrücken: Zum Bewahren der bereits bestehenden kirchlichen Identität und für bereits bestehende Zielgruppen kann die klassische Kirchenmusik ausreichen.

Zum Erneuern oder Erweitern der Gemeinde oder auch zum „Wachrütteln“ muss die Neue Geistliche Musik heran gezogen werden. Darf man es verkürzt so ausdrücken: Klassik zum Bewahren und Pflegen, Populärmusik zum Erneuern?

## 7. Populäre Musikgattungen und ihre Funktion in der Gemeinde

Taizé-Singsprüche: Sie sind nicht wirklich der populären Musik zuzuordnen, aber diese Lieder sind in eine Lücke hinein erschienen, die bei uns innerhalb des Komplexes Kanon – Singspruch – Liturgie entstanden ist. Ihr Singen ist extrem gemeinschaftsfördernd: Chor und Gemeinde werden gleich behandelt, Männer und Frauen können sich ihre Stimme oft aussuchen. A-cappella-Gesang, Orgelbegleitung, Klavierbegleitung und Melodieinstrumente werden gleichberechtigt. Es wird nicht unbedingt geprobt. Das Stück entsteht beim und durch das Wiederholen. Ein kollektiver Schöpfungsprozess also. Endlose Wiederholungen sind möglich. Ein spirituelles Singerlebnis entsteht. Ebenso ein „Wir“-Gefühl zwischen Chor und Gemeinde.

Gospels und Spirituals: Sie stammen aus einem anderen Kulturkreis, sind in einer anderen Sprache geschrieben. Sie fesseln uns trotzdem (oder deshalb) irgendwie, durch Rhythmus, Harmonik, Arrangement. Wir fühlen uns dadurch „internationalisiert“, gehören zur großen, englisch-sprechenden Weltgemeinschaft. Viele Gospelsongs sind eine gewisse Herausforderung für die Ausführenden, der man sich jedoch gern stellt. Teilweise werden ganze Gospeltottesdienste angeboten.

Das NGL (Neue Geistliche Lied) und populäre Großwerke: Die Neuen Geistlichen Lieder und größere Formen in diesem Genre greifen populäre Stilistiken, vor allem auch mit Hilfe der Begleitung durch Piano oder einer Band, auf und bringen den Sound, der uns in unserer Alltagswelt umgibt, in die Kirchen hinein. Reaktion bei der offenen Gemeinde: Begeisterung für den frischen Sound (Hinweis: Man sieht kaum noch Fernseh-Gottesdienste ohne populäres Instrumentarium). Dieser neue Kirchen-Sound (der Begriff Sacro-Pop sollte möglichst vermieden werden!) ruft ein übergreifendes Wir-Gefühl hervor (die Alten fühlen sich modern – die Jungen sagen: Na ja – die geben sich wenigstens Mühe). Choräle vermögen eben nicht, diese Aufbruch-Stimmung

zu vermitteln. Das ist auch nicht ihre Aufgabe. Dafür haben sie andere Qualitäten! Aber wir dürfen die Gemeinde nicht in ein stilistisch altes Korsett zwingen. Stattdessen sollte man vielleicht von dem Singerlebnis der Neuen Geistlichen Lieder her die Begeisterung für das alte Liedgut neu entdecken, denn einige Choräle könnten eine Belebung manchmal ganz gut vertragen...

## 8. Die ewige Frage nach der Qualität von Musik oder: Das „Danke“-Lied erzählt

Gestatten, mein Name ist „Danke“. Ein ungewöhnlicher Vorname, ich weiß. Nachname?: „Für diesen guten Morgen“. Ja – es ist ein etwas langer und komplizierter Name, aber Namen sind letztlich zweitrangig, und außerdem habe ich ein ganz anderes Problem: Mein Erschaffer sagt, die Leute reden über mich; ich sei von minderer Qualität. Ich sei zu einfach, zu banal, nicht kunstvoll. Das schmerzt mich, seit ich auf der Welt bin. Ach so, Entschuldigung, ich habe noch gar nicht mein Geburtsdatum genannt: 1962. Ich werde im Jahre 2012 fünfzig Jahre alt. Warum die Leute über mich reden? – „Man kann doch nicht so viele Tonwiederholungen hintereinander schreiben!“:



Martin Gotthard Schneider



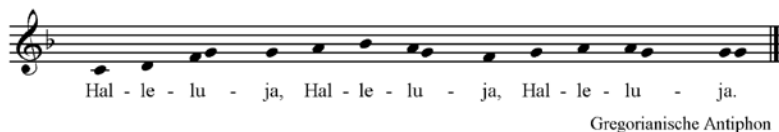
Joachim Neander



Mel: 15.Jh, Erfurt 1524

Und dann noch dieses ewige „Danke“! Man wiederholt kein Wort einfach so – das ist doch fantasielos!





Außerdem gehört das Thema „Arbeit“ nicht in ein Lied hinein! Das passt einfach nicht zu einem Kirchenlied!



Außerdem kann man mich bei jeder Strophe einen Halbton höher singen. Das mögen die Leute nicht, weil sie sagen, ... sie sagen, ... sie sagen ....: das geht einfach nicht! Man kann mich auch mit einer Band begleiten, was schon gar nicht gewünscht ist. Denn ein Schlagzeug wollen die Leute nicht in der Kirche. Pauken schon, aber kein Schlagzeug. Wer meine Geschwisterlieder sind? Zum Beispiel „Ein Schiff, das sich Gemeinde nennt“. Cousins und Cousinen habe ich auch. Die leiden auch an der gesellschaftlichen Ächtung. Sie leiden eigentlich noch mehr als ich. Ihre Namen wollt ihr wissen: „Herr, Deine Liebe ist wie Gras und Ufer“. „Ins Wasser fällt ein Stein“. Und ein Vetter aus Italien ist sogar dabei. Sein Name: Laudato Si.

Wir sind also die Ausgestoßenen, die, die niemand haben wollte, die ungewünschten Nachkommen, der Abschaum. Wir leiden sehr darunter, weil wir eigentlich gern auf der Welt sind. Wir wollen gar nicht so berühmt werden wie die wunderbare Hohe Messe in H-Moll von Herrn Bach oder wie das Requiem von Herrn Mozart. Auch eine Motette von Herrn Schütz bewundern wir, weil alles so kunstvoll und gut zusammen passt, und weil dort alles so ehrfürchtig klingt und trotzdem jede einzelne Aussage packend vertont wird. Ja – neidisch sind wir schon, aber wir können gut gönnen. Neidisch auch auf Lieder wie „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“. Aber etwas ungerecht ist es doch, dass man bei „Lobe den Herren“ so großzügig ist. Es ist ein tolles Lied, aber jetzt muss ich mal ein wenig petzen: Habt Ihr das Lied schon mal gesprochen: Macht doch mal: „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“. Das ist okay. Weiter: „Meine geliebete Seele, das ist mein Begehren“: wie bitte: das sagt man doch nicht. Das ist doch Egoismus. Wie hat Herr Neander es denn gemeint? Ach so – jetzt verstehe ich: „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren, meine geliebete Seele. Das ist mein Begehren.“ Toll! Na das wurde dann aber komisch vertont. Wehe das wäre uns passiert, dann wäre das Gezeter groß!

Es ist auch ungerecht, dass man uns immer sagt: Bei euch gibt es keine Wort-Ton-Symbolik. Meine Geschwister haben da ganz gute Lösungen parat, die aber noch niemand lobend erwähnt hat:

...da be - rüh - ren sich Him - mel und Er - de,  
Mel: Christoph Lehmann

...bis das Lied zum Him - mel steigt:—  
Mel: Christoph Lehmann

Eh - re sei Gott in der Hö - he  
Mel: Oskar Gottlieb Blarr

...brin - ge ich vor dich,...  
Mel: Winfried Heurich

...voll sind Him - mel und Er - de sei - ner Herr - lich - keit. Ho - si - an - na in der Hö - he.  
Sanctus aus Neuenrade

Die andern dürfen sowas - wir dagegen scheinbar nicht!

Was hier so etwas flapsig und etwas plakativ/provokativ beschrieben wurde ist das alte „Problem“ der Neuen Geistlichen Lieder. Es steht für ein Grundsatzproblem in der Kirche: Das Verhältnis zu populären Musikstilen, die in Gestalt und Interpretation und Aufführungspraxis an die U-Musik und damit nicht an die klassische Kirchenmusik angelehnt sind. Darf Populärmusik unter ästhetischen Gesichtspunkten also überhaupt eine Funktion in der Kirchenmusik haben?

Zunächst gilt es, sich einiger Fehler aus der Vergangenheit der kirchlichen Populärmusik zu vergegenwärtigen:

Gitarre ausgepackt, Verstärker angeschlossen, acht Lautsprecher schön in Richtung Gemeinde gedreht, Mikros an, Schlagzeug aufgebaut, möglichst noch mit Mikrofonabnahme, und los geht's! Hei, wie das fetzt. Warum singt denn keiner mit, wir singen doch alles schön laut vor?

So oder so ähnlich können wir, alles natürlich übertrieben, viele Begebenheiten im Bereich der kirchlichen Popmusik der letzten Jahrzehnte beschreiben. Begeisterte Ausführende, ein hilflos drein schauender oder dann noch besser mitklampfender Pfarrer,

ein verärgertes oder gar gequältes Kantor, ein zufriedener Jugendwart, stolze Konfi-Eltern. Ein kopfschüttelnder Kirchenchor. So barbarisch haben wir manchmal die populäre Kirchenmusik präsentiert. Ohne genaue Kenntnisse von Schall, Akustik, Lautheit, Arrangement, Singpädagogik. Ohne Sensibilität für den relativ geschützten Bereich einer Gemeinde und einer historischen Kirche. Das hätte uns nicht passieren dürfen. Gut gemachten Pop gab es schließlich schon seit Jahrzehnten, und ein gewisses Klangideal hatte sich durch die millionenfachen Tonträger auch schon etabliert. Man wusste also, wie es eigentlich klingen sollte. Doch die Fachleute zur praktischen Umsetzung und zur musikalischen Betreuung der eifrigen Jugendlichen fehlten. Wir als Kirchenmusiker und viele, nein – die meisten – Musikhochschulen (die kirchlichen eingeschlossen) waren noch mit der grundsätzlichen Ablehnung des Stiles beschäftigt. Die Jugendwarte waren froh, wenn es mal richtig krachte. Die Pfarrer waren in einer Mischung aus heiligem Entsetzen und gemeindepädagogischem Erstaunen über so viel Musikalität ihrer Jugendlichen gefangen. Niemand war da, der fundiert sagen konnte, wie so eine Musik richtig gemacht und an das Gemeindeohr gebracht wird. So kam es dann, dass wir jahrzehntelange Grabenkämpfe in diesem Bereich zu verzeichnen hatten, die leider bis zum heutigen Tage zwar abnehmen, aber vereinzelt immer noch aufflackern.

Wir sehen: Im Bereich der Neuen Geistlichen Musik ist es wie in den alten Stilen: Wissen, Können, Talent, Sensibilität und pädagogische Vermittlungsfähigkeit sind gefragt. Ist das nicht der Fall, kann Neue Geistliche Musik eventuell zum Gemeindeabbau nicht geeignet sein. Wir alle kennen vielleicht die Konfi-Band, die das Gemeindefest leer gespielt hat. Oder auch den Gospelchor, der einiges Kopfschütteln verursacht, weil beim besten Willen Wunsch und Wirklichkeit in der Ausführungsqualität viel zu weit voneinander entfernt sind. Damit uns das nie wieder passiert, sollten wir in diesem Bereich schleunigst Maßstäbe setzen.

Und die klassische Kirchenmusik? Alles in bester Ordnung. So scheint es. Aber wenn wir näher hinschauen, so müssen wir auch folgenden Alltag zur Kenntnis nehmen: Den in Tonhöhe und Intonation überforderten Kirchenchor mit seiner oftmals einseitigen Werkauswahl, an der Orgel eine Gemeindelied-Begleitung, zu der man manchmal nur mit größter Mühe singen kann. Ein Posaunenchor, der die Instrumente besser erst mal durchgestimmt hätte. Die Gottesdienstliturgie trocken abgespult. Kein spiritueller Spannungsbogen im Gottesdienst. Ein schlecht motivierter oder gar nicht vorhandener Küster. 23 Gemeindeglieder in einer 400-Sitzplätze-Kirche. 23 Gemeindeglieder, obwohl nur hochwertige Choräle gesungen werden und der Gottesdienst nach strenger reformierter oder lutherischer Tradition abgehalten wird! Wir haben unsere Gottesdienste teilweise geopfert, und zwar nicht der Popularkultur, sondern der fragwürdigen Kultur von Selbstverständlichkeit, Routine und struktureller Sättigung. Hier muss längst kritisch angesetzt werden. Die Arbeitsstellen für Gottesdienst haben hier jedoch bereits neue „Qualitätsoffensiven“ z.B. den Qualikurs Gottesdienst gestartet. Ich meine allerdings, dass der Gottesdienst ein Gesamtkunstwerk und eine Teamarbeit ist und schlage deshalb eine ebensolche Qualitätsoffensive auch für die anderen am Gottesdienst beteiligten Bereiche vor (KirchenMusik, Lektorendienst, Küsterdienst).

## 9. Wie komponiert man eigentlich heute, im Jahre 2011?

„Hier ist ein Text, bitte schön. Ich habe ihn in der letzten Woche geschrieben. Er handelt von Psalm 23 und greift die wunderbaren Bilder, die darin beschrieben sind, auf. Mein Text ist also auch ein Trost-Text. Ich habe ihn in Strophenform geschrieben, dann kann man daraus leichter eine Liedmelodie machen. Es wäre sehr nett, wenn Sie ihn vertonen könnten.“

„Oh, danke sehr. Das ist ja nett. Ich freue mich sehr, dass ich Ihren wunderbaren Text vertonen darf. Gerne gehe ich an die Arbeit. Ich denke, dass ich so innerhalb von einer Woche das Lied fertig haben werde. Nun geht's aber ans Werk...“

Aber wie soll ich eigentlich schreiben? Eine Choralmelodie komponieren? Okay – das versuche ich mal. Aber – halt, stopp, das ist ja irgendwie eine andere Sprache aus einer anderen Zeit. Die Melodie passt dann gar nicht so recht zum Text, der durch einige frische Passagen den Psalm 23 wunderbar in die heutige Zeit hinein transportiert. Also keine Choralmelodie. Dann schreibe ich halt etwas Psalmtonartiges, weils ja eine Psalmübertragung ist. Aber nein – jetzt erneut Psalmtonmodelle zu schreiben, das möchte ich nicht, denn die bekannten sind so gut, dass man gar keinen weiteren Psalmton dazu schreiben möchte. Ach, jetzt habe ichs: ich schreibe ein Kunstlied im Stil von Schemellis Gesangbuch. Ist dann zwar eher ein Vortragslied, aber das macht hoffentlich nichts. Doch, halt – der Texter hat gesagt, ich solle bitte ein Gemeindelied schreiben. Dann schreibe ich mal ein geistliches Volkslied. So was kommt immer an. Aber was ist im Jahre 2011 ein Volkslied? Mir fällt da gerade nichts ein, hier scheinen wir ein Vakuum zu haben. Okay, dann nehme ich einen African Song, eine Taizé-ähnliche Melodie, eine israelisch geprägte Melodie, oder eine Pop-Ballade. Ach nein, das will ich einfach nicht, das wäre ja alles abgeschaut und nachgemacht.

Jetzt hab ich's – ich schreibe einfach eine Melodie. Eine Melodie, die vorne anfängt und hinten aufhört, so wie Millionen andere Melodien auch. Eine Melodie, die vom Text inspiriert ist. Eine Melodie, die singbar ist. Eine Melodie, die mit Begleitung gut klingt. Was – sie muss auch ohne Begleitung gut singbar sein!? Wer sagt das, wo steht das geschrieben? Das müsste sie vielleicht, wenn ich einen Choral daraus gemacht hätte. Ob sie rhythmisch sein darf? Klar, habt Ihr schon mal ein Musikstück ohne Rhythmus gesehen. Was heißt überhaupt rhythmisch? Also eine Melodie mit Rhythmus, so weit steht es fest. Wie sie dann aufgeführt wird, wenn sie fertig ist? Das weiß ich noch nicht. Eventuell mit der Orgel. Oder mit Gitarre, oder mit Klavier. Oder mit dem Chor. Mit oder ohne Schlagzeug? Das kann ich jetzt wirklich noch nicht sagen. Das ist zweitrangig. Wichtig ist, dass ich authentisch bin. So wie der Text es auch ist. Fragt jetzt bitte nicht weiter, ich muss mich konzentrieren.

Etwas flapsig formuliert, aber mit wahren Kern: Welche Stilistik wendet man heute, im Jahre 2011, an, wo wir doch auf sämtliche Stile zurück blicken können, die es bisher gab? Es gibt meiner Meinung nach nur eine Möglichkeit der Komposition: Die authentische. Das heißt, dass ein Komponist die Musik aus sich heraus schreibt, die in seinem Herzen, in seiner Musikwelt, in seinen Kreativzellen entsteht. Sonst nichts. Einfach authentisch. Ob die Melodie und ihre instrumentale und vokale Einrichtung dann gut geworden sind, das entscheidet... das entscheidet... das entscheidet – ja

wer entscheidet das eigentlich? Jurys? Hochschulen? Gremien? GEMA-Ausschüsse? Theologen? Landeskirchenämter? Ich weiß es nicht, es entscheidet vermutlich unser Herz, und das Herz von Millionen Gemeindegliedern. Lasst eine Melodie auf die Reise gehen, und Ihr wisst nach ungefähr zwei Jahren, ob die Melodie Bestand haben wird. Nämlich dann, wenn sie öfter und regelmäßig gesungen wird. Oder, wichtiger: Wenn nach ihr gefragt wird!

## **10. Weitere, wichtige(re) Faktoren für die Gemeindeentwicklung**

Und schließlich möchte ich ein wenig den Blick von der Musik weglenken: Der Gemeindeaufbau und die Gemeinde-Entwicklung ist sicherlich nicht primär von der Kirchenmusik abhängig. Viel wichtiger sind gesunde übrige Gemeindestrukturen. Dazu zähle ich in erster Linie Theologinnen und Theologen, die von Gemeindemanagement und Bürokratie entlastet werden und Kraft und Visionen für Seelsorge und Gemeindepflege haben. Dazu zähle ich einen kreativen und mit vielfältigen Gaben ausgestatteten Kirchenvorstand. Dazu zähle ich gut ausgebildete und teamfähige Mitarbeitende in den unterschiedlichen Arbeitsbereichen der Gemeinde. Dazu zähle ich eine professionelle Gemeindeverwaltung. Und interdisziplinär muss eine große gegenseitige Wertschätzung gepflegt werden! Das sind echte Herausforderungen für unsere Gemeinden. Da hat es die Musik fast noch am leichtesten

## **11. Fazit und Schlussbemerkung**

Ich gebe es ungerne zu – aber ich habe im Prinzip um den heißen Brei herum geredet. Ich habe mich also doch nicht getraut zu behaupten, dass die Populärmusik ein Garant für die Gemeinde-Entwicklung ist. Hätten wir uns also diesen kleinen Vortrag ersparen können? In diesem Fall möchte ich jedoch bewusst ein mittlerweile geflügeltes Wort anwenden: Gut, dass wir mal darüber geredet haben! Denn: Wir spüren alle die große Kraft der Kirchenmusik für unsere Gemeinden. Und wir spüren die bewahrende Kraft der Klassik-Abteilung unserer Kirchenmusik. Und wir spüren auch die neue Kraft und ein neues Geheimnis in manchem Kirchenmusikwerk aus dem Bereich der Populärmusik – sei es nun ein einfaches Neues Geistliches Lied oder ein großes Pop-Oratorium. Insofern halte ich die Populärmusik für einen unerlässlichen Baustein der Gemeinde-Entwicklung. Und unerlässliche Bausteine sollten Bauleute nicht verwerfen, das wissen wir nicht erst seit Psalm 118,22.

# Einige zusammenfassende und ausblickende Thesen

MARTIN VETTER / HANS-JÜRGEN WULF

## Begriff

Kirchenmusik ist im praktischen Vollzug kirchlicher Arbeit eine Querschnittsaufgabe. Sie wird ihre Position nur in der Auseinandersetzung mit den Arbeitsfeldern und Themenkreisen bestimmen können, mit denen sie theoretisch und praktisch, innerlich und äußerlich verbunden ist. Kirchenmusik ist zugleich Teil des kulturellen Lebens, Teil allgemeiner gesellschaftlicher Veränderungsprozesse und theoretischer Diskurse. In der Praxis macht die Berührung mit vielen gemeindlichen Arbeitsfeldern und gesellschaftlichen Veränderungen die Auseinandersetzung mit unterschiedlichsten Ansprüchen, Erwartungen und Situationen innerhalb und außerhalb der Kirche nötig. Ein solches Grundverständnis von kirchenmusikalischer Arbeit im Kontext vielfältiger Bezugsgrößen bedeutet den Abschied von der Vorstellung, es gäbe einen eindeutigen, gar überzeitlichen Begriff, eine normative Setzung, was Kirchenmusik sei. An die Stelle vermeintlich absoluter Wertmaßstäbe tritt die Klärung der Frage, was unter Kirchenmusik zu verstehen sei oder ist. Welchen musikalischen, theologischen Kriterien muss Kirchenmusik genügen, welche praktischen Anforderungen muss sie erfüllen? Die Definition von Kirchenmusik erfolgt nicht über stilistische Parameter, sondern akzeptiert, dass zu ihrer Wesensbestimmung verschiedene Zugänge möglich sind.

## Qualität

Ein solches Verständnis von Kirchenmusik integriert musikalische, theologische und funktionale, d.h. z.B. praktische, pädagogische, seelsorgerliche, soziale Wesensmerkmale. Es akzeptiert damit auch dass es keinen normativen Qualitätsbegriff durch alle Zeiten und alle Situationen gibt, sondern unterschiedliche Qualitätsbegriffe in unterschiedlichen historischen oder praktischen Kontexten möglich sind.

Was Kirchenmusik ist oder sein kann/darf/soll, muss immer wieder konkret verantwortet werden.

Eine solche Öffnung des Kirchenmusikbegriffes birgt die Gefahr, dass die Krieteriologie beliebig oder zufällig wird. Es muss deshalb nach dem Spezifischen, dem spezifisch Christlichen der Kirchenmusik gefragt werden, nach dem, was alle Kirchenmusik verbindet, ihren Wesenskern ausmacht.

Kriterien dieser Art könnten sein:

- **Biblizität:** Verkündigung der biblischen Botschaft mit den Mitteln der Musik
- **Liturgiefähigkeit:** Eignung der Musik für die spezifischen funktionalen und inhaltlichen Anforderungen gottesdienstlichen Musizierens
- **Verweischarakter:** Musik verweist auf die biblische Botschaft
- **Deutbarkeit:** die Möglichkeit der Bezugssetzung und Deutung von Musik im kirchlichen Kontext
- **Seelsorgerliche Funktion** von Musik und ihre lebensgeschichtliche Bedeutung
- **Emotionalität, Ausdrucksqualität**
- **Gemeinschaft/Partizipation:** Kirchenmusik als Ausdrucksform des Glaubens, aktiv gestaltend als Ausführende oder passiv als Zuhörende
- **Angemessene Aufführung/Erarbeitung**

## **Herausforderungen – Spannungsfelder**

Kirchenmusik steht und vollzieht sich in unterschiedlichen Spannungsfeldern und muss in diesen bewusst und verantwortlich immer wieder neu verortet werden. Zwischen den Polen von Ansprüchen, Erwartungen, Aufgaben, Anfragen die jeweils angemessene Balance zu finden, ist die Herausforderung, wenn Kirchenmusik innerkirchlich wie außerkirchlich anschlussfähig bleiben will und den hohen Stellenwert behalten soll, den sie für das geistliche Profil der Kirche wie für die kulturelle Identität der Gesellschaft bis heute hat.

In der bisher beschriebenen Weise könnte sich Kirchenmusik im 21. Jahrhundert verstehen als:

- Verkündigung des Evangeliums mit den Mitteln der Musik
- Ausdruck kollektiver wie individueller Frömmigkeit
- Volkskirchlich und doch offen für individuelle Formen geistlichen Musizierens
- Musik für Liturgien und Musik für Konzerte, gestaltet im Wissen um funktionale Bezüge von Kirchenmusik und die unbedingte Notwendigkeit autonomer, künstlerischer Freiheit der Musik, wenn sie ihre Wirkungsmacht entfalten soll. Kirchenmusik stilistisch und musikalisch in der Spannung von „wie erwartet“ und

irritierend, niemals nur Mittel zum (missionarischen) Zweck, keinesfalls nur auf Wirkung bedacht, sondern immer auch auf Wahrheit.

- **Gemeinsame Gestaltungsaufgabe:** Kirchenmusik wird notwendig in Zusammenarbeit von Theologie und Musik gestaltet. Die konkrete Auseinandersetzung um zeitgenössische theologische Positionen, etwa im Bereich Passion und Sühnopfertheologie, wird textlich und musikalisch aufgenommen.  
Das kirchenmusikalische Repertoire der Vergangenheit ist dabei zugleich geistliche Wurzel wie Nährboden für Abgrenzung, zeitgenössische Position und Innovation. In der Spannung von „unzeitgemäß“ und „zeitgenössisch“, von Überlieferung und aktueller Anfrage entsteht Neues.  
Kirchenmusik im Spannungsfeld zwischen Sensibilität in der Wahrnehmung von Sehnsüchten, Anfragen und Erwartungen und zugleich selbstbewusst im Wissen um die eigene Kraft und Substanz.
- **Teil eines Gemeinde- und Kirchenkonzeptes:** Konzepte und Erkenntnisse der praktischen Theologie, z.B. die hohe Bedeutung von Kasualien werden in Stellenprofilen und Konzepten aufgenommen. Kasualien als Schnittstelle zum säkularisierten Umfeld werden bewusst und im Dialog gestaltet. Nach außen offen, aber mit klar erkennbarer, erklärbarer und auch immer wieder erklärter Identität, spezifisch christlich und doch sensibel für Erfahrungen, Sehnsüchte und Fragen der Menschen.
- **Kontextbezogen:** Die Kontexte (Gottesdienst, Kasualie, Konzert, erwartete Gemeinde, Motive) werden bei der Frage, was kirchenmusikalisch möglich oder „erlaubt“ ist, im Lichte der Ergebnisse aus Milieuforschung wie der empirischen Forschung berücksichtigt. Die Deutungshoheit der Liturgen ist hier von zentraler Bedeutung und umso unaufgebbarer, je weiter man den Begriff fasst. Die motivische Verwandtschaft von Inhalten weltlicher Musik und geistlicher Musik und ihre Deutbarkeit ist in diesem Sinne auch eine Chance zur Anknüpfung. Dasselbe gilt für die seelsorgerliche Dimension von musikalischen Wünschen im Sinne ihrer lebensgeschichtlichen Bedeutung.
- **Menschennah:** Kirchenmusik ist als Beteiligungskunst nah am Menschen. Sie versucht dies auch gegenüber ihren Zuhörern, im Sinne einer Gemeindepädagogik und Kirchenmusikvermittlung. Ihre Kunst besteht nicht nur in der Qualität der Komposition sondern ebenso in der musikalischen wie situativen Angemessenheit des Musizierten. Es gibt also neben der handwerklichen auch eine humane Redlichkeit von Musik (Rolf Schweizer).
- **Gemeinschaftsstiftend:** Kirchenmusik gibt Raum für erfahrbare Gemeinschaft im Musizieren, aber auch darüber hinaus in sozialer Hinsicht.



- Emotional: Kirchenmusik als Ausdruck des Glaubens in den verschiedensten Sprachen der Musik. Kirchenmusik aber auch als Raum zur selbstbestimmten Annäherung an die biblische Botschaft

## Ausblick

Die Öffnung zum theologischen und ästhetischen Diskurs in Theorie und Praxis ist eine Chance für eine Kirchenmusik im 21. Jahrhundert, die sich nicht als Sonderwelt versteht, abgrenzt und zurückzieht, sondern offensiv Anschluss sucht und in der Auseinandersetzung differenzierte musikalische Konzepte entwickelt und so Qualität und Wirksamkeit be- und erhält. So verstanden definiert sich Kirchenmusik im Dialog. Als Querschnittsaufgabe gewinnt sie dabei im bewussten Bemühen um Zusammenarbeit und Integration an Kraft, weil sie theoretisch begründet und praktisch gegründet ist. Neben unaufgebbaren, rein musikimmanenten Qualitätsbegriffen entsteht in der bewussten Bezugssetzung von Kirchenmusik zu unterschiedlichsten, obengenannten religiösen, theologischen, gesellschaftlichen und Kontexten ein weiteres „funktionales“ Qualitätskriterium, welches sich an der Dialogfähigkeit und den gemeinsam verantworteten Ergebnissen bemisst.

- **Harald Schroeter-Wittke: Musik als Theologie. Studien zur musikalischen Laientheologie in Geschichte und Gegenwart, Evangelische Verlagsanstalt, Leipzig 2010, 272 S., 38,00 €, ISBN 978-3-374-02813-9.**

Harald Schroeter-Wittke reicht einen bunten Blumenstrauß dar. Seine Publikation „Musik als Theologie“ ist eine Aufsatzsammlung, die im Wesentlichen im letzten Jahrzehnt entstanden ist und insofern eine Art wissenschaftliche Zwischenbilanz darstellt. Zwischenbilanz allerdings „nur“ eines Querschnittsthemas des Paderborner Professors für Didaktik der evangelischen Religionslehre und Kirchengeschichte, dessen Forschungsspektrum vom Deutschen Evangelischen Kirchentag über Biblische Didaktik und ökumenisches Lernen bis hin zur regionalen Kirchengeschichte reicht, und der sein eigenes Musizieren bewusst in den Dienst von Forschung und Vermittlung stellt. Die Aufsätze kommen in unterschiedlichsten Gestalten daher als Präludium, Variationen, liturgisches Konzert, reflexive Suite oder Partitur, was nicht nur (vom Verfasser sonst auch geliebte und gekonnte) Wortspielerei ist, sondern Methode hat beim Verfechter einer performativen Religionspädagogik, der der Autor ist. So ist im Aufsatz über „praktisch-theologische An- und Vorschläge zum Rhythmus“ („Intakt und Ekstase“, 2003), die erweiterte Fassung einer Vortragsveranstaltung, jedes Kapitel zusätzlich mit einer Zahlenangabe des Metronoms überschrieben, die als visueller Impuls während des Vortrags zu sehen gewesen ist. Und sollte der Beitrag zur Praktischen Theologie des Singens, der erstmals in dieser Zeitschrift (LK 1, 2010, 57-63) veröffentlicht wurde, schon einmal mündlich vorgetragen worden sein, dann gewiss nicht ohne Klavier und Mitsingen der Zuhörer. Wenn nicht – *voilà*, hier ist sie: die Partitur über Wesen und Wirkung des Singens, von Schroeter-Wittke zur Aufführung und Nachahmung ausdrücklich freigegeben.

Damit sind bereits zwei Themen des zweiten Hauptteils des Buches genannt, der mit dem Titel „Phänomenstudien“ überschrieben ist. Des Weiteren finden sich in diesem Teil Ausführungen über die theologische Hermeneutik populärer Hörwelten und die seelsorgliche Funktion von Musik. – Vier Fünftel der Publikation sind allerdings in ihrem ersten Teil unter der

Überschrift „Werkstudien“ versammelt. Hier stößt man nicht nur auf Werkbetrachtungen im engeren Sinne, etwa über Johann Kuhnaus Biblische Sonaten oder über Mendelssohns „Elias“, sondern auch Studien über Komponisten (Schumann, Bach), musikalische Rezeptionsstudien etwa des Credos in den letzten fünf Jahrhunderten oder des Passionschorals „O Haupt voll Blut und Wunden“.

Ein bunter Blumenstrauß ist dieser Aufsatzband, dessen Einzelblüten je nach Geschmack vorgenommen und betrachtet werden können. Dennoch sind sie gewiss nicht wahllos zusammengestellt, sondern werden zusammengehalten durch das Band eines Themas oder Anliegens, das ich mit dem zentralen Begriff „crossover“ benennen möchte; Crossover – Grenzüberschreitung, Grenzverschiebung, Grenzignoration. Schroeter-Wittke nimmt viele solcher Grenzüberschreitungen vor: die zwischen E- und U-Kultur, zwischen Hoch- und Popkultur, zwischen öffentlich und privat, zwischen Hochkirchlichkeit und Niederschwelligkeit, zwischen Kirche und Gesellschaft, zwischen Theorie und Praxis, zwischen Theologen und Laien, zwischen Geschichte und Gegenwart, zwischen Religion und Alltag, zwischen Schmerz und Sehnsucht, zwischen Geistigem und Körperlichem und vor allem und immer wieder: zwischen Musik und Theologie. So verwandelt sich das „und“ zwischen diesen vermeintlichen Gegensatzpaaren zunehmend in ein „als“, ihre Reihen- und Rangfolge wird austauschbar. Mut, Neugier, Ernstnehmen, vielleicht auch ein wenig Lust an der Provokation gehören dazu, wenn man über zum Teil jahrhundert alte Grenzzäune hinwegschaut, ja einfach hinübergreift auf die vermeintlich „andere Seite“. Da wird dann die Funktion der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts als die der CD von heute erkennbar. Da fängt Instrumentalmusik an, eindrucksvoll theologisch zu sprechen (163-167). Da werden Hören, Singen und Rhythmus theologisch gedeutet, da wird Heidi Klum in einer Reihe mit Hans-Leo Hassler interpretiert, der Elias als Bibliodrama und Bach als Religionspädagoge wahrgenommen. Richtig „grenz“wertig wird es, wenn die edle Form der Sonette – von Robert Gernhardt in reinster Gossensprache meisterhaft gedichtet – als Beispiel für die Notwendigkeit von Lust, Unvernünftigkeit und Unsinn im Kontext der „Theologie des Rhythmus“ erhalten muss.

Schroeter-Wittke erweist sich als leidenschaftlicher Anwalt von „Theanthropologie“ (70): Göttliches muss in Menschliches übergehen, damit Menschliches göttlich werden kann. „Die Bibel kann nur wirksam werden, wenn sie unterhaltsam in Gebrauch genommen wird“ (80f). Der Anspruch dieser These seiner Habilitationsschrift lässt sich problemlos auf die Behandlung der im vorliegenden Aufsatzband zusammengestellten Untersuchungen übertragen. Er wird erfüllt. Einziger Wermutstropfen: Die wenigen Abbildungen sind von leicht verschwimmender Druckqualität, was insbesondere bei der Darstellung von Frau Musica an der „Heimorgel“ (82) bedauerlich ist, da das Bild in Details beschrieben und interpretiert wird, die leider nicht erkennbar sind.

Ja, Musik kann definitiv Theologie sein, mit dieser Einsicht legt man das Buch aus der Hand. Dies wird sichtbar und erfahrbar, wo die kognitiven und affektiven Wirkungen ihrer religiösen Dimension und Relevanz in der Lebenswelt der Menschen zugelassen und wahrgenommen werden. Wenn es nun umgekehrt gelänge, auch die Theologie unserer Gottesdienste, Predigten, Liturgien und Kirchenmusik so konsequent mit die Lebenswelt zu verbinden, dann bestünde begründete Hoffnung, dass die Menschen auch für Theologie wieder musikalisch werden.

Folkert Fendler

- **Beatrice Kunz Pfeiffer: Verzaubertes Hören. Das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache als Zeichen gottesdienstlicher Polyphonie, De Gruyter, Berlin 2009, 390 S., 99,95 €, ISBN 978-3-11-022195-4.**

„In einem Gottesdienst steht die Erneuerung des Lebens auf dem Spiel. Daher spielt Kunst, z. B. Musik, hier eine zentrale Rolle: Sie eröffnet einen Freiraum der Auseinandersetzung mit verschiedenen Lebensperspektiven und weist über die Alltagserfahrung hinaus in die Erfahrung von Transzendenz hinein. Musik erreicht also auf ihre Weise, worauf das Evangelium von der Auferweckung des Gekreuzigten zielt: dass die Gottesdienstgemeinde sich zu Lebendigkeit und Menschlichkeit ‚verzaubern‘ lässt. Das Modell der *Incantation* zeigt, wie Musik- und Wortteile im Gottesdienst dieses Ziel gemeinsam angehen können.“

Dieser Text auf dem hinteren Einbanddeckel hat genau das getan, was der Titel des Buches verheißt: Er hat mich verzaubert. Immer wieder einmal habe ich es als berührend erlebt, wenn in einem gemeinsam vorbereiteten Gottesdienst das geglückt ist: dass Musik- und Wortteile nicht nur additiv zueinander kommen, sondern dass Räume eröffnet werden, die Durchblick gewähren auf das, was hinter unseren Worten und Klängen liegt und woraufhin sie verweisen sollen. So habe ich Kunz Pfeiffers Zürcher Dissertation, die in der renommierten Reihe *Praktische Theologie im Wissenschaftsdiskurs* bei de Gruyter erschienen ist, mit Spannung zur Hand genommen in der Erwartung, zu erfahren, wodurch eine solche Erfahrung ermöglicht werden kann.

Das Vorwort als Einführung in die Themenstellung nähert sich dem zentralen Stichwort des vorgetragenen Ansatzes, der *Incantation*, mittels eines Rückgriffs auf Mozarts wohl bekannteste Oper: „Paminas Erwartung, den Sinn des Lebens nicht allein auf der Tagseite der Vernunft zu finden, entspricht dem Versuch, der Dichtung durch den Gebrauch von *Metaphern* die Sinnoffenheit der Welt zu erhalten gegenüber dem alleinigen Zugriff mittels Begriffen und der Logik der Vernunft; denn während diese leicht in Versuchung kommen, Sinn festzulegen und zu sanktionieren wie Sarastro, beabsichtigen jene durch Knüpfen von unge-

wohnen Beziehungen eine ‚Verzauberung von Sinn‘, die eine immer weiter gehende Sinnsuche provoziert. Dieses Anliegen der Metaphern drückt der Begriff der ‚Incantation‘ aus. Incantation bedeutet für die Wortsprache, was die ‚Zauberflöte‘ für die Musiksprache ausdrückt: Sie möchte das *Spiel der Sinnsuche* eröffnen und in Bewegung halten.“

Die Verbindung zwischen Theologie und Musik in diesem Spiel der Sinnsuche sieht die Autorin in dem „gemeinsame[n] Anliegen der Zukunftsoffenheit“ (9), das der Kommunikation des Evangeliums dient und Menschen in die Lage versetzt, Spielräume der Freiheit zu gestalten. Ein solcher Spielraum ist der Gottesdienst, weil „musik- und wortsprachliche Kunstzeichen in ihrem Zusammenwirken eine größere Vielfalt an Beziehungsmöglichkeiten darstellen als je für sich allein.“ (22) Mit anderen Worten: Das Ganze ist mehr als die Summe der Teile.

Um ein solches *Mehr* zu beschreiben, führt Kunz Pfeiffer den Begriff der *Abduktion* ein als eine Schlussfolgerung, die eine neue Regel erfindet: „Gegenüber Deduktion und Induktion ist die Abduktion die logisch schwächste Art des Denkens; aber sie ist die Grundlage jedes wissenschaftlichen Prozesses, weil erst sie neue Hypothesen aufzustellen hilft.“ (26) Dem christlichen Glauben bescheinigt sie eine abduktive Struktur insoweit, als „die Entstehung des Osterglaubens im Zusammenhang der Ereignisse um das Kreuz und die Erscheinungen Jesu auf eine kreative Abduktion zurückzuführen ist.“ (6) Sie beschreibt das so: „Die beiden Erfahrungen, dass Jesus am Kreuz gestorben und ihnen als lebendiger Herr wirksam erschienen war, bedeuteten für die ersten Christen eine durch bisherige Denkkategorien nicht auflösbare Spannung, einen Bruch in ihrem gesamten Erfahrungszusammenhang [...]. Statt jedoch die Inkompatibilität dieser beiden Erfahrungen durch Scheinlösungen ihrer theologischen Sprengkraft zu berauben [...], suchten sie nach einer Deutung auf einer neuen Ebene. Sie stiessen durch eine kreative Abduktion auf das Auferweckungshandeln Gottes als Möglichkeit der Überwindung des Erfahrungsbruchs. Wenn Jesus wirklich gestorben ist ... und gemäss seinen Erscheinungen tatsächlich wieder lebt [...], dann muss Gott selbst dahinter stecken. Wenn also der Gekreuzigte und der Auferstandene wirklich derselbe sein sollen, muss es die freie Tat von Gottes schöpferi-

scher Liebe gewesen sein, den Gekreuzigten auferweckt zu haben.“ (33f.) Das führt zu dem Schluss: „Abduktion bedeutet Spurensuche und *gewagtes Verknüpfen verschiedenster Pfade inmitten der Vielfalt der Weltphänomene*, und sie stösst manchmal zu überraschenden neuen Entdeckungen vor.“ (36) Solches Verknüpfen kann sich im Gottesdienst ereignen, wenn anstelle der Wiederholung des immer schon Bekannten und Gewussten „*durch Vermittlung kreativer Hör- und Spielerlebnisse differenzierter und differenzierender Wahrnehmung und Auseinandersetzung Platz*“ gemacht wird. (113)

Der Gottesdienst wird bei Kunz Pfeiffer im Anschluss an den zeichentheoretischen Ansatz Umberto Ecos und dessen praktisch-theologische Rezeption durch Wilfried Engemann, Thomas Klie u. a. verstanden als ein *Spielraum* von unterschiedlichen Sprachen, in denen nach *Spielregeln*, die als Wegweiser dienen, kommuniziert wird. Mit Paul Watzlawick lässt sich festhalten, dass in diesem Sinne nicht nicht kommuniziert werden kann. Das gilt auch für den Gottesdienst, der so als ein mehr oder weniger kunstvolles Zeichenspiel verstanden wird. Und es gilt: „Jedes Zeichen im Gottesdienst ist geeignet, zum ‚vehiculum dei‘ zu werden. Ebenso gilt aber auch, dass kein Zeichen als solches schon Garant der ‚praesentia dei‘ ist.“ (198)

Was geschieht nun im Gottesdienst bzw. was kann geschehen? Kunz Pfeiffer stellt den Gottesdienst dar als ein Zeichenspiel, das eine kreative Abduktion ermöglichen soll, also eine Entdeckung von Lebenssinn jenseits eingefahrener Denkmuster in Analogie zur Abduktion der ersten Zeugen, die in der Auferstehung Christi Gottes freie Schöpfungstat erkannten. Um eine solche kreative Möglichkeit zu eröffnen verwendet sie den Begriff der *Incantation*, die als „Spielfeld gottesdienstlichen Hörens“ (217) bezeichnet und durch Elemente wie Leiblichkeit (217), Selbstentäußerung und individuelle Beteiligung (219), Verlangsamung (222), Wiederholung (242) und Variation (243) näher beschrieben wird. Biblische Geschichten oder auch Lieder können so zum „Schwellenraum für Grenzüberschreitungen“ werden (251f.). Eindrucksvoll dargestellt wird *Incantation* an einem Beispiel zu EG 341 „Nun freut euch, lieben Christen g'mein“. Ein Zusammen-

wirken von Musik, Gesang, Bewegung und szenischer Darstellung erzeugt eine *gottesdienstliche Polyphonie*, die auch Nicht-Beteiligte ins Erleben zu bringen vermag. Dass eine solche Erarbeitung nur einer hochengagierten Gruppe unter fachlich kompetenter Anleitung möglich ist, wird stillschweigend vorausgesetzt. Dennoch lohnt es sich, z. B. für einen Gottesdienstvorbereitungskreis, die auf den Seiten 359-362 beschriebene Durchführung zu lesen und dabei die angeführten Strophen zu singen, um einen ersten Eindruck von einer solchen Annäherung zu bekommen.

Das vorliegende Buch bietet einen nachdenkenswürdigen Ansatz zur Verschränkung von *Singen und Sagen* (Martin Luther), den beiden grundlegenden Verlautlichungen der Kommunikation des Evangeliums, wobei dieser verbale und klangliche Dual durch das Einbeziehen einer leibbezogenen Perspektive sozusagen trinitarisch erweitert wird und die so ergänzten Ausdrucksformen als Grundbedingungen einer kreativen Abduktion zur Ver-

fügung gestellt werden. Die beschreibenden Teile der Arbeit, wie z. B. zum Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache (Kap. 1.3), zur Bedeutung der musikalischen Avantgarde (Kap. 3.11) oder hinsichtlich konkreter Gestaltungserfahrungen (Kap. 6.7) erfreuen durch gute Lesbarkeit. Kunz Pfeiffer verfügt hier über eine Sprache, die Musik (fast) hörbar machen kann. Leider sind im Gegensatz dazu die dem Theoriezugriff gewidmeten Teile der Arbeit (besonders Kap. 3 und 4) auf einem so hohen Abstraktionsgrad formuliert, dass die Lesefreude empfindlich darunter leidet. Sehr zu wünschen bleibt, dass die Autorin nach der wissenschaftlichen Grundlegung und Darstellung ihres Ansatzes ein Praxis- bzw. Werkbuch folgen lässt, das für das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache im Sinne der *Incantation* methodisch umsetzbare Schritte und anregende Beispiele für unterschiedliche Gottesdienstssituationen bietet.

Sabine Zorn

## **Autorinnen und Autoren dieses Heftes**

KLAUS EULENBERGER, Pastor em. (bis 2010 Regionalmentor am Predigerseminar der Nordelbischen Ev.-Luth. Kirche in Ratzeburg), k.eulenberger@bnew.de

DR. FOLKERT FENDLER, Pfarrer, Zentrum für Qualitätsentwicklung im Gottesdienst, Hildesheim, folkert.fendler.ekd@michaeliskloster.de

DR. GUNTER KENNEL, Landeskirchenmusikdirektor der Evangelischen Kirche Berlin-Brandenburg-Schlesische Oberlausitz, g.kennel@ekbo.de

MATTHIAS NAGEL, Popkantor in der Evangelischen Kirche von Westfalen, Matthias.Nagel@lka.ekvw.de

DR. STEPHAN A. REINKE, Musikwissenschaftler und Kirchenmusiker, S.A.Reinke@web.de

DR. HARALD SCHROETER-WITTKE, Professor für Didaktik der Ev. Religionslehre mit Kirchengeschichte im Institut für Ev. Theologie der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Paderborn, schrwitt@mail.upb.de

DR. MARTIN VETTER, Pastor, Rektor des Pastoralkollegs der Nordelbischen Ev.-Luth. Kirche und der Pommerschen Evangelischen Landeskirche, m.vetter@pastoralkolleg-rz.de

HANS-JÜRGEN WULF, Landeskirchenmusikdirektor in der Nordelbischen Ev.-Luth. Kirche, lkmd.wulf@kirchenmusik-nordelbien.de

SABINE ZORN, Pfarrerin, Institut für Aus-, Fort- und Weiterbildung der Evangelischen Kirche von Westfalen, s.zorn@institut-afw.de

Jan von Lingen/ Dirk Schliephake / Fritz Baltruweit

## *Krippengeflüster*

Neue Krippenspiele und Erzählungen für Advent und Weihnachten  
Band 18 der Reihe *gemeinsam gottesdienst gestalten*



ca. 232 Seiten, gebunden  
mit Lesebändchen  
ca. 18,90 Euro  
ISBN 978-37859-1059-7  
Lutherisches Verlagshaus

**Einfach bestellen:**

***www.bibli.com* oder  
Telefon 0511 /1241-739**

***Wir liefern versandkostenfrei!***

**Nicht nur an Heiligabend schlüpfen Kinder, Jugendliche und manchmal auch Erwachsene in ungewohnte Rollen. Sie spielen Maria und Josef, verkünden als Engel gute Nachrichten oder lassen sich in kurzen Szenen unserer Zeit von der Weihnachtsbotschaft überraschen.**

**Rund 20 neue Advents- und Krippenspiele warten in diesem Buch darauf, von verschiedenen Altersgruppen gelesen oder gespielt zu werden.**

**Als „Krippengeflüster“ erwacht die biblische Botschaft neu zum Leben. Neben einfachen Lesestücken, die sich für Adventsnachmittage in der Gemeinde eignen, finden sich auch aufwändige Krippenspiele für die Kinderchristvesper. Ein Gottesdienst mit den Kleinsten am Heiligabend sowie eine musikalische Christvesper und besondere Christnacherzählungen runden das Angebot für die Advents- und Weihnachtszeit ab.**