

Liturgie und Kultur



Zeitschrift der Liturgischen Konferenz für Gottesdienst, Musik und Kunst.

Singen im Gottesdienst

LITURGIE UND KULTUR

1. Jahrgang 01-2010
ISSN 2190-1600

Herausgegeben von:

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

Redakteur dieses Heftes:
STEPHAN A. REINKE

Satz:
CHRISTINE GRIESBACH

LITURGIE UND KULTUR
wird kostenlos abgegeben.
Es wird jedoch um eine Beteili-
gung 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 HHS
RT2/55.7200.00 „Liturgie und
Kultur“
IBAN DE75 2106 0237 0000 0140 01
SWIFT/BIC GENODEF1EDG

Namentlich ausgewiesene
Beiträge werden von den Autoren
verantwortet und geben nicht un-
bedingt die Meinung der Heraus-
geberin wieder. Korrespondenz,
Manuskripte und Rezensionsex-
emplare, 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

„Liturgie und Kultur“ 4
Zum neuen Titel
MICHAEL MEYER-BLANCK

Editorial 5
STEPHAN A. REINKE

Hans-Christoph Schmidt-Lauber 1928-2009 6
Ein Nachruf
MICHAEL MEYER-BLANCK

THEMA

Geschichte des Singens 8
REBECCA GROTHJAHN

Singen im Gottesdienst – ein Relikt aus alter Zeit? 17
STEPHAN A. REINKE

Singen im Gottesdienst 29
Eine empirische Studie
ANDREAS HEYE, HEINER GEMBRIS, HARALD SCHROETER-WITTKE

IMPULSE

**Empirisch gestützte Gedanken zum Singen
im Kasualgottesdienst** 44
STEPHAN A. REINKE

**Das Charisma des Hörens
als Grundvollzug der Liturgie** 51
PETER BUBMANN

„Lass die Stimme klingen!“ 57
Sing-Partitur zu einer Praktischen Theologie des Singens
HARALD SCHROETER-WITTKE

Die Kernliederliste – eine Erinnerung 64
BERNHARD LEUBE

PRAXIS

**Praktische Überlegungen zum Singen
im Gottesdienst** 68
CHRISTA KIRSCHBAUM

LITERATUR

- Peter Bubmann/Michael Landgraf (Hg.): Musik in Schule und Gemeinde, 2006 74
(Klaus Danzeglocke)
- Marcell Feldberg: Trauermusik. Abschied planen und gestalten, 2009 74
(Stephan A. Reinke)
- Benedikt Kranemann/Paul Post (Hg.): Die modernen Ritual Studies als Herausforderung für die Liturgiewissenschaft, 2009 76
(Michael Meyer-Blanck)
- Autorinnen und Autoren 79

„Liturgie und Kultur“

Zum neuen Titel

Vor Ihnen liegt das erste Heft der neu benannten Zeitschrift „Liturgie und Kultur“, herausgegeben von der Liturgischen Konferenz (LK). Der Name ist neu, aber die Kontinuität zur Zeitschrift „Arbeitsstelle Gottesdienst“ der „Gemeinsamen Arbeitsstelle für gottesdienstliche Fragen der EKD (GAGF)“ ist deutlich zu erkennen. Mit der Umstrukturierung der liturgischen Arbeit der EKD durch die Schaffung des „Zentrums für Qualitätsentwicklung“ in Hildesheim endet die Arbeit der GAGF in der bisherigen Form. Doch gerade die Zeitschrift hatte in den letzten Jahren ein deutliches liturgiewissenschaftliches und kulturwissenschaftliches Profil entwickelt, so dass sich die Liturgische Konferenz mit freundlicher Unterstützung des EKD-Kirchenamtes entschieden hat, die viel beachtete Zeitschrift unter neuem Namen weiterzuführen. Liturgiewissenschaft und Kulturwissenschaft im weiten Sinne, besonders aber auch im engen Sinne, d.h. bezogen auf Kirchenmusik und Ästhetik, bilden die Bezugspunkte.

Das neue Herausgeber-Gremium dankt besonders Herrn PD Dr. Lutz Friedrichs, der die Zeitschrift in den letzten Jahren hervorragend betreut hat, sowie Frau Christine Griesbach im Kirchenamt der EKD, die bisher das Layout verantwortet hat und diese Aufgabe auch weiterhin übernehmen wird. Wir danken ebenso Herrn Dr. Thomas Klie und dem Medienzentrum der Universität Rostock, die das neue Cover entworfen haben.

Die Liturgische Konferenz hat sich in den letzten Jahren als ein guter Ort des Gespräches zwischen Wissenschaft und Praxis, Liturgiewissenschaft und kulturbezogenen Wissenschaften erwiesen, so dass der neue Titel für das steht, was in der „LK“ tatsächlich verhandelt wird.

Wir gehen zunächst davon aus, dass die Bezieher die Zeitschrift im bisherigen Modus weiter erhalten möchten. Wenn dies nicht der Fall sein sollte, lassen Sie es uns bitte wissen. Auch andere Rückmeldungen sind uns selbstverständlich willkommen. Diese können gerichtet werden an <Christine.Griesbach@ekd.de> oder direkt an <meyer-blanck@uni-bonn.de>.

Bonn, im Mai 2010

Michael Meyer-Blanck
Vorsitzender der Liturgischen Konferenz

Editorial

„Sollt ich meinem Gott nicht singen?“ – diese von Paul Gerhardt eher rhetorisch verstandene Frage hat in Zeiten offenbar (oder auch nur vermeintlich?) nachlassender Sangeslust in unseren Kirchen deutlich an Brisanz gewonnen. Die einstmals nicht hinterfragte Einheit von gottesdienstlicher Praxis und Gemeindegesang scheint zumindest gefährdet. Wie kann man diesem Umstand begegnen? Wie sollte man ihn bewerten? Ist die Suche nach Alternativen legitim? Diesen und ähnlichen Fragen will sich das erste Heft der Zeitschrift „Liturgie und Kultur“ zuwenden.

Unter der Rubrik **Thema** wirft zunächst *Rebecca Grotjahn* einen Blick in die „Geschichte des Singens“ und beschreibt dies als eine weniger natürliche als eine vielmehr in hohem Maße kulturelle Tätigkeit, deren Erscheinungsweise sich je nach Ort und Zeit erheblich unterscheiden kann. Mit dem „Singen im Gottesdienst“ befasst sich *Stephan A. Reinke* und stellt die Frage nach der Zeitgemäßheit einer liturgischen Praxis, die in den Augen verschiedener Kirchgänger kaum mehr als selbstverständliche Lebensäußerung verstanden werden dürfte. *Andreas Heye*, *Heiner Gembris* und *Harald Schroeter-Wittke* stellen die Ergebnisse einer empirischen Untersuchung zum gottesdienstlichen Gesang dar und kommen zu dem Mut machenden Ergebnis, dass es um dieses weniger schlecht stehe als gemeinhin angenommen.

In eine ähnliche Richtung zielt ein Beitrag von *Stephan A. Reinke* zum „Singen im Kasualgottesdienst“, der die **Impulse** eröffnet. *Peter Bubmann* hält ein Plädoyer für das „Charisma des Hörens“ und weitet den Blick für theologisch verantwortbare Alternativen zum gottesdienstlichen Singen. In einer „Sing-Partitur“ entwickelt *Harald Schroeter-Wittke* Ansätze zu einer „Praktischen Theologie des Singens“, die vor allem kulturwissenschaftliche und theologische Aspekte miteinander zum Klingen bringen möchte. *Bernhard Leube* schließlich erinnert an die badisch-württembergische Initiative der „Kernliederliste“ als Versuch einer elementarisierten Kanonbildung geistlicher Lieder.

Einen Praxisimpuls setzt *Christa Kirschbaum* mit ihren Anregungen zur Beförderung des Singens im Gottesdienst.

Stephan A. Reinke

Hans-Christoph Schmidt-Lauber (1928-2009)

Ein Nachruf

Die Liturgische Konferenz gedenkt in Freundschaft und in Dankbarkeit ihres langjährigen Mitgliedes Prof. Dr. Hans-Christoph Schmidt-Lauber. Er hat den Weg von der „Agende I“ bis zum „Evangelischen Gottesdienstbuch“ in der „Lutherischen Liturgischen Konferenz“ begleitet, der er von 1957 bis 2001 angehört hat. Hans-Christoph Schmidt-Lauber, dessen geistliche Heimat die Michaelsbruderschaft war und der von 1977 bis 1996 als Ordinarius an der Wiener Evangelisch-Theologischen Fakultät wirkte, war einer der ganz wenigen Praktischen Theologen seiner Generation, bei dem die Liturgiewissenschaft das Zentrum des Forschens und Lehrens ausmachte. Nachdem er 1957 mit einer Arbeit über das als Eucharistie verstandene Abendmahl promoviert hatte,¹ blieb er diesem liturgischen und ökumenischen Thema ein Leben lang treu. Sein Weggefährte Karl-Heinrich Bieritz konnte mit Recht über ihn schreiben, dass die Frage, „ob denn der Ökumeniker Schmidt-Lauber dem Liturgiker Schmidt-Lauber vorausgeht oder umgekehrt, der berühmten Henne-Ei-Problematik“ ähnele.²

Im ökumenischen Geist gehörte Hans-Christoph Schmidt-Lauber zu jenen Liturgikern, die mit dem Schwung der vom II. Vatikanischen Konzil ausgehenden Bewegung auf größere Annäherungen zwischen den getrennten Kirchen warteten; in besonderer Weise engagierte er sich auch für die Rezeption der Lima-Texte. Er war Mitbegründer der „Societas Liturgica“ und von 1981 bis 1983 deren Präsident. In ökumenischer Orientierung warb er im Entstehungsprozess des „Evangelischen Gottesdienstbuches“ von 1981 bis 1990 (in der „Kontaktgruppe erneuerte Agende“) dann für die reiche Form des Betens im Umfeld des Abendmahls, die sich dann in der Fassung des „Abendmahlsgebetes 1“ und des „Abendmahlsgebetes 2“ in der Messform des EGB („Grundform 1“) ausgewirkt hat. In die Praxis ist diese Form des evangelischen eucharistischen Betens allerdings noch wenig gedrungen. Dass man vielfach ein feierlich entfaltetes Beten für „nicht evangelisch“ hält, dafür aber umso länger und wortreicher in anderer Weise betet, war Hans-Christoph Schmidt-Lauber eine schmerzliche Tatsache. Dabei ging es ihm nicht um eine bestimmte Tradition oder um einen Stil, sondern schlicht darum, dass das Gebet wirklich Gebet bleibt und nichts anderes wird, so dass es hinter dem Reichtum der Beziehung des Menschen zu Gott nicht zurückbleibt. Ich erinnere mich an ein Plädoyer von ihm bei einer Sitzung des Liturgischen Ausschusses der VELKD, wo er in diesem Sinne die Schlichtheit und Prägnanz des gottesdienstlichen Betens einforderte: Ein starkes und reiches, aber kein langes und wortreiches

1 Die Dissertation wurde publiziert unter dem Titel: Die Eucharistie als Entfaltung der verba testamenti. Eine formgeschichtlich-systematische Einführung in die Probleme des lutherischen Gottesdienstes und seiner Liturgie, Kassel 1957.

2 Bieritz, Karl-Heinrich: Entfaltetes Leben. Laudatio für Hans-Christoph Schmidt-Lauber zum 75. Geburtstag am 4. Februar 2003, in: Meyer-Blanck, Michael (Hg.): Liturgiewissenschaft und Kirche. Ökumenische Perspektiven, Rheinbach 2003, 141-154, 148. Diese farbige Würdigung des Lebenswerkes von Hans-Christoph Schmidt-Lauber kann zur umfassenden Information nur empfohlen werden.

Beten war für ihn liturgiegemäß,³ und die Frage, was denn den Kern des gottesdienstlichen, öffentlichen Betens ausmache, trieb ihn bis zuletzt um.

Es darf an dieser Stelle außerdem nicht vergessen werden, welchen großen Anteil Hans-Christoph Schmidt-Lauber am Zustandekommen des „Handbuchs der Liturgik“ hatte. Da ich selbst nur an der dritten Auflage beteiligt war, kann ich jedenfalls für diese feststellen: Hans-Christoph Schmidt-Lauber hat nicht nur mit uns beiden anderen Herausgebern die Korrespondenz geführt und die Texte redigiert, sondern er hat auch in den Jahren 2001 und 2002 sämtliche Dateien am Computer gebändigt und so de facto den Satz der dritten Auflage vorgenommen. Das ist neben allem Inhaltlichen eine enorme Arbeitsleistung gewesen. Für alles, was ich bei der gemeinsamen Verantwortung für die dritte Auflage des „Handbuchs“ von ihm lernen durfte, besonders aber für das freundschaftliche Miteinander, bin ich sehr dankbar.

Hans-Christoph Schmidt-Lauber hielt noch am 25. April 2009 bei einem Fortbildungseminar der „Evangelischen Kirche A.B. in Österreich“ einen engagierten Vortrag zum Thema der Lima-Dokumente über Taufe, Eucharistie und Amt. Nach seiner Rückkehr verstarb er zu Hause völlig unerwartet. Am 18. Mai 2009 wurde er auf dem Dornbacher Friedhof in Wien beigesetzt; die Predigt hielt Ulrich Kühn aus Leipzig.

Die Liturgische Konferenz gedenkt des großen Liturgiewissenschaftlers Hans-Christoph Schmidt-Lauber und bleibt mit ihm im Gebet verbunden.

Michael Meyer-Blanck

3 Dazu vgl. auch den kritischen Artikel: Liturgische Sermonitis, in: Engemann, Wilfried (Hg.): Theologie der Predigt. Grundlagen – Modelle – Konsequenzen (= APTh 21; FS Karl-Heinrich Bieritz), Leipzig 2001, 259-270.

Geschichte des Singens

REBECCA GROTJAHN

Hat das Singen eine Geschichte? Ist das Singen nicht einfach „Natur“, eine Urform menschlichen Selbstaussdrucks, die es in jeder Kultur und jeder Gesellschaft gibt? Und singt nicht jeder seinen natürlichen Voraussetzungen entsprechend, zwar abhängig vom individuellen Körperbau, von der Geschicklichkeit und der Musikalität? Dass das Singen keine rein „natürliche“ Angelegenheit ist, sehen wir bereits am Vergleich unterschiedlicher Kulturen. Gepresste nasale Stimmen beispielsweise gelten mancherorts als ästhetisches Nonplusultra, während sie anderswo als Fälle für den Hals-, Nasen-, Ohrenarzt angesehen werden. Selbst innerhalb unserer „westlichen“ Kultur gibt es vollkommen divergierende Vorstellungen davon, was gutes, schönes oder berührendes Singen ist. Kultur aber ist immer Geschichte. Aus unseren Erfahrungen mit anderen Kulturen müssen wir mindestens einen Schluss ziehen: Wir können nicht davon ausgehen, dass unsere ästhetischen Werte und unser Empfinden schon immer gültig waren.

Geschichte des Singens – ein Thema (nicht nur) der Musikgeschichte

Welchen Sinn kann es haben, sich mit der Geschichte des Singens zu beschäftigen? Hierfür gibt es zum einen musikalische Motive. Wer weiß, wie – beispielsweise – in der Epoche Claudio Monteverdis oder Johann Sebastian Bachs gesungen wurde, kann zumindest ansatzweise rekonstruieren, welcher Klang den Komponisten der *Marienvesper* oder der *Matthäuspassion* einst vor Ohren gestanden haben mag. Daraus folgt übrigens nicht zwingend, dass man diesen Klang getreu reproduzieren muss, wenn man diese Werke heute zur Aufführung bringt. Ziel der Beschäftigung mit der historischen Aufführungspraxis ist erst einmal nur, die Alte Musik besser zu verstehen; außerdem ermöglicht sie uns, eingefahrene Aufführungstraditionen zu hinterfragen. Wie jedoch die Musik am Ende ausgeführt wird, ist und bleibt die Entscheidung der heutigen Künstlerin bzw. des Künstlers.

Aber die Geschichte des Singens ist nicht nur ein Thema für Musikerinnen und Musiker. Gesangsgeschichte ist auch Teil der allgemeinen Sozialgeschichte. Wer in welchen Institutionen und bei welchen Gelegenheiten sang und wer nicht, ob das Singen als Beruf ausgeübt werden konnte oder nicht, welches Ansehen Sängerinnen und Sänger genossen – all dies gibt Aufschlüsse über die gesellschaftlichen Strukturen, die in bestimmten Epochen und Kulturen bestanden. Und: Gesangsgeschichte ist Mentalitätsgeschichte. Wenn wir erkennen, wie sich Vorstellungen davon, was „guter“, „schöner“ oder „gesunder“ Gesang ist, gewandelt haben, lernen wir etwas darüber, dass Menschen früherer Epochen anders empfunden haben als wir heute oder dass sie andere Konzepte von Körperlichkeit hatten. Besonders interessant ist auch, welche Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit an das Singen geknüpft wurden – Gesangsgeschichte ist auch Geschichte der Geschlechter.

Der vorliegende Beitrag möchte ein paar Einblicke in aktuelle Felder der historischen Gesangsforschung geben, die sich – nach Vorläufern zu Beginn des 20. Jahrhunderts – erst seit ein paar Jahrzehnten zu einem breiteren Forschungszweig der Musikwissenschaft entwickelt hat. Dabei liegt der Schwerpunkt dieses Textes im Bereich der Kunstmusik – zwangsläufig; denn leider ist das, was man das alltägliche Singen nennen könnte, noch kaum erforscht. Wann und wo die „normalen“ Menschen früherer Epochen sangen, wie sie sangen, was ihnen das Singen bedeutete – darüber wissen wir fast nichts. Die historische Musikwissenschaft hat erst vor kurzer Zeit begonnen, sich für die Musik der „kleinen Leute“ überhaupt zu interessieren, und hier ist die Quellenproblematik noch einmal wesentlich dramatischer als im Bereich des Kunstgesanges. Ist die Unlust, im Gottesdienst zu singen, ein neues Phänomen, oder hat es auch schon in früheren Zeiten solche „Krisen“ des gottesdienstlichen Singens gegeben? Ist das Singen – zumal in gemeinschaftlicher Form – wirklich ein gewissermaßen „ur-menschlicher“ Selbstaussdruck, von dem sich erst der moderne Mensch aufgrund des durchmedialisierten Alltags entfremdet hat? Konnte „früher“ (wann immer das genau war) wirklich jeder Mensch singen, und erst die moderne Lebensweise hat dazu geführt, dass heute bereits Kinder nicht mehr so recht zu wissen scheinen, wie man die Stimme in gesunder Weise handhabt? Bei solchen Vorstellungen handelt es sich womöglich um Mythen, die wir erst verstehen werden, wenn auch die Alltagsgeschichte des Singens geschrieben ist.

Schamanen, Kastraten, Diven: Singen als Beruf

Vom Beruf Sängerin/Sänger kann man seit dem 16. Jahrhundert sprechen. Natürlich gab es schon vorher Menschen, die ihr Geld musizierend und singend verdienten; sie waren aber in der Regel nicht auf bestimmte Tätigkeiten – wie Singen oder das Spielen eines bestimmten Instruments – spezialisiert. Zwar findet man in Traktaten aus dem Mittelalter oft die Gegenüberstellung von *musicus* und *cantor*; aber diese zielt nicht, wie man meinen könnte, auf die Unterscheidung von Instrumentalist und Sänger. Vielmehr wurde mit dieser Begrifflichkeit der Musiktheoretiker vom praktischen Musiker unterschieden. Der *musicus* nun war der Gelehrte, der sich mit den Zahlenproportionen der Töne befasste und weit angesehen war als der *cantor*, der berufsmäßig sang und musizierte, aber über die mathematischen Grundlagen der Musik in der Regel nicht viel wusste.

Bereits im Mittelalter gab es professionelle Musiker, die an Höfen, in Städten und Dörfern zur Unterhaltung musizierten. Für diese gibt es eine Vielzahl von Bezeichnungen – Trobadors, Trouvères und Minnesänger, Spielfrauen und -männer, Menestrels, Jongleure, Pfeifer und viele andere. Sie alle standen außerhalb der ständischen Gesellschaftsordnung und gehörten keiner Zunft an, unterschieden sich aber untereinander stark im Hinblick auf ihren Sozialstatus. Manche Trobadors oder Trobairitz' waren fest mit einem Hof verbunden und genossen dort ein hohes Ansehen, während andere Spielleute musizierend und bettelnd von Stadt zu Stadt zogen und praktisch keine Rechte besaßen. Oft aber war das Musizieren kein Hauptberuf, sondern Bestandteil eines anderen Amtes – so wie dies auch heute in vielen Kulturen noch immer der Fall

ist. Hier sind insbesondere all die Berufe zu nennen, die in irgendeiner Weise mit Religionsausübung zu tun haben – Schamanen, Priester, Mönche und Nonnen waren und sind musikalisch tätig, oft auf der Basis einer exzellenten Ausbildung im Singen und im Instrumentalspiel.

Übrigens weist der noch heute übliche Begriff „Kapelle“ für ein Musikensemble auf diese klerikale Herkunft der professionellen Kunstmusik hin: „Cappellani“ waren ursprünglich die Hofgeistlichen, zu deren Aufgaben das Musizieren gehörte. Als – vor allem im Italien der Frühen Neuzeit – die Musik zunehmend in den Wettbewerb der Höfe geriet, die miteinander um Status und Macht konkurrierten, investierte man stärker in die Qualität der Musik. Kleriker wurden mehr und mehr nach dem Kriterium der musikalischen Leistungen ausgewählt. Manche reiche italienische Höfe schickten regelrecht Agenten aus, vor allem nach Nordfrankreich, um begabte Sänger anzuheuern, denn dort unterhielten die Kirchen sogenannte Maîtrisen – Priesterschulen, an denen der kirchliche Nachwuchs eine besonders sorgfältige Musikausbildung erhielt. Für diese über die Alpen nach Italien „importierten“ Musiker gibt es sogar einen speziellen Begriff: *oltemontani* (die von jenseits der Berge), und zu ihnen gehören eine Reihe berühmter Renaissancekomponisten wie Josquin Desprez (ca. 1450–1521), Jacob Obrecht (ca. 1457–1505) oder Adrian Willaert (ca. 1490–1562). Allmählich wurde so das Musizieren zur Hauptaufgabe der Kapellmitglieder, die dann irgendwann gar keine Kleriker mehr zu sein brauchten.

Das Bedürfnis von Adligen nach Unterhaltung und Repräsentation stand auch hinter der Gründung des ersten Ensembles von Berufssängerinnen: des *Concerto delle donne*, das Herzog Alfonso II im Jahre 1580 am Hof von Ferrara einrichtete. Die ersten Mitglieder waren begabte adlige Damen, die im Laufe der Zeit durch Berufsmusikerinnen ersetzt wurden. Zwar beherrschten auch sie diverse Instrumente (insbesondere Laute, Harfe und Gambe), aber im „Hauptberuf“ waren sie Sängerinnen. Damit sind sie in zweierlei Hinsicht als Pionierinnen zu betrachten. Erstens hatte es nie zuvor professionell Musizierende gegeben, die sich auf das Singen spezialisiert hatten. Zweitens waren sie wohl die ersten Frauen der Musikgeschichte, die einer akzeptierten musikalischen Berufstätigkeit nachgingen. Denn solange die Kapellen offiziell aus Klerikern bestanden hatten, durften Frauen dort nicht tätig sein („Das Weib schweige in der Gemeinde“); als Spielfrauen aber waren sie schlecht angesehen, oft sogar mit Huren gleichgesetzt worden.

Und noch etwas war neu: Ensembles, die ausschließlich aus Frauenstimmen bestanden, hatte es bis zu dieser Zeit nur an Frauenklöstern gegeben (wo übrigens oft auch Tenor- und Bassstimmen von Frauen ausgeführt wurden). Der Klang des Sängerensembles wurde als dermaßen wirkungsvoll empfunden, dass sich an vielen Höfen bald ähnliche Vokalensembles gründeten. Als sensationell galt das *Concerto delle donne* vor allem aus einem Grunde: Die vokale Virtuosität erreichte ein bis dahin unbekanntes Niveau. Offensichtlich waren die Sängerinnen nicht nur besonders koloraturbegabt, sondern beherrschten auch die Kunst des Diminuierens – d. h. des improvisierten Ausschmückens gegebener Melodien – meisterhaft, und ihre Stimmkunst inspirierte zahlreiche Komponisten zu hochvirtuosen Madrigalen. Aber die musikgeschichtliche Bedeutung des *Concerto delle donne* reicht weit über seine Epoche hinaus. Undenkbar wäre die Entwicklung der ab 1600 entstehenden Oper ohne die Entdeckung der voka-

len Virtuosität, die als Faszinosum bis heute Menschen scharenweise in Opernhäuser und Konzertsäle lockt.

Die Oper war es auch, die in den folgenden Jahrhunderten die Geschichte des Sänger(innen)berufes maßgeblich bestimmte. Sie bot Arbeitsmöglichkeiten für Sängerinnen und Sänger – nicht nur an öffentlichen Opernhäusern, die es in Italien seit 1637 gab. Auch an Höfen spielte die Oper eine unüberschätzbare Rolle als Musik zur Repräsentation wie zur Unterhaltung der Adligen. Oft waren die Hof Sängerinnen und -sänger die bestbezahlten Mitglieder der gesamten Hofkapelle. Gleichzeitig prägte die Oper als Leitgattung auch die Kirchenmusik, wodurch auch dort die Nachfrage nach gut ausgebildeten Vokalkünstlern stieg. Die beiden großen kirchenmusikalischen Gattungen, Oratorium und Kantate, folgen seit dem Ende des 17. Jahrhunderts hinsichtlich ihres Aufbaus dem Vorbild der Oper und stellen auch vergleichbare stimmliche Anforderungen. Dies hatte allerdings nicht selten Besetzungsprobleme zu Folge, da Frauen das Auftreten in Kirchen an vielen Orten lange Zeit nicht gestattet war. Sopran- und Altpartien waren schon im Mittelalter von Knaben oder von in der Kopfstimme¹ singenden Männern – Falsettisten oder, wie sie heute genannt werden, Countertenören bzw. Alti – ausgeführt. Diese jedoch waren durch die opernhafte Gesangspartien, die wirkliche Stimmvirtuosen erforderten, oft überfordert. Damit schlug die Stunde eines der eigenartigsten Phänomene der europäischen Gesangsgeschichte: des Kastraten.

Bereits ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren Kastraten in der päpstlichen Kapelle tätig. Im Zeitalter des virtuosen Gesanges kamen sie ab Mitte des 17. Jahrhunderts zunächst vor allem in Rom in „Mode“ – was dadurch begünstigt wurde, dass dort Sängerinnen nicht nur in Kirchen, sondern auch in Theatern das Auftreten untersagt war. Zwar wurde gegen diese Verbote ständig verstoßen, aber sie bildeten die Voraussetzung dafür, dass Kastraten zunehmend auch auf der Opernbühne eingesetzt wurden – eine Praxis, die sich bald in ganz Europa verbreitete, mit Ausnahme von Frankreich. Dass Kastraten grundsätzlich andere stimmliche Qualitäten hatten als andere Sängerinnen und Sänger, ist wohl ein Mythos, der darauf beruht, dass von herausragenden Vertretern wie Carestini (1700–1760) oder Farinelli (1705–1782) auf den gesamten Kastratenstand geschlossen wird. Allerdings hatten die „Stars“ unter den Kastraten meist eine langjährige sorgfältige Ausbildung genossen, was ihre besonderen Fähigkeiten – etwa, Töne besonders lang auszuhalten oder extrem schwierige Koloraturpassagen zu bewältigen – schon weitgehend erklärt. Der Großteil der vor der Pubertät kastrierten Knaben gelangte jedoch gar nicht über ein Dasein als Chorsänger hinaus – wenn das Talent überhaupt für eine Musikerlaufbahn reichte.

Auch wenn viele Sängerinnen und Sänger an einem Opernhaus, einem Hof oder einer Kirche beschäftigt waren, lebten auch im 18. und 19. Jahrhundert viele von ihnen in ungesicherten Verhältnissen. Oft waren sie Mitglieder reisender Operntruppen, die schlecht bezahlt wurden und in zweifelhaftem Ruf standen – ähnlich wie die oben erwähnten mittelalterlichen Spielleute. Auf der anderen Seite konnte man als Sängerin oder Sänger weltberühmt werden und mehr Geld verdienen als in jedem anderen Musikberuf. Begünstigt wurde die Sonderstellung der Sänger durch die im 18. Jahr-

1 Kopfstimme und Falsett werden hier der Einfachheit halber gleichgesetzt; gemeint ist die Benutzung der leichten, nur durch die Randschwingungen des Kehlkopfes erzeugten Stimme. In der Gesangspädagogik werden diese Begriffe sehr uneinheitlich gebraucht.

hundert aufkommenden Massenmedien, die das Interesse des Publikums an den oft geradezu vergötterten VokalkünstlerInnen bedienten. Das betraf vor allem Vertreter der hohen Stimmgattungen – und zwar Kastraten und Sängerinnen wie Faustina Bordoni (1697–1781) oder Francesca Cuzzoni (1698–1770) gleichermaßen. Im 19. Jahrhundert kann man tatsächlich von „Stars“ im modernen Sinne sprechen: Sängerinnen wie Henriette Sontag (1806–1854), Maria Malibran (1808–1836), Jenny Lind (1820–1897) oder Adelina Patti (1843–1919) besaßen eine sozial breit gestreute Verehrerschaft, die sich mit den Sängerinnen stark identifizierte, und sie verstanden die Presse in einer Weise für die Ausbreitung ihres Ruhmes wie auch für die Bildung und Pflege von Images zu nutzen, wie wir das noch heute bei Popstars beobachten. Schon damals kam es zuweilen zu Massenhysterien, wie wir sie später bei den Fans von Frank Sinatra, den Beatles oder Tokio Hotel kennen lernen werden – allerdings mit umgekehrten Geschlechterverhältnissen: Im 19. Jahrhundert waren es nämlich zumeist männliche Verehrer, die angesichts der Diva jegliche Vernunft vergaßen.

Das „Instrument Stimme“

Aber wir klangen nun die Stimmen dieser Sängerinnen und Sänger? Wer diese Frage zu beantworten versucht, stößt auf ein großes Problem: Anders als Textdichter oder Komponisten hinterließen ausübende Musiker jahrhundertlang keine Spuren ihrer Kunst. Tonträger, die uns einen Eindruck vom tatsächlichen Klang historischer Stimmen vermitteln, wurden erst Ende des 19. Jahrhunderts erfunden, und selbst diese geben nicht die ganze „Wirklichkeit“ wieder, nicht einmal die ihrer Epoche. Zwar gab es bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts noch nicht viele Möglichkeiten, Stimmen so zu manipulieren, dass sie ganz anderes klangen als in der Realität. Aber aufgrund der noch wenig entwickelten Aufnahmetechnik wurden die Stimmen gewissermaßen unfreiwillig verändert. Vor allem dadurch, dass die oberen Bereiche des Klangspektrums fehlen, gehen individuelle klangliche Merkmale verloren. Hinzu kommt, dass sich manche Stimmen besser für die Tonaufnahme eigneten als andere. So hatte etwa Enrico Caruso (1873–1921) eine besonders „schallplattenfreundliche“ Stimme. Das ist einer der Gründe dafür, dass wir seinen Namen noch heute kennen, viele andere – vielleicht ebenso gute und berühmte – Sängerinnen und Sänger seiner Zeit aber nicht. Wer dies nicht weiß, könnte meinen, dass Carusos Art zu singen die zeittypische wäre – aber das ist keineswegs der Fall. Im Gegenteil steht gerade dieser Sänger für einen Gesangsstil, der als innovativ gelten muss – etwa aufgrund der baritonalem Einfärbung seines voluminösen Tenors oder der Verwendung naturalistischer Effekte wie Schluchzen oder Lachen, die von Sängern späterer Generationen gerne kopiert wurden, in der Zeit jedoch noch nicht allgemein verbreitet waren.

Trotz dieser Einschränkungen geben uns alte Tonaufnahmen Anhaltspunkte, aus denen wir auf gesangliche Normen der jeweiligen Zeit schließen können. Dabei vermittelt sich vor allem ein Eindruck: wie schnell sich allein innerhalb des 20. Jahrhunderts die Vorstellungen davon, was man unter „schönem Gesang“ versteht, verändert haben. So findet man in Tonaufnahmen bis in die 1930er Jahre hinein praktisch keine Beispiele für Sängerinnen und Sänger mit ständigem großen Vibrato. Ob Koloratursopranen wie

Nellie Melba (1861–1931) und Frieda Hempel (1885–1955) oder Wagnersängerinnen wie Frida Leider (1888–1975) und Sigrid Onegin (1889–1943), ob Tenöre wie Leo Slezak (1873–1946) oder Bässe wie Fjodor Schaljapin (1873–1938) – sie alle besitzen ein kleines rasches Vibrato, das sie dosiert als Mittel der Verzierung einsetzen. Bei SängerInnen aus der Frühzeit der Tonaufnahme findet man sogar oft ganz gerade Stimmen, wie man sie heute allenfalls unter „Barocksängern“ antrifft. Auch das heutige Ideal, dass eine Stimme in allen Bereichen gleich klingen soll und es keinen Bruch zwischen hohen und tiefen Registern geben darf, ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch nicht gültig – im Gegenteil wird der Kontrast zwischen Kopf- und Bruststimme oft ganz bewusst als Mittel des Ausdrucks herausgestellt.

Für die Epochen vor Erfindung der Schallplatte ist man auf schriftliche Quellen angewiesen. Hier bieten sich gesangspädagogische Schriften an – sollte man meinen; denn in den heutigen Büchern dieses Genres findet man eine Menge Informationen dazu, wie die Stimme gebildet wird und wie sie klingen soll. Gesangslehren früherer Epochen jedoch, bis zum frühen 20. Jahrhundert, lassen sich kaum über den Sitz des Kehlkopfes, die Atmung, die Körperhaltung und alle weiteren Aspekte aus, die das „Instrument Stimme“ und ihren Klang selbst betreffen. Sie beschäftigen sich vor allem mit den „Spieltechniken“, also mit Verzierungen, Variationstechniken usw. Die Stimme selbst wird einfach vorausgesetzt, und man kann allenfalls indirekt ableiten, wie sie klang. Wenn beispielsweise eine große Geläufigkeit als notwendige Fähigkeit eines guten Sängers angesehen wurde – wie in fast allen Quellen vom 17. bis zum 19. Jahrhundert –, so können wir davon ausgehen, dass die Stimmen nicht – wie heute – so sehr auf Kraft und Volumen trainiert wurden, denn große Stimmen sind meistens nicht sehr beweglich. Das bestätigt sich dadurch, dass man in den Quellen sehr häufig liest, dass SängerInnen nicht „schreien“ sollen; das Problem, dass sie zu leise wären, wird hingegen kaum artikuliert.

Auch andere schriftliche Zeugnisse – beispielsweise Kritiken oder Memoiren – sind oft wenig ergiebig. Man erfährt zwar viel darüber, wie wunderbar eine Sängerin gesungen, wie sehr ein Sänger die Herzen gerührt habe – aber wie ihre Stimmen nun wirklich geklungen haben, lässt sich daraus kaum erschließen. Und Noten? Vortragsanweisungen kommen erst relativ spät auf und geben nur vage Orientierung. Nicht einmal alle Töne, die etwa in einer Arie zu singen waren, wurden immer aufgeschrieben – es war stets selbstverständlich, dass Arien und Lieder reich verziert wurden. (Abgesehen davon wurde der größte Teil der Musik, die in früheren Epochen gemacht wurde, ohnehin gar nicht notiert.)

Zu den gesangsgeschichtlichen Quellen gehören, so paradox es klingt, auch Instrumente. So ist beispielsweise bekannt, dass im 17. Jahrhundert solistische Gesangsdarbietungen vor allem von Clavichord oder Laute begleitet wurden – eine Besetzung, die man heute kaum findet, nicht einmal bei Vertretern der „historischen Aufführungspraxis“. Der Grund: Wenn die SängerInnen ihre nach heutiger Weise trainierten „gestützten“ Stimmen benutzen, kann man von diesen sehr zart klingenden Instrumenten nichts mehr hören. Im Umkehrschluss geht daraus hervor, dass man im 17. Jahrhundert wohl sehr viel leiser gesungen hat.

Was den historischen Klang der Stimme betrifft, tappt die Forschung also noch weitgehend im Dunkeln. Sicher können wir nur eines sagen: dass man im 17. oder 18. Jahr-

hundert nicht so gesungen hat wie das Gros heutiger Opernsängerinnen und -sänger. Aber ob Monteverdis ideale Sängerin wirklich so wie der Alte-Musik-Star Emma Kirkby klang oder eher wie die Jazzsängerin Billie Holiday oder gar die Popsängerin Christina Aguilera – um das zu entscheiden, fehlen uns noch weitgehend die Grundlagen.

Das Geschlecht der Stimme

Hat die Stimme ein Geschlecht? Zumindest scheint es so, dass man an der Stimme das Geschlecht erkennt: Frauen singen hoch, Männer tief. Aber viele Beispiele lassen diesen Zusammenhang zweifelhaft werden – im Bereich des Pop (z. B. Prince) oder der historischen Unterhaltungsmusik (Zarah Leander, Johannes Heesters) ebenso wie in der aktuellen Alte-Musik-Szene mit ihren zahlreichen Countertenören. Auch in der Musikgeschichte gibt es Epochen, in denen der Zusammenhang von Stimme und Geschlecht eine geringe Rolle spielte. In der Barockoper etwa steht die Stimme vor allem für den Status einer Figur und in zweiter Linie für das Alter. Daher wurden die Hauptrollen – meist ein adliges junges Paar – stets mit hohen Stimmen besetzt, während weniger wichtige Figuren und ältere Personen von Sängern mit tiefen Stimmen verkörpert wurden. Niemandem erschien es unlogisch, dass etwa ein Prinz von einer Sopranistin gesungen wurde und seine Amme von einem Tenor.

Um das nachzuvollziehen, muss man sich klar machen, dass das 18. Jahrhundert das Geschlecht nicht als so wichtiges soziales Ordnungskriterium behandelt hat wie spätere Epochen. Die Geschlechter wurden nicht als gegensätzlich betrachtet, sondern als nur graduell unterschiedlich. Vor diesem Hintergrund wurden auch Kastraten nicht als die groteske Monstrosität angesehen, als die sie uns heute erscheint, sondern eine Art Übergangszustand zwischen den Geschlechtern. Erst im 19. Jahrhundert setzt sich das Modell durch, das die Historikerin Karin Hausen als „Polarisierung der Geschlechtscharaktere“ bezeichnet hat: Auf der Basis biologistischer Sichtweisen wurden Frauen und Männer als gegensätzlich und dabei einander ergänzend betrachtet. Aus diesem Kontext stammt die Zuordnung der Gegensätze aktiv – passiv, rational – emotional, aggressiv – friedlich usw. zu den Geschlechtern, die noch heute im populären Diskurs („Männer sind vom Mars, Frauen von der Venus“) verbreitet ist. Auch diese polare Konstruktion findet man in Gesangslehrschriften wieder – und zwar in der Vorstellung, dass Männer- und Frauenstimmen etwas grundsätzlich Unterschiedliches seien. Erkennbar ist dies in den Klassifikationen der Singstimme, wie sie noch heute üblich sind. Typisch hierfür ist der Wikipedia-Artikel „Stimmlagen“, der folgende Einteilung vornimmt:

Frauenstimmen		Männerstimmen	
Sopran	c ¹ –a ²	Tenor	c–a ¹
Mezzosopran	a–f ²	Bariton	G–g ¹
Alt	g–e ²	Bass	E–e ¹

So vertraut uns dies erscheint – mit der Wirklichkeit hat dieses System wenig zu tun. Widerlegt wird es schon durch männliche Countertenöre oder Alti. Aber auch die Stimmumfänge von Sopranen oder Alten, Tenören oder Bässen stimmen mit dieser Konstruktion nicht überein. Welche Sopranistin kann wirklich nicht tiefer als c^1 singen? Welcher Bass kommt nicht über das e^1 hinaus? Natürlich handelt es sich hier um eine Vereinfachung, und manche gesangspädagogische Schrift nimmt differenzierte Einteilungen vor – aber das Prinzip bleibt meist dasselbe. Die Umfänge der weiblichen und männlichen Stimmen werden als symmetrische Ordnung dargestellt: als zweimal drei (oder zweimal zwei) Stimmen, wobei Sopran und Tenor, Mezzosopran und Bariton, Alt und Bass jeweils ungefähr im Oktavabstand zu liegen kommen. Was steckt dahinter? Das erschließt sich, wenn man Gesangstraktate des 17. oder 18. Jahrhunderts – der Zeit, als der Geschlechtergegensatz noch nicht „entdeckt“ war – durchforstet: Dort nämlich scheinen gar keine Geschlechter zu existieren. Die bedeutendste Lehrschrift zum Singen aus dem 18. Jahrhundert, Pier Francesco Tosis *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (Bologna 1723), nimmt überhaupt keine Klassifikation der Stimme vor, und als Beispiele für seine Darlegungen wählt er mal Kastraten, mal Frauenstimmen, mal tiefe Männerstimmen – wie es gerade passt. Erst im 19. und 20. Jahrhundert wird das Geschlecht zum ersten und wichtigsten Ordnungskriterium, auch für die Einteilung der Singstimme.

Diese Polaritäten finden sich im 19. und 20. Jahrhundert aber nicht nur in Lehrschriften, sondern auch in der Gesangspraxis. Das betrifft beispielsweise die Nutzung der sogenannten Stimmregister (Bruststimme und Kopfstimme/Falsett), die sich – allerdings erst recht spät, zu Beginn des 20. Jahrhunderts – geschlechtsspezifisch ausdifferenziert. Bis etwa zur Jahrhundertwende war es üblich, dass Frauenstimmen in den tiefen Lagen selbstverständlich in die Bruststimme wechselten, und ebenso selbstverständlich verwendeten Männerstimmen in der Höhe die Kopfstimme. Dadurch klangen im Bereich zwischen ungefähr a und a^1 die Stimmen nicht immer eindeutig nach „Frau“ oder „Mann“. Diese Verwechselbarkeit der Stimmen verschwindet im 20. Jahrhundert mehr und mehr – und die Begründungen, die Gesangspädagogen oder Kritiker dafür geben, sind aufschlussreich. Dass Tenöre die Kopfstimme verwenden, wird mit dem Argument abgelehnt, das klinge „weibisch“, und wenn eine Altistin im tiefen Bereich kräftige Brusttöne hören ließ, war von der „rohen Vergewaltigung durch den Dreimännerklang“ die Rede,² wie es die Gesangspädagogin Franziska Martiensen-Lohmann formulierte. Die Tabuisierung der weiblichen Bruststimme (wie der männlichen Kopfstimme) setzte sich flächendeckend durch. Generationen von Musikstudierenden wurden entsprechend ausgebildet und gaben diese Prinzipien in Kirchen- und Schulchören an die Breite der Singenden weiter.

Die Überlegungen zum Geschlecht der Stimme zeigen noch einmal: Singen ist eine Tätigkeit, die stark von sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Faktoren abhängig ist, auch wenn dies den Singenden selbst oft gar nicht bewusst ist. Die Stimme und ihr Gebrauch spiegeln soziale Strukturen und Prozesse ebenso wie historisch und kulturell geprägte Denkweisen und Vorstellungen. Einfach nur Natur ist sie bestimmt nicht.

2 Martiensen-Lohmann, Franziska: Der wissende Sänger. Gesangslexikon in Skizzen, Zürich 1956, 107.

Literatur zum Weiterlesen

Celletti, Rodolfo: Geschichte des Belcanto. Deutsch von Federica Pauli, Kassel etc. 1989.

Grotjahn, Rebecca: „Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien“. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess“, in: Meine, Sabine und Hottmann, Katharina (Hg.): Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik 1900–1930, Schliengen 2005, 34–57.

Grotjahn, Rebecca/Schmidt, Dörte und Seedorf, Thomas: Diva. Die Inszenierung der übermenschlichen Frau, Schliengen 2010 (im Druck).

Hausen, Karin: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Conze, Werner (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, Stuttgart 1976, 363–393.

Kesting, Jürgen: Die großen Sänger. 2 Bde., Düsseldorf 1986.

Mecke, Ann-Christine: Mutantenstadl. Der Stimmwechsel und die deutsche Chorpraxis im 18. und 19. Jahrhundert, Berlin 2007.

Münch, Paul: „Monstra humani generis“. Kastraten in der Kritik der Aufklärung, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 20 (2000), 63–82.

Newcomb, Anthony: The Madrigal at Ferrara 1579–1597, 2 Bde., Princeton 1980.

Potter, John: Vocal Authority. Singing Style and Ideology, New York 1998.

Rosselli, John: Singers of the Italian Opera. The History of a Profession, New York 1992.

Rutherford, Susan: The Prima Donna and Opera 1815–1930, New York 2007.

Salmen, Walter: Beruf: Musiker. Verachtet – vergöttert – vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern, Kassel/Stuttgart 1997.

Seedorf, Thomas (Hg.): Gesang (MGG Prisma), Kassel/Stuttgart 2001.

Singen im Gottesdienst – ein Relikt aus alter Zeit?

STEPHAN A. REINKE

„Denn Gott hat unser Herz und Mut fröhlich gemacht durch seinen lieben Sohn, welchen er für uns gegeben hat zur Erlösung von Sünden, Tod und Teufel. Wer solches mit Ernst gläubet, der kanns nicht lassen, er muss fröhlich und mit Lust davon singen, dass es andere auch hören und herzukommen.“ (Martin Luther, 1545¹)

*„Sollt ich meinem Gott nicht singen?
Sollt ich ihm nicht dankbar sein?“ (Paul Gerhardt, 1653²)*

„Liebe und singen lässt sich nicht zwingen.“ (Volksmund)

Ein Blick zurück

Stellt man sich die urchristliche Gemeinde vor, so hat man schnell eine mehr oder weniger große Gruppe vor Augen, die sich singend zum Gottesdienst versammelt. Zahlreiche antike Berichte bezeugen die besondere Affinität der ersten Christen zum gemeinsamen (Lob-)Gesang. So berichtet etwa Plinius d. J. in seinem berühmten „Christenbrief“ an Kaiser Trajan, dass die Christen des ersten Jahrhunderts in ihren Gottesdiensten und Versammlungen „Christus als ihrem Gott einen Wechselgesang zu singen“³ pflegten. Und die paulinischen Schriften deuten an unterschiedlicher Stelle an, dass die ersten Gemeinden sehr sangesfreudig waren.

Tatsächlich dürfte das geordnete, mit ganz spezifischen kultischen Funktionen verbundene gottesdienstliche Singen von Beginn an gewissermaßen ein liturgisches (und musikalisches) Erkennungszeichen der Christenheit gewesen sein. In Nachfolge des Bibelwortes

„Ermuntert einander mit Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern, singt und spielt dem Herrn in euren Herzen und sagt Dank Gott, dem Vater, allezeit für alles, im Namen unseres Herrn Jesus Christus.“⁴

sangen bereits die ersten Christen, und singen die Christen (zumeist) noch heute. „Die christliche Kirche war von Anfang an eine singende Kirche“ heißt es zutreffend im Evangelischen Gesangbuch, und Carl Schneider kommt in seiner Geistesgeschichte

1 Aus der Vorrede zum Babstschsen Gesangbuch.

2 EG 325,1.

3 Plinius: Epistulae X 96, zit. nach: Kasten, Helmut (Hg.): C. Plini Caecili Secundi epistularum libri decem/Gaius Plinius Caecilius Secundus: Briefe (lat.-dt.. Tusc). Darmstadt 1984, 640-645.

4 Eph 5,18-19.

des frühen Christentums zu dem Ergebnis, dass dieses seinen Sieg über konkurrierende Kulte und Religionen durchaus auch „ersungen“ habe.⁵ Dennoch wurde um die Frage, ob und was zu singen sei, durchaus heftig gestritten, gänzlich unhinterfragt war die frühe Singpraxis demnach also nicht.⁶

Jenseits aller Auseinandersetzungen jedoch ist der Gemeindegesang⁷ bis heute ein wesentliches Profilvermerkmal des christlichen (und insbesondere auch des evangelischen) Glaubens. So betont die Ständige Konferenz für Kirchenmusik in der EKD eine explizite „Gleichrangigkeit des gesungenen mit dem gesprochenen Wort [...], der für das evangelische Glaubensverständnis grundlegende Bedeutung zukommt. Am gesungenen Gotteslob sollen alle Glaubenden Anteil gewinnen; in diesem Sinn gibt es ein gesungenes Priestertum aller Getauften. Für Martin Luther [...] war der Gesang eine der zentralen Ausdrucksformen des Evangeliums; im Singen wie im Sagen drückt sich aus, dass der Glaube aus dem Hören kommt. Religiöse Musikalität ist daher für den Protestantismus von seinen Anfängen an mit dem Gesang verbunden.“⁸

Ähnliches gilt für das Christentum als Ganzes, das die Wertschätzung gegenüber der Musik aus dem jüdischen Brauchtum übernahm. Insbesondere der Tempelgottesdienst zeichnete sich durch eine opulente musikalische Gestaltung aus. David hatte einst 4000 Leviten zu „Sängern [und Instrumentalisten] des Herrn“ gemacht,⁹ von denen wiederum 288 insbesondere im „Gesang des Herrn geübt“ waren.¹⁰ Wie wichtig ihr musikalischer Dienst im Tempel war, mag man daran ablesen, dass sie von sämtlichen weiteren Diensten entbunden waren, da sie als Sängler „Tag und Nacht in ihrem Amt waren.“¹¹

Einen Einblick in ihr künstlerisches Tun gibt der alttestamentarische Bericht über die Feierlichkeiten zur Tempelweihe aus dem 2. Chronikbuch:

„Und die Priester gingen heraus aus dem Heiligtum [...], und alle Leviten, die Sängler waren [...], angetan mit feiner Leinwand, standen östlich vom Altar mit Zimbeln, Psaltern und Harfen und bei ihnen hundertzwanzig Priester; die mit Trompeten bliesen. Und es war, als wäre es einer, der trompetete und sänge, als hörte man eine Stimme loben und danken dem Herrn. Und als sich die Stimme der Trompeten, Zimbeln und Saitenspiele erhob und man dem Herrn lobte [...], da wurde das Haus des Herrn erfüllt mit einer Wolke, sodass die Priester nicht zum Dienst hinzutreten konnten wegen der Wolke; denn die Herrlichkeit des Herrn erfüllte das Haus Gottes.“¹²

Musik ist an dieser Stelle mehr als schmückendes Beiwerk. Auch wenn sie nicht direkt die Anwesenheit Gottes auslöst, so verstärkt sie doch dessen Präsenz bzw. lässt diese zumindest deutlicher werden. Ihr wird eine im wahrsten Sinne spirituelle Dimension zugeschrieben, indem sie die (offenbar Gottes Gegenwart andeutende) Wolke viel-

5 Vgl. Schneider, Carl: Geistesgeschichte des antiken Christentums, Bd. 2, München 1954.

6 Vgl. KcKinnon, James W.: Frühchristliche Musik, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Band 2, Kassel 1993, 907-930.

7 Unterschiedliche Stellen im Neuen Testament deuten darauf hin, dass der Gottesdienst sowohl aus von Einzelnen vorgetragenen als auch von allen Versammelten gemeinsam gesungenen Liedern bestand – so etwa der Aufruf des Paulus aus dem Römerbrief, Gott „einmütig mit *einem* Munde“ zu loben (Röm 15,5).

8 „Kirche klingt“. Ein Beitrag der Ständigen Konferenz für Kirchenmusik in der evangelischen Kirche von Deutschland (= EKD-Texte 99), Hannover 2009, 5 [Hervorhebung SAR].

9 1. Chr 23,5.

10 1. Chr 25,7.

11 1. Chr 9,33.

12 2. Chr 5,11-14.

leicht nicht gerade herauf beschwört, so aber doch zumindest spürbar(er) macht. Nun ist der Jerusalemer Tempel in dieser Vielgestaltigkeit und Prachtentfaltung durchaus so etwas wie ein Sonderfall des jüdischen Umgangs mit der Musik. Der als „Normalfall“ anzusehende Gottesdienst in der Synagoge war in musikalischer Hinsicht nicht nur deutlich unaufwendiger ausgestaltet, sondern verzichtete allem Anschein nach auch vollständig auf Instrumentalmusik. Ob hierfür genuin theologische oder eher pragmatische Gründe eine Rolle spielten, muss an dieser Stelle offen bleiben. Möglich auch, dass sich der Unterschied allein aus dem Bemühen heraus erklärt, den Tempel in Jerusalem als einen Ort besonderer Prachtentfaltung zu etablieren, dessen Glanz nicht an anderer Stelle überstrahlt werden dürfe. In jedem Fall wird die ab 600 v. Chr. währende Diaspora ein entscheidender Grund für die Hinwendung zu einer eher schlicht gehaltenen musikalischen Gestaltung gewesen sein. Grundsätzlich theologisch nämlich lässt sich die (scheinbare) Abwesenheit von Instrumentalmusik in der Synagoge nicht erklären, zumal aus einer Nebenbemerkung im Zuge der Gottesdienstrestauration durch Hiskia im zweiten Chronikbuch durchaus abgeleitet werden kann, dass eben diese Instrumentalmusik explizit auf Gottes Geheiß hin eingeführt worden ist:

„Und er stellte die Leviten auf im Hause des Herrn mit Zimbeln, Psaltern und Harfen, wie es David befohlen hatte und Gad, der Seher des Königs, und der Prophet Nathan; denn es war des Herrn Gebot durch seine Propheten.“¹³

Grundsätzlich gibt das Alte Testament nicht allzu bereitwillig Auskunft über die Rolle der Musik im (geistlichen) Leben seiner Entstehungszeit. Gelegentlich finden sich zwar durchaus detailreiche Schilderungen, letztlich jedoch ist das Bild, das die Heilige Schrift von der Musik zeichnet, bestenfalls als bruchstückhaft zu bezeichnen und kann kaum durch andere Quellen ergänzt werden. Mit dem Psalter jedoch liegt durchaus so etwas wie ein veritables Gesangbuch (auch für die gottesdienstliche Praxis) vor, das auf einen regen Gebrauch schließen lässt.

Die wirklich beeindruckenden Wirkungen erzielt in den alttestamentarischen Erzählungen jedoch zumeist die Instrumentalmusik – etwa wenn Davids Harfenspiel dem kranken Gemüt Sauls Linderung verschafft:¹⁴

„Der Geist des Herrn aber wich von Saul, und ein böser Geist vom Herrn ängstigte ihn. Da sprachen die Großen Sauls zu ihm: Siehe, ein böser Geist von Gott ängstigt dich. Unser Herr befehle seinen Knechten, die vor ihm stehen, dass sie einen Mann suchen, der auf der Harfe gut spielen kann, damit er mit seiner Hand darauf spiele, wenn der böse Geist Gottes über dich kommt, und es besser mit dir werde. Da sprach Saul zu seinen Leuten: Seht euch um nach einem Mann, der des Saitenspiels kundig ist, und bringt ihn zu mir [...]. So kam David zu Saul und diente vor ihm. Und Saul gewann ihn sehr lieb [...]. Sooft nun der böse Geist von Gott über Saul kam, nahm David die Harfe und spielte darauf mit seiner Hand. So wurde es Saul leichter, und es ward besser mit ihm, und der böse Geist wich von ihm.“¹⁵

13 2. Chr 29,25.

14 Gleichwohl sei mit Joachim Braun darauf hingewiesen, dass von den 800 Versen der Bibel, die eine Musiktätigkeit erwähnen, lediglich 146 die Beteiligung von Musikinstrumenten beschreiben (vgl. Braun, Joachim: Die Musikkultur Altisraels/Palästinas: Studien zu archäologischen, schriftlichen und vergleichenden Quellen (= Orbis Biblicus et Orientalis 164), Freiburg 1999, 23).

15 1. Sam 16,14ff.

Dass bei diesem Bewusstsein um die positiven Wirkmöglichkeiten von Instrumentalmusik im gottesdienstlichen (oder auch nur religiösen) Kontext gänzlich auf sie verzichtet wurde – was zudem eine absolute Ausnahme in der Kultmusik der damaligen Zeit bedeuten würde –, scheint nicht wahrscheinlich. Dessen ungeachtet kann man davon ausgehen, dass der kultische Gesang im Judentum nicht generell unbegleitet erfolgte – Instrumente also zumindest in dieser Funktion durchaus Verwendung fanden. So stimmt etwa Mirjam ihren Gesang nach dem Auszug aus Ägypten zum Paukenspiel an – durchaus erwähnenswert, handelt es sich doch bei der Pauke gemeinhin nicht um eines derjenigen Musikinstrumente, die man bevorzugt zur Liedbegleitung verwendet.¹⁶

An anderen Stellen des Alten Testaments ist sogar ausdrücklich die Möglichkeit beschrieben, Gott auch mit oder durch Instrumentalspiel zu loben. Als wohl prominenteste Belegstelle lässt sich hier der 150. Psalm anführen, in dem explizit die doxologische Qualität von allerlei Musikinstrumenten beschrieben und ausdrücklich zum instrumentalen Lobpreis aufgerufen wird:

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

Es dürfte unter anderem dieser Psalm gewesen sein, der Martin Luther zu der Forderung veranlasst hat, „umb der eynfeltigen und des jungen volcks willen [...] wo es hülfflich und fodderlich dazu were [...], mit allen Glocken dazu [zu] leutten und mit allen Orgeln [zu] pfeiffen, und alles klingen [zu] lassen was klingen kunde“¹⁷ – mit hin: sämtliche musikalische Möglichkeiten im Gottesdienst auszunutzen.

Wenn also die durchaus festzustellende Nachrangigkeit der Instrumentalmusik in der traditionellen theologischen Würdigung biblisch nicht abzuleiten und alttestamentarisch sogar eine durchaus reiche Instrumentalmusikpraxis zu erkennen ist, wie erklärt sich dann die fast selbstverständliche Verbindung von explizit Gesang (und nicht von Musik im Allgemeinen) und Christentum? Ansgar Franz bemerkt hierzu,

„daß die Frage nach Musik und Gesang eine Kernfrage des jungen Christentums ist: Positionen in diesem Themenfeld sind zunächst nach außen hin zu markieren, hinsichtlich einer Stellung der christlichen Gemeinden zur heidnischen Umwelt im Sinne von Abgrenzung und Werbung. Das Phänomen der Abgrenzung wird deutlich an der christlichen Kritik bezüglich

¹⁶ „Da nahm Mirjam, die Prophetin, Aarons Schwester, eine Pauke in ihre Hand und alle Frauen folgten ihr nach, mit Pauken im Reigen. Und Mirjam sang ihnen vor: Lasst uns dem Herrn singen, denn er hat eine herrliche Tat getan; Ross und Mann hat er ins Meer gestürzt“ (Ex 15,20-21).

¹⁷ WA 19, 73, 18-25.

*der heidnischen ‚Theatermusik‘, die ausgesprochen scharf vorgetragen wird und fast allgegenwärtig ist; das Phänomen der Werbung ist zwar weniger deutlich zu fassen, dürfte aber aufs Ganze gesehen eine bedeutende Rolle bei den Missionserfolgen gespielt haben.*¹⁸

Ebenso wenig wie der alttestamentarisch durchaus verbürgte liturgische Tanz fand sich dieser Doppelstrategie gemäß auch die Instrumentalmusik nicht im frühchristlichen Gottesdienst. Mit harschen Worten stellte man sich gegen die lange Zeit übliche Musizierpraxis. So schrieb etwa Clemens von Alexandrien in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts:

*„Wir gebrauchen ein einziges Instrument: das Wort des Friedens, mit dem wir Gott verehren, nicht aber das alte Psalterium, die Pauken, Trompeten und Flöten.“*¹⁹

Unschwer ist in dieser expliziten Ablehnung des gleichsam durch den Psalter verbürgten Instrumentariums ein Abgrenzungsversuch gegenüber dem jüdischen (Tempel-) Gottesdienst zu erkennen. Noch einen Schritt weiter geht gut zwei Jahrhunderte später der Kirchenvater Chrysostomos:

*„David gebrauchte die Zither mit leblosen Saiten; die Kirche aber braucht eine Zither, deren Saiten lebendig sind; unsere Zungen sind diese Saiten; sie bringen verschiedene Töne, aber eine einträchtige Liebe hervor.“*²⁰

Das Christentum als die lebendige, zukunftsweisende Religion könne sich diesem Verständnis nach allein auf den Gesang stützen. Diese Ablehnung der Instrumentalmusik bezog sich explizit auch auf die Begleitung der gottesdienstlichen Gesänge.²¹ Begründet ist sie jedoch nur bedingt theologisch oder ästhetisch, viel stärker beruht sie auf dem Wunsch nach Abgrenzung und Profilbildung.²²

18 Franz, Ansgar: Alte Kirche, in: Möller, Christan (Hg.): Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch (= Mainzer Hymnologische Studien, Bd. 1), Tübingen 2000, 1-28, 1.

19 Zit. nach: Heide, Martin: Musik um jeden Preis?, Bielefeld³1993, 46

20 Zit. nach: Ebd.

21 Lediglich in der häuslichen Praxis scheint das Singen geistlicher Lieder zur Leierbegleitung geduldet worden zu sein. Chrysostomos schreibt hierzu: „Dies sage ich, nicht damit ihr allein lobsinget, sondern damit ihr euren Frauen und Kindern solche Lieder lehrt, nicht allein beim [...] Arbeiten, sondern vor allem bei Tisch [...], so rufen diejenigen, die David mit der Zither rufen, durch ihn Christus in ihr Heim [...] Du aber mache deine Wohnung zu einer Kirche“ (zit. nach: Ebd.).

22 Es kann an dieser Stelle keine vollständige Chronologie der unterschiedlichen Positionen zum Gesang im Gottesdienst erfolgen. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass das Singen keineswegs durchgängig unangefochten war. Augustinus etwa vertrat aus der Befürchtung heraus, dass der Gesang den Gebetscharakter eines Liedes durch allzu starke Sinnlichkeit zum Schaden der Seele überdecken könne, die Haltung, unter Umständen sämtlichen Gesang aus der Kirche zu verbannen. Nur ein intensiver Abwägungsprozess in seinen „Confessiones“ stimmt ihn schließlich etwas milder: „Noch heute, ich gesteh’s, höre ich mit einem gewissen Wohlgefallen den Melodien zu, die Deine Worte beleben, wenn eine angenehme und geschulte Stimme sie singt, nicht freilich, um dabei zu verweilen, sondern um mich nach eigenem Willen beflügeln zu lassen. Doch suchen diese Töne, einmal in mich eingelassen, zusammen mit den ihnen Leben verleihenden Gedanken, einen einigermaßen würdigen Platz in meinem Herzen, und es fällt mir nicht leicht, ihnen den angemessenen zu verweigern. Zuweilen gewähre ich ihnen, scheint mir, mehr Ehre, als ihnen gebührt, die heiligen Worte, die unsere Geister bewegen, reißen offenbar, wenn sie gesungen werden, zu mehr geistlicher Andacht hin als ungesungen [...]. Aber gelegentlich täuscht mich auch das Ergötzen meines Fleisches, dem sich der Geist nicht verweichlicht ausliefern darf. Dann folgt das Sinnliche dem Verstand nicht so, daß er sich mit der zweiten Stelle begnügt, auf die er allein ein Recht hat, sondern versucht, wegweisend vorauszuweichen. Auf solche Weise sündige ich, ohne es zu merken, und werde mir dessen erst nachträglich bewußt. Bisweilen nehme ich mich ob dieses Truges übermäßig

Das Kirchenlied

In den folgenden Jahrhunderten entwickelte sich eine differenzierte gottesdienstliche Vokalmusikpraxis, aus der die anwesende Gemeinde jedoch mehr und mehr ausgeschlossen und die nach und nach in die Hände von professionellen oder zumindest explizit dazu berufenen Chorsängern gelegt wurde. Erst mit der Reformation änderte sich dies grundlegend. In seinen Überlegungen zur Neuordnung des Gottesdienstes äußerte Martin Luther 1523 den Wunsch: „wir hätten möglichst viele deutsche Lieder, die das Volk in der Messe singt.“²³ Dass sich sein Wunsch erfüllte, ist bekannt. Das von der versammelten Gottesdienstgemeinde gesungene Kirchenlied wurde fortan zum zentralen musikalischen Element des Gottesdienstes, ermöglichte die unmittelbare Beteiligung aller Anwesenden am gottesdienstlichen Geschehen und trug christliche Lehrinhalte weit in das Alltagsleben der singenden Menschen hinein. Kirchenlieder und Gesangbuch wurden entscheidende Teile christlicher Frömmigkeit und prägten das religiöse Leben über Jahrhunderte.

Eine (kurze) Zwischenfrage aus der Gegenwart

Gerade als Profilvermerkmal wird das Singen auch heute vielfach verstanden. Wenn etwa Christoph Krummacher bemerkt: „Die Basis der Kirchenmusik ist das Singen der Gemeinde, schon mit ihm wird ein Gottesdienst zu einem kirchenmusikalisch relevanten Geschehen“²⁴, fasst er die protestantische Hochschätzung gegenüber dem Gemeindegesang zusammen, die jedoch auch dazu verpflichtet, in jedem Fall am Singen festzuhalten:

„Denn das Singen der Gemeinde ist ein Charisma. Das heißt zum einen, daß eine unwillig singende Gemeinde nicht nur ein musikalisches Problem darstellt, sondern zutiefst ein theologisches, weil sie sich einer Form des allgemeinen Priestertums verweigert. Das heißt zum anderen, daß die Auswahl dessen, was die Gemeinde singen soll, mit größter Sorgfalt zu geschehen hat.“²⁵

in acht und möchte so streng sein, daß ich all die Klänge süßer Kantilenen, die den davidischen Psalter zu begleiten pflegen, aus meinen Ohren, ja aus denen der Kirche selber verbannen möchte [...]. Erwinnere ich mich aber der Tränen, die ich als Neubekehrter beim Anhören des Kirchengesangs vergoß, oder heute noch meiner Rührung, weniger ob des Gesanges als ob des gesungenen Inhalts, wenn eine klare Stimme in der richtigen Tonlage ihn vorträgt, dann muß ich die großen Vorteile dieser Einrichtung wieder anerkennen. Ich schwanke demnach zwischen der Gefahr des bloßen Vergnügens und der Feststellung einer heilsamen Wirkung, neige aber mehr dazu, ohne ein endgültiges Urteil abgeben zu wollen, die Gewohnheit des Kirchengesangs zu billigen, auf daß durch das erfreute Ohr ein noch schwächerer Geist sich zu tieferer Andacht aufschwinge. Wenn mir jedoch zustößt, daß mich mehr der Gesang als die gesungene Sache bewegt, dann bekenne ich mich einer Sünde schuldig und würde den Sänger lieber nicht hören“ (zit. nach: Franz, Alte Kirche (Anm. 19), 20f.).

23 Zit. nach: Möller, Christian: Das 16. Jahrhundert, in: Ders. (Hg.): Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch (= Mainzer Hymnologische Studien, Bd. 1), Tübingen 2000, 69-127, 70.

24 Krummacher, Christoph: Musik als praxis pietatis. Zum Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik, Göttingen 1994, 148.

25 Ebd. 148f.

Das Singen ist diesem Verständnis nach keine Option, sondern eine gottesdienstliche Notwendigkeit. Der Nichtsänger wird zu einem „liturgischen Störenfried“, zu jemandem, der sich außerhalb der gewünschten Norm bewegt, der sich dem gottesdienstlichen Geschehen gegenüber verweigert, der letztlich sogar – gemäß dem Lutherwort „So sie’s nicht singen, so glauben sie’s nicht“ – seiner Pflicht als Christenmensch nicht gerecht wird, ja mehr noch: womöglich gar kein Christ ist.

Ganz offensichtlich herrscht im Gottesdienst ein gewisser Zwang zum Mitsingen. „Gemeindegeseang“, so schreibt Katharina Vollmer Mateus treffend, „trägt die Gefahr der Vereinnahmung durchaus in sich.“²⁶ Auf der anderen Seite fühlt sich derjenige, der – aus welchen Gründen auch immer – nicht mitsingen kann oder will, allzu leicht aus der gottesdienstlichen Gemeinschaft ausgeschlossen. Sollte dies – gerade in einer Zeit, in der das Singen alles andere als selbstverständlich geworden zu sein scheint – so sein? Kann man in einer solchen Zeit, das Singen noch als (alleinige oder wichtigste) Basis der Kirchenmusik begreifen? Sollte man nicht über ein Umdenken der musikalischen Ressourcen zumindest nachdenken, andere Musizier- und Rezeptionsweisen möglich halten können und sich von apodiktischen Setzungen frei machen, die Singbereitschaft und Glaubensbereitschaft regelrecht gleichzusetzen scheinen?

Verlorene Unschuld und Krisensymptome²⁷

Wohl kaum ein Satz belegt die dem Singen abhanden gekommene Selbstverständlichkeit so handgreiflich, wie Theodor W. Adornos berüchtigtes, zu einem radikalen Umdenken vor allem in der Musikpädagogik aufrufendes Diktum, dass „nirgends [...] geschrieben [stehe], dass Singen Not sei.“²⁸ Nun stellt sich Adorno mit diesen Worten freilich nicht gegen das Singen per se, sondern geißelt vielmehr eine spezifische sängerische Haltung – nämlich die der von ihm als „musikantisch“ diskreditierten Jugendbewegung – und ein bestimmtes Repertoire – nämlich das vornehmlich deutschtümelnde Volkslied – der (oft nicht zitierte) Nachsatz macht dies deutlich: „Zu fragen ist, was gesungen wird, wie und in welchem Ambiente.“²⁹

Deutlich artikuliert Adorno an dieser Stelle das Misstrauen einer ganzen Generation gegenüber dem von den Nationalsozialisten massiv für ihre Zwecke eingesetzten Kollektivgesang und bezweifelt überdies die von Singenthusiasten – Adorno selbst bezieht sich auf die Vertreter der Singebewegung – immer wieder steil vorgetragene Behauptung, dass es sich beim Singen um eine gleichsam urmenschliche Betätigung, ja – um die Worte Yehudi Menuhins zu benutzen – um „die eigentliche Muttersprache des Menschen“ handle.

Streng empirisch ist diese These keineswegs nachgewiesen – und aus anthropologischer

26 Vollmer Mateus, Katharina: Wenn nur noch der Pfarrer singt. Zum Rezeptionsprozess von Gemeindegeseang, Zürich 2006, 137.

27 Es soll an dieser Stelle ausdrücklich keine ausführliche Diskussion über die vermeintliche Krise des Singens im Alltag und deren mögliche Ursachen erfolgen, sondern allein, gewissermaßen um den Fluss der Argumentation zu gewährleisten, ein kurzes Schlaglicht geworfen werden.

28 Adorno, Theodor W.: Kritik des Musikanten, in: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, Göttingen 1991, 62-101, 75.

29 Ebd.

Perspektive dürfte eine solche Universalbehauptung auch kaum stichhaltig sein.³⁰ Es spricht zwar manches für die Annahme, dass Menschen immer gesungen haben und dass das Singen menscheitsgeschichtlich womöglich sogar älter ist als die Sprache. Dass es jedoch über-individuell gewissermaßen die natürlichste Ausdrucksform des Menschen ist, eine Singabstinenz zwangsläufig als defizitär zu betrachten ist, lässt sich keineswegs belegen. Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der kulturgeschichtlichen Bedeutung des Singens (jenseits des Kunstgesangs) gibt es allenfalls in Ansätzen.³¹ Eine umfängliche Geschichte des Singens normaler Menschen in ihrem Alltag ist bisher nicht geschrieben und dürfte aufgrund der – gelinde gesagt – problematischen Quellenlage auch nur sehr bedingt zu schreiben sein. Texte, in denen Nicht-Musiker sich reflektierend mit der Bedeutung des Singens für ihre persönliche Existenz beschäftigen, gibt es nur in sehr geringem Ausmaße – wie überhaupt „normale“ Menschen in den vergangenen Jahrhunderten (bis weit in das 19. Jahrhundert) kaum die Muße hatten, sich (etwa in Tagebuchform) über ihre Alltagsbefindlichkeiten schriftlich mitzuteilen. Die Existenz eines relativ breiten Liedrepertoires für etwa eine einzelne Berufsgruppe oder soziale Kontexte deutet jedoch darauf hin, dass früher zumindest nicht selten gesungen wurde. Welche Bedeutung das Singen für den Einzelnen jeweils jedoch hatte, lässt sich aus einem solchen quantitativen Fund nicht zwingend ableiten.

Ein grundsätzliche Befund dürfte allerdings zulässig sein: das Singen befindet sich in seiner Gesamtheit als kulturelle Betätigungsform und Lebensäußerung in Deutschland aus den unterschiedlichsten Gründen auf dem Rückzug. Gesungen wird (in Deutschland) fast nur noch in inszenierten Kontexten. Singen erscheint nicht mehr als eine selbstverständliche, eine gleichsam natürliche Betätigung. Wer singt, folgt offenbar nicht mehr der allgemeinen Muttersprache des Menschen, sondern äußert sich in einer für viele seiner Mitmenschen gänzlich fremden und vielfach unverständlichen Weise. In der „Neuen Musikzeitung“ heißt es in diesem Sinne im Jahr 2000:

„Spontanes Singen hat [...] nicht gerade Hochkonjunktur. Es hat im Gegenteil den Anschein, als sei nicht zuletzt im Zuge der berechtigten Kritik an der Jugendmusikbewegung, die in erster Linie auch eine Singbewegung war, dem Gesang insgesamt der Boden entzogen worden. Gemeint ist nicht die riesige Zahl von Laienchören, die sich auf oft bemerkenswertem Niveau dem liturgischen Dienst oder der Darbietungsmusik widmen. Es geht um zweckfreies, spontanes Singen als Ausdruck eines existenziellen Bedürfnisses. Dem Kind ist es auf natürliche Art noch zu eigen, es nimmt aber – glaubt man den vielen Erfahrungsberichten – schon mit dem Kindergartenalter stetig ab.“³²

Ob dies zwangsläufig „ein Alarmzeichen für Geist und Körper des Einzelnen und für den Zustand der Gesellschaft insgesamt“³³ sein muss, sei dahingestellt, der Befund der

30 Vgl. Seibt, Oliver und Hamsch, Sebastian Ferdinand: Warum die Musikethnologie die Suche nach dem singenden Menschen mittlerweile eingestellt hat, in: Lehmann-Wermser, Andreas und Niessen, Anne (Hg.): Aspekte des Singens. Ein Studienbuch (= Musikpädagogik im Fokus, Band 1), Augsburg 2008, 50-64.

31 Vgl. dazu den Beitrag von Rebecca Grotjahn in diesem Heft.

32 Koch, Marin: Der Muttersprache neuen Raum geben, in: Neue Musikzeitung 49/2000, zitiert aus der Onlineausgabe unter <http://www.nmz/artikel/der-muttersprache-neuen-raum-geben>, aufgerufen am 05.04.2010).

33 Ebd.

nachlassenden Alltagsbedeutung eines zweckfreien Singens – also nicht des Singens mit dem Ziel, Deutschlands jeweils neuer Superstar werden zu wollen, das augenscheinlich keineswegs eine Talsohle durchschreitet – dürfte im Kern durchaus zutreffend sein.

Singen als kirchliche Verhaltensanomalie?

Wenn Singen zu einer latent ungewöhnlichen Beschäftigung wird, dann muss sich die Kirche – so sie denn am Singen festzuhalten gedenkt – vor allem bewusst sein, dass sie sich in einem kulturellen Sonderraum bewegt. Konrad Klek bemerkt in diesem Zusammenhang:

„Die prinzipielle Offenheit gegenüber allen Erscheinungsformen von Kultur darf nicht die Augen (und Ohren!) davor verschließen, dass heute der Wahrnehmungshorizont der Menschen geprägt wird von der technisch erwirkten Omnipräsenz von Musik im Alltag. Musik fungiert da aber überwiegend als Kulisse und als Stimulans. Der früher wohl stets konstitutive Zusammenhang von Musik-Hören und Musik-Machen (im Singen und Spielen eines Instruments) ist weitgehend verloren, insbesondere bei den stark technisierten Musikformen in der Popmusik. Von daher wird der kirchliche Anspruch, die Menschen immer auch zum Singen zu bringen, zum kulturellen Sonderfall („Exoten“) zum ‚Kirchenstil‘, der nicht eo ipso mit breiter Akzeptanz rechnen kann.“³⁴

Nun ist dies sicherlich für sich genommen keineswegs ein Grund, das Singen zur Disposition zu stellen. Dennoch sind Anfragen berechtigt: Sollte sich die Kirche musikalisch auf eine Basis stellen, die mit dem „Wahrnehmungshorizont der Menschen“ kaum mehr etwas gemein hat? Sollte sie auf eine Musizierform setzen, die primär „Exoten“ anspricht? Kann das gemeinsam gesungene Lied heute überhaupt noch die Wirkung entfalten, wie es das einst tat – in einer Zeit, in der das Singen offenbar so viel selbstverständlicher war? Und auf den Punkt gebracht: könnte Martin Luther die Reformation auch heute – gut 500 Jahre später – unter anderem singend (also unter Einsatz des Kirchenliedes) durchsetzen oder würde er sich – gemäß seiner weiter oben beschriebenen Offenheit – primär anderer Musizierformen bedienen?

Zweifelsohne ist das Kirchenlied heute nicht mehr das, was es noch zur Zeit Luthers oder zur Zeit Paul Gerhards oder auch noch im 19. Jahrhundert war.³⁵ Nicht nur Kir-

34 Klek, Konrad: Gibt es einen Kirchenstil. Theologische und musikalische Argumente, in: Kerner, Hanns (Hg.): Musikkultur im Gottesdienst. Herausforderungen und Perspektiven, Leipzig 2005, 43-72, 70.

35 Gleichwohl sind spätestens seit dem 19. Jahrhundert unzählige Klagen über den schlechten Gesang im evangelischen Gottesdienst dokumentiert, der offenbar an vielen Orten überhaupt nur noch durch (Schul-)Chöre aufrecht erhalten werden konnte. So macht ein anonymes Autor in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 4. August 1819 eine „Hauptursache des so oft gerügten schlechten Gesanges der Protestanten“ darin aus, „dass die Schuljugend seit einem Jahrzehend und länger keine Kirche besucht“ (Sp. 517). Wie desolat die Lage des Gemeindegesangs an manchem Ort war, mag auch ein Auszug aus Heinrich Wolfgang Seidels „Briefen aus dem Vikariat“ belegen: „Während die Angehörigen die Erde in das Grab warfen, ging ich in die Kirche, wo die Leichenrede zu halten war. Es war ganz einsam da und schauerlich kühl [...] Dan kam der Lehrer und die Orgel sang. Wieder sah ich in die steinernen Bauerngesichter, diesmal in zwei düsternen Reihen, links die Männer, rechts die Frauen. Das Leichengefolge kam von einem verlorenen Posten. Dann, als der Gesang begann, hielten sie ihre Lippen fest geschlossen und nur von der Orgel ertönten die Worte des alten Liedes, mit dem die evangelischen Deutschen begraben werden“ (Drei Stunden hinter Berlin. Briefe aus dem Vikariat, Göttingen ³1960, 174).

chenferne verspüren eine gewisse ästhetische Distanz zum Liedbestand des Gesangsbuches und zur Praxis des Liedersingens generell. Dass etwa auf Kirchentagen neue Lieder durchaus erfolgreich sein können, dennoch aber nicht den Sprung in das Gottesdienstrepertoire schaffen, unterstreicht eher die These, dass Lieder lediglich noch in einem spezifisch kulturellen Biotop gedeihen können, außerhalb jedoch nicht mehrheitsfähig sind, und dass sie vielleicht nur noch eine ganz spezielle Klientel anzusprechen vermögen.

Schon bei der Einführung des „Evangelischen Kirchengesangbuches“ – also in den 1950er Jahren – fragte Friedrich Buchholz kritisch an,

„ob die Gattung ‚Kirchenlied‘ (und das ist literarisch eine Abteilung des Volksliedes) wirklich noch spontan aus dem Menschen hervorbricht. Etwas anders gefragt: Ist das Kirchenlied heute noch, was es einmal war, nämlich echte und verständliche Öffentlichkeitsäußerung der Gemeinde? [...] Unsere ganze kirchliche Arbeit [...] arbeitet mit der Voraussetzung, daß das Kirchenlied als Gattung eine unverlierbare, unversiegbare und unaufgebbare Lebensäußerung ist. Diese erstaunliche securitas ist höchst zweifelhaft: denn alles in der Welt, in der wir leben, spricht dafür, daß auch diese Gattung ihre Zeit gehabt hat und daß sie nur durch das Schwergewicht der kirchlichen Traditionen am Leben erhalten wird“³⁶

Gut fünfzig Jahre später hat sich diese Entfremdung in einem Maße verstärkt, dass kirchliche Initiativen allein ihr wohl nicht mehr wirkungsvoll entgegen treten können.³⁷ Um das Kirchenlied wieder zu einer „echten und verständlichen Öffentlichkeitsäußerung der Gemeinde“ zu machen, müssen – so man dies denn überhaupt möchte – neben dem Gottesdienst andere Singorte etabliert werden, an denen auch Kirchenlieder gesungen werden, an denen Menschen jedoch vor allem an der Kulturtätigkeit Singen partizipieren können. Nur wenn das Singen im Allgemeinen und das Kirchenlied im Besonderen in der „Alltagsexistenz des Einzelnen“³⁸ eine Rolle spielt und zu dieser in einem (möglichst engen) Bezug steht, kann es auch im Gottesdienst wieder die Selbstverständlichkeit erlangen, die es einst gehabt haben mag.³⁹

Manche Indizien weisen darauf hin, dass die Zeit des Kirchenlieds vorbei ist: die Kurzlebigkeit allzu vieler Lieder, die bei Kirchentagen und ähnlichen Events großen Anklang finden, aber dennoch nicht den Weg in die Alltagspraxis finden etwa; ebenso der Zuschnitt des gegenwärtigen Musiklebens, das sich auch bei genauerem Hinsehen nicht als sonderlich liedaffin erweist. Manch anderes ließe sich anfügen. Wer das Kirchenlied wiederbeleben möchte, der wird sich zum einen auf einen steinigen Weg gefasst machen müssen⁴⁰ und dann versuchen, das von Christa Reich beschrie-

36 Buchholz, Friedrich: Gedanken zur Aufgabe der Liturgie. Anlässlich des Agendenentwurfs für die Evangelische Kirche der Union, in: Monatsschrift für Pastoraltheologie 44 (1955), 495-507, 497.

37 Dass dies jedoch nicht von der Verantwortung entbindet, auch kirchlicherseits Initiativen zu starten, liegt auf der Hand. Vgl. hierzu den Beitrag von Bernhard Leube in diesem Heft.

38 Vgl. Reich, Christa: Der Gemeindegang, in: Bönig, Winfried (Hg.): Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven. Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik, Stuttgart, 362-375, 362.

39 Grundsätzlich muss man sich vor Augen führen, dass die Wirkungsgeschichte des Kirchenliedes auf das Volksleben und die Alltagskultur kaum wissenschaftlich untersucht ist. Zuverlässige Aussagen über die tatsächliche Bedeutung der Gattung Kirchenlied auf größere Teile der Bevölkerung lassen sich demnach kaum treffen.

40 Mut machen in diesem Zusammenhang einige empirische Untersuchungen, die eine generelle Singbereitschaft unter den Befragten ausmachen. Vgl. hierzu u.a. Schroeter-Wittke, Harald/Reinke, Stephan A./

bene Netz von kirchlicher Singkultur zu flicken, das „mehrere hundert Jahre lang [...] Kirche und Gesellschaft miteinander verbunden“⁴¹ hat. Dabei ist er auf Kooperationspartner und Verbündete angewiesen. Nur wenn das Singen gesamtgesellschaftlich wieder „normaler“ wird, wird auch das gesungene Kirchenlied – als Gebetstexte dürften viele Liedstrophen nach wie vor eine enorm wichtige Rolle spielen – wieder Ausdruck des Glaubens sein können und nicht mehr als eine „liturgische Zumutung“ empfunden werden.⁴²

Ein Blick voraus

Zuverlässige Aussagen darüber, welche Rolle das Singen in unserer Kirche in Zukunft noch spielen wird, lassen sich kaum machen. So notwendig die Suche nach Kooperationspartnern bei der Re-Etablierung des Kirchenlieds im (musikalischen) Denken und Fühlen der Gegenwart ist, so notwendig ist aber wiederum die Reflexion darüber, ob es allein das Kirchenlied oder auch der gottesdienstliche Gesang sein muss, die die der liturgischen Musik zgedachten Aufgaben übernehmen. Es ist im kirchlichen Kontext eine ungewöhnliche, aber wohl doch eine legitime Frage, wenn man – gleichsam in der Nachfolge Adornos – fragt, ob denn das Singen in der Kirche immer und in jedem Fall „Not sei“.

Es gibt viele gute Gründe am Singen festzuhalten,⁴³ aus biblischer Perspektive lässt sich jedoch ebenso gut argumentieren: Musik und Gottesdienst gehören zusammen, Musik in ihrer ganzen Vielfalt, nicht allein in ihrer (kollektiv) gesungenen Form. Aus einem Bewusstsein kirchlich gewachsener Tradition heraus dürfte die Antwort anders ausfallen. Doch ist es vielleicht einfach nur ungewohnt, wenn in einem Gottesdienst nicht gesungen wird? Würde der Gottesdienst durch das Fehlen von gemeinsam gesungenen Liedern an Relevanz und Würde verlieren? Ist das gemeinsame Singen theologisch begründet oder notwendig? Können die Aufgaben, die das Singen lange Zeit unzweifelhaft übernommen hat, nicht delegiert und auf diese Weise viel wirkungsvoller erfüllt werden?

Sich in musikalischer Hinsicht vor dem Hintergrund der gegenwärtigen (und vielleicht auch zukünftigen) gesellschaftlichen Bedeutung des Singens auf kirchlicher Seite allein auf den Gemeindegesang zu kaprizieren und die positiven Potenziale anderer Formen der Musikrezeption⁴⁴ gering zu schätzen, erscheint fahrlässig. In jeden Fall nicht zulässig dürfte der noch von Luther vehement vorgetragene Umkehrschluss sein, dass derjenige, der von seinem Glauben nicht singen wolle, letztlich wohl nicht glaube. Auch in musikalischer Hinsicht kanalisiert sich der individuelle Glaube eines jeden Einzelnen heute nicht allein und zuweilen wohl auch gar nicht mehr im Gesang. Es

Danzeglocke, Klaus (Hg.): Singen im Gottesdienst. Ergebnisse einer empirischen Umfrage, Gütersloh 2010 (in Vorbereitung) sowie einzelne Beiträge in diesem Heft.

41 Reich: Gemeindegesang, 369.

42 Vgl. Harmoncourt, Philipp: „So sie's nicht singen, so gleuben sie's nicht“. Singen im Gottesdienst. Ausdruck des Glaubens oder liturgische Zumutung?, in: Becker, Hansjakob und Kacynski, Reiner (Hg.): Liturgie und Dichtung. Ein interdisziplinäres Compendium, Band 2, St. Ottilien 1983, 139-172.

43 Vgl. hierzu auch den Beitrag vom Harald Schroeter-Wittke in diesem Heft.

44 Vgl. etwa zur Rolle des Hörens u.a. den Beitrag von Peter Bubmann in diesem Heft.

wäre jedoch ebenso fahrlässig, die jahrtausendealte Praxis kirchlichen Singens und ein über Jahrhunderte gewachsenes Repertoire aufgrund einer (vielleicht nur temporären) Krise gänzlich zu verwerfen. Gerade in Zeiten, in denen die Kirche verstärkt nach Profilbildung strebt, kann diese – wenn dies denn nicht eine Engführung mit sich bringt – durch eine Konzentration auf das Lied erfolgen.

Das Singen im Gottesdienst ist zweifelsohne eine Praxis, die auf die „alte Zeit“ zurückweist (und uns auf diese Weise mit der Tradition verbindet), ob es jedoch ein bloßes Relikt ist, wird die Zukunft zeigen.

Singen im Gottesdienst

Eine empirische Studie

ANDREAS HEYE, HEINER GEMBRIS, HARALD SCHROETER-WITTKÉ

Ausgangspunkt und Kontext der Untersuchung

In der Gemeindegliederarbeit machen Pfarrerinnen und Pfarrer ebenso wie Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker nicht selten die Beobachtung, dass der Gemeindegottesdienst zu wünschen übrig lässt und nicht den Vorstellungen entspricht, die sie von angemessenem oder gelungenem Singen im Gottesdienst haben. Beklagt wird neben fehlender Singfreudigkeit unter anderem auch die musikalische Qualität. Damit verbunden ist die Frage, welche Faktoren zum Gelingen des Gemeindegottesangs beitragen und durch welche Faktoren er möglicherweise beeinträchtigt wird. Die Kenntnis der entsprechenden Einflussfaktoren könnte unter Umständen Ansatzpunkte bieten, die Lust am Singen zu steigern, um den Gemeindegottesang zu verbessern.

Die Klage darüber, dass es mit dem Gemeindegottesang in den protestantischen Kirchen nicht zum Besten bestellt sei, ist anscheinend kein neuzeitliches Phänomen. Bereits vor fast 200 Jahren befasste sich ein anonymes Autor in einem Aufsatz mit dem Titel „Andeutungen zur Verbesserung der Musik bey dem evangelischen Gottesdienste“ in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 4. August 1819 mit diesen „zu rügenden Uebeln“. Mit dieser Klage über schlechten Gemeindegottesang stand er offenbar nicht allein, denn er bezieht sich auf einen weiteren Autor, den preußischen Schulpädagogen und Geistlichen Bernhard Christoph Ludwig Natorp (1774–1846), der dieser Thematik ausführlichere Erörterungen gewidmet hatte. „Eine Hauptursache des so oft gerügten schlechten Gesanges der Protestanten (mit Ausnahmen freylich)“ liegt nach Ansicht unseres anonymen Autors darin, „dass die Schuljugend seit einem Jahrzehend und länger keine Kirche besucht.“¹

Es existieren nur wenige empirische Untersuchungen,² die entsprechende Hinweise zu diesem Problemfeld und diesen Fragestellungen geben. Vor diesem Hintergrund verfolgte der Musikausschuss der Liturgischen Konferenz seit längerer Zeit die Idee, eine empirische (Pilot-)Studie zum Themenfeld Singen im Gottesdienst durchzuführen, und fand in Harald Schroeter-Wittke (Universitätsprofessor für Didaktik der Ev. Religionslehre mit Kirchengeschichte) einen ebenso interessierten wie kompetenten Kooperationspartner.

1 Anonym: Andeutung zur Verbesserung der Musik bey dem evangelischen Gottesdienste, in: Allgemeine Musikalische Zeitung, H. 31, 1819, 517–523, 517.

2 Vgl. Kerner, Hanns: Die Kirchenmusik. Wahrnehmungen aus zwei neuen empirischen Untersuchungen unter evangelisch Getauften in Bayern, Nürnberg 2007; Ahrens, Petra-Angela: BeGeisterung durch Gospelsingen. Erste bundesweite Befragung von Gospelchören, Hannover 2009; zudem eine repräsentative Umfrage zum Singen der Juniausgabe des Jahrgangs 2007 von „Chrismon“ 2007 (abrufbar unter: http://www.chrismon.de/Immer_ein_Lied_auf_den_Lippen.php, zuletzt geprüft am 15.03.2010).

Fragestellungen und Durchführung der Untersuchung

Insbesondere folgende Fragen sollten durch die Studie beantwortet werden:

- Welche Einstellungen haben Gottesdienstbesucher/innen generell zum Singen, zur eigenen Stimme, zur Musik?
- Was fördert oder hindert das (Mit-)Singen im Gottesdienst?
- Welche Gesänge werden gern mitgesungen?
- Welche Rolle spielt das Singen für Gottesdienstteilnehmer/innen, was ist wichtig an den Liedern?
- Wie gefallen welche Liedbegleitungen im Gottesdienst?
- Welche Rolle spielen Alter, Geschlecht, Bildung, etc.?

Um eine Vielzahl von Gottesdienstbesucher/innen befragen zu können, haben wir uns methodisch für eine schriftliche Befragung entschieden, die es ermöglicht, auf ökonomische Weise aussagekräftige Daten für die Beantwortung der oben genannten Fragen zu erhalten. Für diesen Zweck wurde ein Fragebogen konzipiert, der aus insgesamt 22 Fragen besteht und in drei Teile gegliedert ist. Im ersten Teil des Fragebogens werden allgemeine Angaben zur eigenen Person erfasst, um mögliche Unterschiede innerhalb der Soziodemografie feststellen zu können. Der zweite Teil erfragt allgemeine Musikpräferenzen und die Bedeutung des Singens im alltäglichen Leben, da diese möglicherweise im engen Zusammenhang mit dem Singen im Gottesdienst stehen. Der dritte Teil untersucht die verschiedenartigen Facetten des Gemeindegesangs.

Auf unterschiedlichen Wegen wurden die Fragebögen an evangelische Kirchengemeinden in ganz Deutschland in Umlauf gebracht. Die eigentliche Befragung fand im Anschluss von Gottesdiensten während der Adventszeit 2008 statt. Die hohe Beteiligung von über viereinhalbtausend Fragebögen, die an uns zurückgesandt wurden, spiegelt die Motivation und das Interesse an der Thematik wider. Jedoch sei erwähnt, dass ein Großteil des Rücklaufs aus evangelischen Gemeinden des Rheinlands und Westfalens stammt und zum Beispiel Gemeinden aus Ostdeutschland nicht vertreten sind.

Zentraler Gegenstand des vorliegenden Beitrags ist die Präsentation der Ergebnisse, die die zentrale Ausgangsfrage nach den Gründen, die das Singen fördern oder hindern, beantworten.

Ergebnisse

Die Stichprobe

Die Stichprobe besteht aus 4.674 Gottesdienstteilnehmern/innen (65,1 % weiblich und 34,9 % männlich) zwischen 10 und 97 Jahren (Durchschnittsalter 53 Jahre), von denen der Großteil (87 %) der ev. Landeskirche angehört. Das hohe Durchschnittsalter und die Altersverteilung (Abb. 1) zeigen, dass sich an unserer Umfrage primär ältere Menschen beteiligt haben. Dieses ist an den Hochpunkten (Peaks) und dem Wellenverlauf deutlich zu erkennen. So sind zwar die 13-jährigen Konfirmanden im jungen

Alterssegment stark vertreten, doch die geringen Anteile Jugendlicher und junger Erwachsener in Kombination mit den hohen Anteilen der älteren Generationen erklärt das überdurchschnittliche Durchschnittsalter. Um diese Unterschiede im Altersaufbau zu verdeutlichen, stellt die Abbildung 2 die prozentualen Anteile der Altersgruppen der Bevölkerung in Deutschland³ und unserer Stichprobe gegenüber. Der wesentliche Unterschied liegt in dem Anteil der 65- bis 79-jährigen, der in unserer Studie (Paderborner Studie) doppelt so hoch ist.

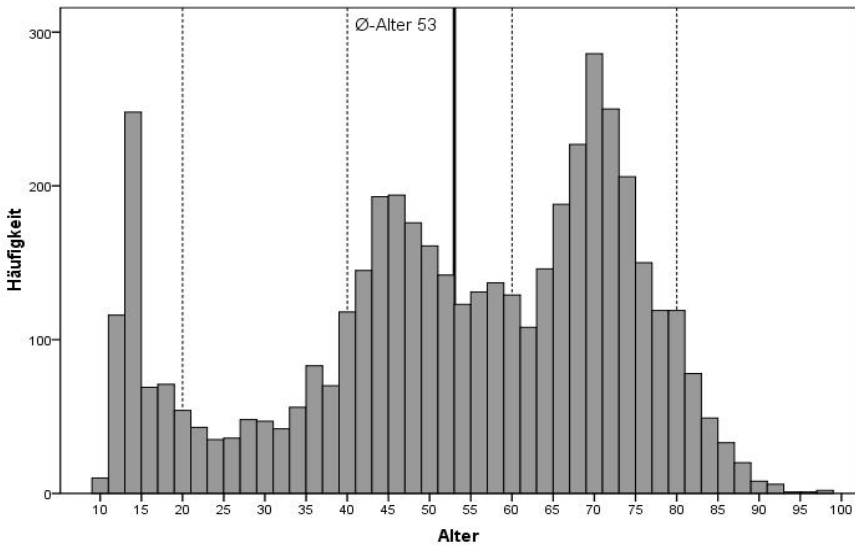


Abb. 1: Altersverteilung nach absoluten Häufigkeiten (N = 4.674).

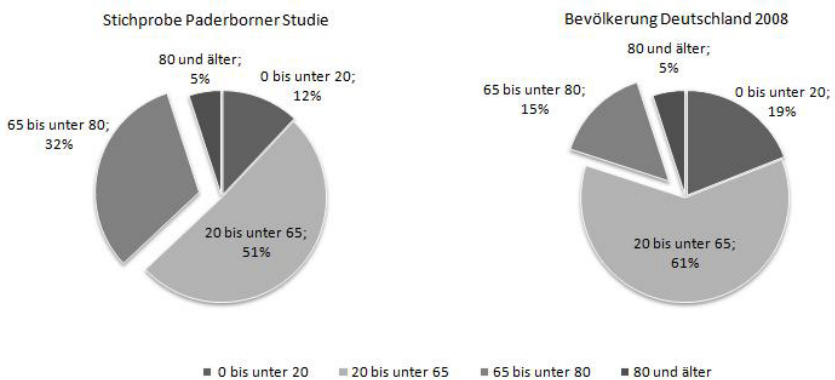


Abb. 2: Vergleich der Altersgruppen der Bevölkerung Deutschlands (2008) und der Gottesdienstteilnehmer/innen (Paderborner Studie).

3 Vgl. Statistisches Bundesamt: Bevölkerung Deutschlands bis 2060, 16.

Zudem zeigt die Studie ein überdurchschnittliches Bildungsniveau, da 30 % aller Befragten ein abgeschlossenes Studium besitzen. Im Vergleich dazu besitzen nur 18,7 % aller Bundesbürger einen Hochschul- oder Fachhochschulabschluss.⁴ Weitere 22 % unserer Befragten haben eine Ausbildung, 13 % die allgemeine Hochschulreife (Abitur), 13 % einen Realschulabschluss und 12 % einen Hauptschulabschluss (siehe Abb. 3). Nur 48 der Befragten (1,1 %) zwischen 20 und 97 Jahren haben keinen Abschluss. Innerhalb der Schulabschlüsse sind keine wesentlichen Geschlechterunterschiede zu finden.

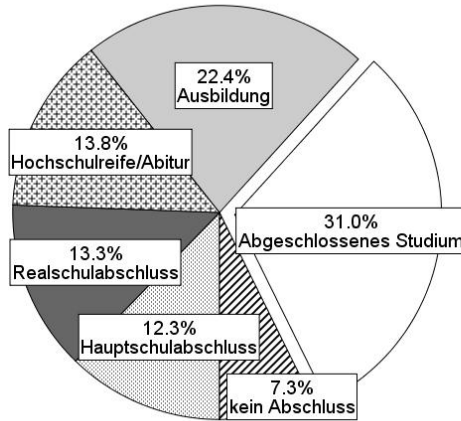


Abb. 3: Bildungsniveau der Gesamtstichprobe (N = 4.674)

Ferner können die Befragten als „regelmäßige Gottesdienstteilnehmer/innen“ angesehen werden, da 83 % mindestens einmal im Monat einen Gottesdienst besuchen. 42 % davon gehen sogar öfter als zweimal im Monat in einen Gottesdienst. So sind es lediglich 17 % der Befragten, die eher selten, nämlich ca. ein- bis viermal im Jahr einen Gottesdienst besuchen. Interessant für unsere Befragung dabei ist, dass von regelmäßigen Gottesdienstteilnehmern eine solide Singerfahrung im Gottesdienst zu erwarten ist, die hier den primären Untersuchungsgegenstand bildet.

Des Weiteren ist für 89 % unserer Stichprobe das Singen in der Kirche die häufigste Gelegenheit zum Singen überhaupt. Das Singen auf Familienfesten mit 53 % oder das Singen mit Kindern mit 50 % liegt deutlich darunter (Mehrfachantworten möglich; für Details siehe Abb. 4). Bezogen auf die Ausgangsfrage könnte dieses bedeuten, dass der Gottesdienst für viele Beteiligten einen positiven Rahmen darstellt, um (miteinander) zu singen. Eine weitere Überlegung aus religionspädagogischer Sicht wäre, ob nicht in der Vergangenheit der Stellenwert des Singens im Gottesdienst unterschätzt wurde und das Singen möglicherweise eine der Hauptmotivationen ist, einen Gottesdienst zu besuchen bzw. eine essenzielle Bedeutung für das Bekennen des eigenen Glaubens hat.

⁴ Vgl. Bundesbildungsbericht von 2008 (abrufbar unter: <http://www.bildungsbericht.de/zeigen.html?seite=6153>).

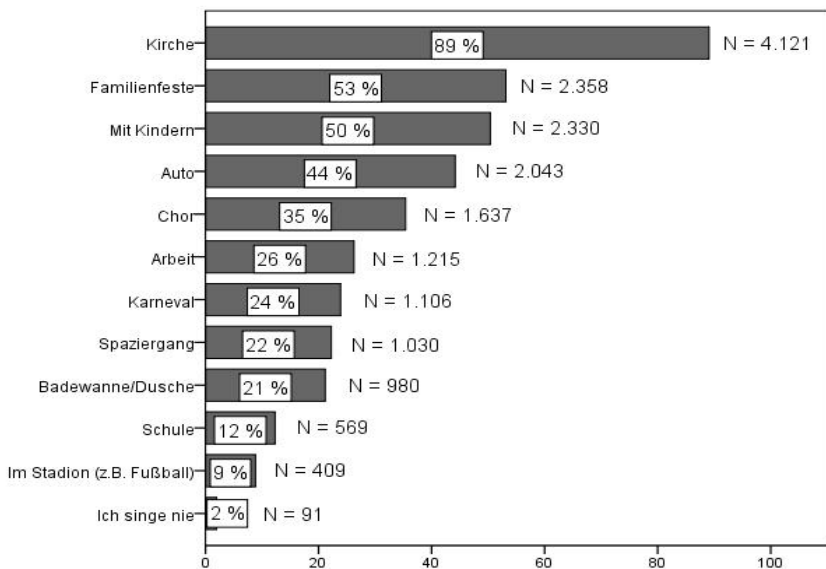


Abb. 4: Situationen, in denen gesungen wird (Mehrfachantworten möglich).

Einstellungen zum Singen und zur eigenen Stimme

Neben der Tatsache, dass unsere Stichprobe regelmäßige Kirchgänger erfasst, kann man feststellen, dass für die Befragten das Singen im Allgemeinen einen hohen Stellenwert hat. Des Weiteren wird die eigene Singfähigkeit insgesamt positiv eingeschätzt. Zudem zeigen die Probanden auch ein positives Verhältnis zur eigenen Stimme, was sicher einen günstigen Einfluss auf das Singen insgesamt hat (siehe Abb. 5). Die in der Abbildung 5 dargestellten Durchschnittswerte innerhalb der Altersgruppen zeigen, dass die *Sing-Motivation* (Bedeutung des Singens, hier: „Wie wichtig ist Singen für Sie persönlich?“) deutlich stärker ausgeprägt ist als die *Sing-Ressourcen* („Gefallen der eigenen Stimme“ und die „Singfähigkeit“). Ferner besteht ein deutlicher und signifikanter Zusammenhang⁵ zwischen den beiden Parametern der *Sing-Ressourcen*.⁶ Dies bedeutet, dass die Selbsteinschätzung der Singfähigkeit einen wesentlichen Einfluss auf das Gefallen der eigenen Stimme zu haben scheint.

Im Einzelverlauf ist erkennbar, dass die Bedeutung des Singens bis ins hohe Alter von großer Bedeutung ist, selbst wenn die empfundene Singfähigkeit an ihrem „Tiefpunkt“ angelangt ist. Um den Gemeindegesang zu verbessern, wäre eine weiterführende Frage, wie die vorhandene Motivation der Gottesdienstteilnehmer/innen genutzt werden

5 In der Fachliteratur gelten Korrelationskoeffizienten ab $r = .50$ als „großer“ Effekt, vgl. hierzu Bortz, Jürgen und Döring, Nicola: Forschungsmethoden und Evaluation für Human- und Sozialwissenschaftler, Heidelberg 2006, 606.

6 $r = .662, p < .01$

kann, um deren Singkompetenzen weiterzuentwickeln, da – wie wir im weiteren Verlauf sehen werden – diese drei Faktoren einen bedeutenden Einfluss darauf haben, ob im Gottesdienst mitgesungen wird oder nicht.

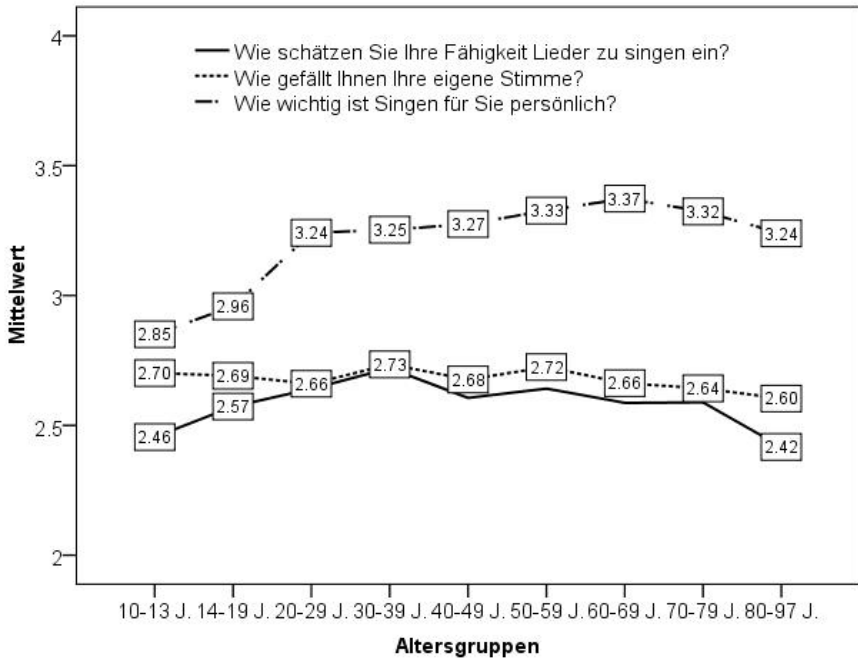


Abb. 5: Einstellungen zum Singen und zur eigenen Stimme nach Altersgruppen (Skalenausschnitt⁷).

Wer singt im Gottesdienst mit?

Nach Angaben der Befragten singen 68 % *immer* mit und nur 1,3 % scheinen *nie* mitzusingen (siehe Abb. 6). Interessanterweise zeigt der altersspezifische Verlauf (bis zu einem Alter von 70 Jahren) die grundsätzliche Tendenz, dass die Gottesdienstteilnehmer/innen mit zunehmendem Alter angeben, häufiger im Gottesdienst mitzusingen (siehe Abb. 7). Ein Rückgang ist ab dem Alter von 80 Jahren zu verzeichnen. Die Durchschnittswerte dieser Altersgruppe liegen jedoch noch über denen der 10- bis 49-jährigen. Zu unserer Überraschung zeigen diese Ergebnisse auf quantitativer Ebene ein sehr positives Bild des Gottesdienstgesanges. Da anscheinend ein Großteil der Befragten aktiv im Gottesdienst mitsingt, stellt sich die Frage, womit die Diskrepanz in Bezug auf den eingangs beschriebenen als dürftig empfundenen Gemeindegesang zu

⁷ Wie schätzen Sie Ihre Fähigkeit Lieder zu singen ein? 2 = befriedigend bis 4 = sehr gut. Wie gefällt Ihnen Ihre eigene Stimme? 2 = weniger gut bis 4 = sehr gut. Wie wichtig ist Singen für Sie persönlich? 2 = eher unwichtig bis 4 = sehr wichtig.

erklären ist. Von fehlender Singfreude kann zumindest in dieser Stichprobe nicht die Rede sein. Mitsingen bedeutet jedoch nicht zwangsläufig, dass der Gesang von hoher musikalischer Qualität ist. Die Frage der Qualität lässt sich anhand der vorliegenden Untersuchung nicht beantworten.

Singen Sie im Gottesdienst mit?

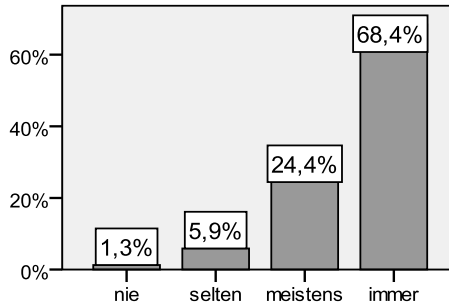


Abb. 6: Häufigkeitsverteilung in Prozent
(Mittelwert: 3,6, Standardabweichung: 0,66, 1 = *nie* bis 4 = *immer*)

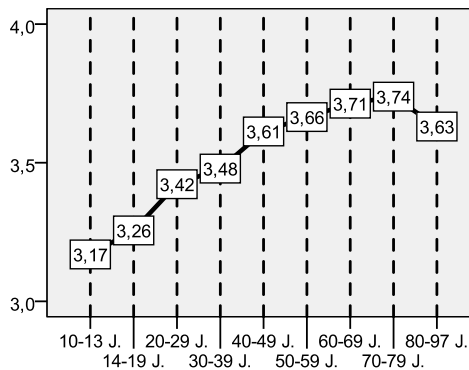


Abb. 7: Mittelwerte nach Altersgruppen auf die Frage „Singen Sie im Gottesdienst mit?“ (Skalenausschnitt; 3 = *meistens* bis 4 = *immer*).

Inwieweit die bereits in Abbildung 5 beschriebenen Faktoren (Einstellungen zum Singen und zur eigenen Stimme) einen positiven Einfluss auf das Mitsingen haben, zeigen weitere Analysen. Signifikante positive Korrelationen bestehen zwischen allen Faktoren, die jedoch unterschiedlich stark ausfallen. Der stärkste Zusammenhang besteht zwischen der Singbeteiligung und der Einstellung zum Singen – also ob jemand

im Allgemeinen gern singt⁸ – sowie der persönlichen Bedeutung des Singens.⁹ Dieses sind auch die Faktoren, die zuvor als *Sing-Motivation* zusammengefasst wurden. Die *Sing-Ressourcen*, die Fähigkeit Lieder zu singen¹⁰ und der Gefallen der eigenen Stimme,¹¹ haben einen geringeren Einfluss bezüglich der Singbeteiligung. Zudem beeinflusst das Alter¹² das Mitsingen, auch wenn dieses nur eine untergeordnete Rolle spielt. Mit anderen Worten: die Gottesdienstteilnehmer/innen, die einen positiven Bezug zum Singen und zur eigenen Stimme aufweisen, sind auch diejenigen, die am häufigsten mitsingen.

In Bezug auf die Singbeteiligung sei erwähnt, dass die Frage „Wenn sie nicht mitsingen, was machen Sie dann im Allgemeinen?“ von 959 Befragten (20 % der gesamten Stichprobe) nicht beantwortet wurde. Zudem nutzten 238 (ca. 5 % der 3.715 Befragten, die diese Frage beantwortet haben) die „Sonstiges“-Kategorie und kommentierten diese Frage mit bspw. „ich singe immer mit“ oder „das kommt nicht vor“. Bezogen auf die 3.715 (80 % der gesamten Stichprobe) Gottesdienstteilnehmer/innen sind die am häufigsten gewählten Tätigkeiten, wenn nicht mitgesungen wird, „Text mitlesen“ (43 %) und „interessiert zuhören“ (36 %). Nur ein sehr geringer Anteil denkt an etwas anderes (12 %), unterhält sich (1 %) oder ist peinlich berührt (2 %).

Gründe, die das Singen fördern oder auch hindern

Die Tabellen 1 und 2 geben eine Übersicht über die Einschätzung der Gründe, die das Singen erleichtern bzw. erschweren. Bei der Gegenüberstellung der Gründe fällt auf, dass die Vertrautheit als auch der Gefallen eines Gottesdienstliedes für die Befragten von substanzieller Bedeutung ist. Zudem verweist die positive Korrelation auf einen bedeutenden Zusammenhang zwischen den beiden Aspekten Gefallen und Vertrautheit.¹³ Dieses lässt erkennen, dass die Vertrautheit eines Gottesdienstliedes sich positiv darauf auswirkt, ob man ein Lied mag oder nicht.

8 ($r = .458, p < .01$)

9 ($r = .434, p < .01$)

10 ($r = .403, p < .01$)

11 ($r = .353, p < .01$)

12 ($r = .23, p < .01$)

13 ($r = .619, p < 0.01$)

Was das Singen fördert:	Mittelwert	SD
1. Wenn ich das Lied mag	3.65	.639
2. Wenn ich das Lied kenne	3.60	.673
3. Wenn ich gut gelaunt bin	3.35	.875
4. Wenn die Atmosphäre gut ist	3.34	.786
5. Wenn andere auch mitsingen	3.31	.853
6. Wenn mir die Begleitung gefällt	3.25	.851
7. Wenn ich bedrückt bin	2.32	.919

Tab. 1: Deskriptive Statistik der Gründe, die das Singen fördern.

Was das Singen hindert:	Mittelwert	SD
1. Ich kenne das Lied nicht	3.15	.937
2. Ich mag das Lied nicht	2.85	1.012
3. Es singen nur wenige mit	2.66	1.066
4. An der Musik	2.55	.984
5. An stimmlichen Problemen	2.35	1.072
6. Es ist mir peinlich	1.48	.817
7. An der Uhrzeit	1.48	.776

Tab. 2: Deskriptive Statistik der Gründe, die das Singen behindern.

Des Weiteren deuten die Bewertungen der Gründe darauf hin, dass sowohl soziale als auch emotionale Aspekte einen positiven Einfluss auf das Singverhalten haben. Eine positive Befindlichkeit, die Atmosphäre und das Mitsingen der Gottesdienstbesucher/innen können als wichtige Faktoren eingestuft werden, da die Aspekte 3 bis 5 deutlich über dem Skalenmittelpunkt ($M=2.5$) liegen. Zudem wird die Begleitung als eine wichtige Unterstützung eingestuft (Aspekt 6).

Zu der Frage, was das Singen fördert, liefern die 212 zusätzlichen, individuellen Angaben der Befragten weitere Informationen. Die Kommentare lassen sich größtenteils den verwendeten Fragebogenkategorien (1 bis 7) zuordnen. Bemerkungen wie „wenn die Orgel gut gespielt wird“ oder „wenn der Pastor laut vorsingt“ sprechen die Führungsqualitäten der Liedbegleitung bzw. die Anleitung an. Neben Kommentaren, die die Atmosphäre (bspw. „bei festlichen Anlässen“ oder „in großer Runde“) und den persönlichen Bezug (bspw. „Lieder aus Kindheit, Jugend und Konfirmation“, „wenn ich gesund bin“ oder „beim Gedanken, dass Gott bei mir ist“) beschreiben, zielt eine Vielzahl von Anmerkungen auf musikalische Parameter der Gesänge. Das Mitsingen wird demnach gefördert, wenn die Gottesdienstlieder einen zugänglichen Text (z.B. „Wenn ich dem Text zustimme“), eine zugängliche Melodie (z.B. „schöne, leichte, relativ gleichmäßige Melodie“), einen nachvollziehbaren Rhythmus (z.B. „wenn ich

den Groove habe“), Durtonarten (z.B. „mag keine Lieder in Moll“), aber vor allem auch eine passende Tonlage haben. Die passende Tonlage wird vielfach explizit genannt.

Auf der anderen Seite sind die beiden Hauptgründe, die das Mitsingen hindern, komplementär zu den unterstützenden Aspekten und bestätigen das Bild, dass der Gefallen und die Vertrautheit eines Liedes als Hauptmotivatoren einzuschätzen sind. Auch die zusätzlichen, individuellen Hinderungsgründe der Befragten beziehen sich überwiegend auf musikalische Aspekte wie Tonlage („Tonlage zu hoch“), Melodie („Melodie zu schwer“), Rhythmus („schwieriger Rhythmus“), Text („veralteter und schwer verständlicher Text“) oder persönliche Umstände wie zum Beispiel die psychische und physische Verfassung („wenn ich bedrückt bin“, „wenn ich erkältet bin“). Interessanterweise zeigen die individuellen Ergänzungen der Gottesdienstteilnehmer/innen auf die Frage, was sie am Singen hindert, dass die Qualität der Liedbegleitung und insbesondere die der Orgelbegleitung für das Mitsingen nicht zu unterschätzen ist. Die folgenden Kommentare sollen dieses verdeutlichen: „Begleitung ist zu holprig“, „Begleitung, Führung zu schwach“, „Orgel passt nicht zum Gemeindegesang“, „Orgel zu hoch“, „Orgel zu laut“ oder „Wenn die Orgel sich immer den langsamsten Sängern anpasst“.

Im positiven Sinne zeigt dieses zweierlei. Zum einen, dass die singende Gemeinde sensibel auf die Liedgestaltung reagiert und zum anderen einen Qualitätsanspruch hinsichtlich des Gottesdienstgesanges hat. Eine weiterführende Frage wäre, welchen Einfluss die Liedbegleitung auf den Eindruck eines defizitären Gottesdienstgesanges hat.

Vorlieben bei Liedern und Begleitung

Auf die gesamte Stichprobe bezogen sind es Choräle (77 %), neue geistliche Lieder (NGL) (77 %) und liturgische Gesänge (69 %), die von mehr als zwei Dritteln der Befragten gern mitgesungen werden (Mehrfachantworten waren möglich). Weniger beliebt scheinen Anbetungslieder/„Praise and Worship“ zu sein (31 %). Die Abbildung 8 gibt eine vollständige Übersicht. Inwieweit die Befragten mit den einzelnen Genres vertraut sind, wurde nicht erhoben.

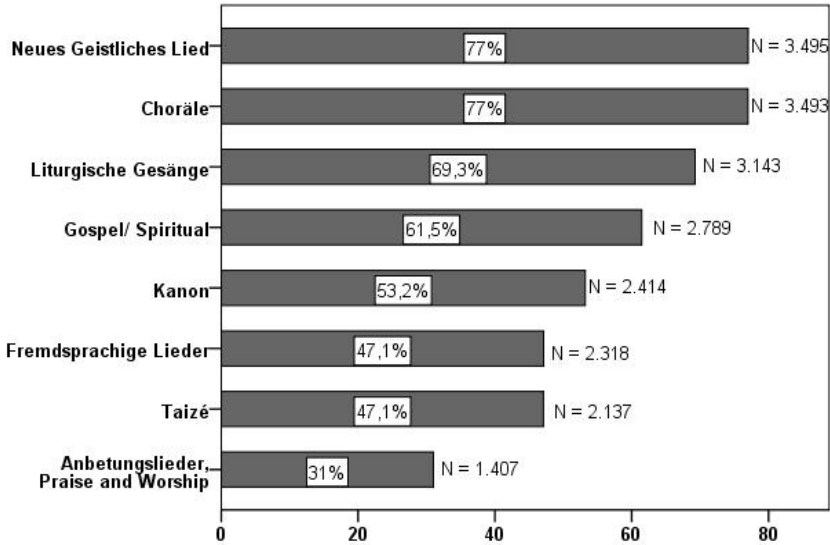


Abb. 8: Rangordnung der Gesänge, die gern mitgesungen werden.

Die altersspezifische Analyse der verschiedenen Gesangsstile lassen auf Generationsunterschiede schließen. Die beliebtesten Gesänge der einzelnen Altersgruppen wurden in Abbildung 9 dargestellt und können wie folgt zusammengefasst werden: Die jüngste Altersgruppe (10-13 Jahre) singt am liebsten fremdsprachige Lieder mit. Die darauffolgenden Altersgruppen (Altersspanne zwischen 14 und 49 Jahren) präferieren das NGL zum Mitsingen. Ein ebenso homogenes Bild zeigt sich in der Altersspanne 50+, die durchwegs Choräle zum Mitsingen präferiert. Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass die Präferenz eines Gesanges nicht bedeutet, dass andere abgelehnt werden. So bevorzugen etwa Menschen ab 50 Jahren zwar die Choräle, das NGL liegt jedoch nur mit marginal niedrigeren Prozentwerten darunter. Bezüglich der Generationsunterschiede würden sich die Gesangspräferenzen über die Jahrzehnte dahin gehend verändern, dass beliebte Gesänge der jüngeren Generationen, wie hier etwa das fremdsprachige Lied, an Bedeutung gewinnen und andererseits die traditionellen Gesänge wie Choräle an Bedeutung verlieren. Eine Hypothese wäre, dass sich durch die Berücksichtigung der Gesangspräferenzen der jüngeren Gemeindemitglieder (z.B. fremdsprachige Lieder) die Häufigkeit des Mitsingens erhöht. Ob dieses Konsequenzen in der Singbeteiligung der älteren Generationen nach sich ziehen würde, lässt sich nicht vorhersagen.

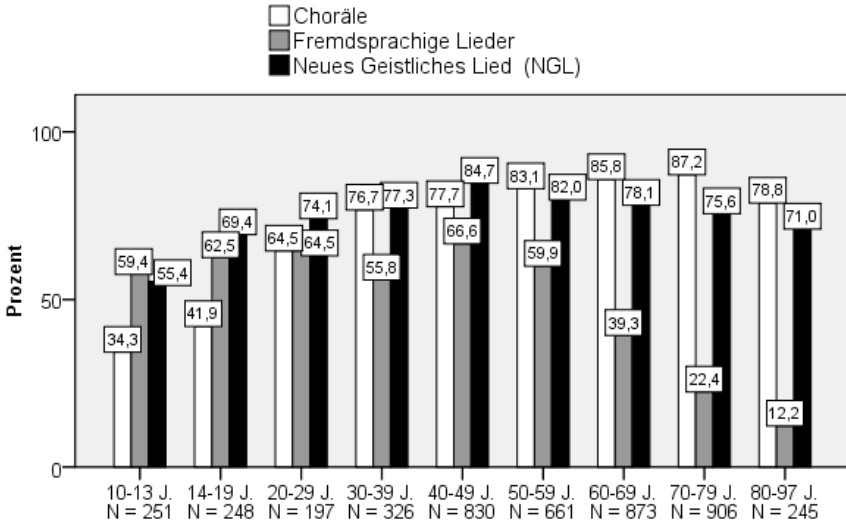


Abb. 9: Altersspezifische Gesangspräferenzen (Mehrfachantworten möglich).

Neben den Gesangspräferenzen wurden auch die Vorlieben unterschiedlicher Liedbegleitungen berücksichtigt, da die musikalische Gestaltung fester und bedeutender Bestandteil des Gemeindegesangs ist. Mit Hilfe einer vierstufigen Skala konnten die Befragten verschiedene Formen der Liedbegleitung bewerten (1 = gefällt mir gar nicht, 4 = gefällt mir sehr gut; siehe Abb. 10).

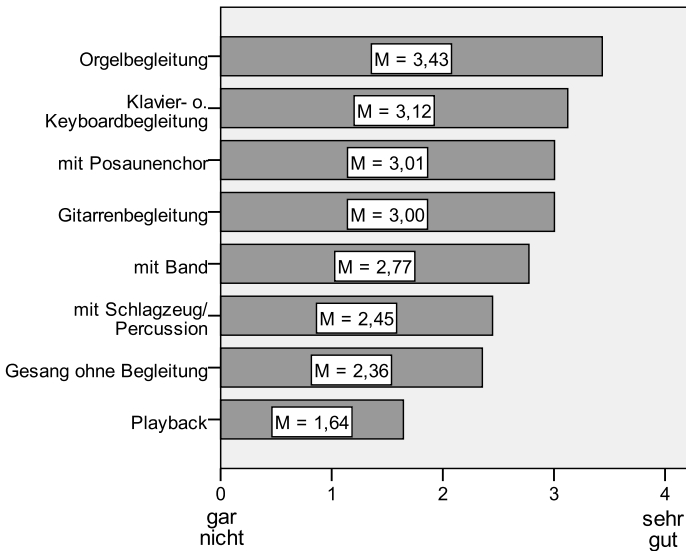


Abb. 10: Durchschnittliche Bewertungen der verschiedenen Liedbegleitungen bezogen auf die gesamte Stichprobe.

Gemessen an der gesamten Stichprobe ist es die traditionelle Orgelbegleitung, die als Begleitinstrument am meisten präferiert wird. Mit durchschnittlich „gut“ wurden die Klavierbegleitung, die Begleitung durch den Posaunenchor und die Gitarrenbegleitung eingestuft. Playback dagegen ist keine Alternative zur live-gespielten Begleitung des Gemeindegesangs. Klassifiziert man die Liedgestaltungen nach Altersgruppen, zeigt sich, dass die Gitarrenbegleitung bzw. die Bandbegleitung von jüngeren Gottesdienstteilnehmern (10-30 Jahren) bevorzugt werden. Zudem besteht die Vorliebe für den Posaunenchor ab einem Alter von 50+. Die traditionelle Orgelbegleitung ist ab einem Alter von 30 Jahren das beliebteste Begleitinstrument.

Zusammenfassung und Fazit

Die in der Weihnachtszeit 2008 befragten knapp 4.700 Gottesdienstbesucher/innen sind im Durchschnitt 53 Jahre alt und weisen ein überdurchschnittlich hohes Bildungsniveau auf.

Die weitaus meisten der befragten Gottesdienstbesucher/innen äußern relativ positive Einstellungen zum Singen. Die meisten singen gern, 45 % der Gottesdienstbesucher/innen singen sogar sehr gern und nur 9 % singen ungern. Für 86 % der Gottesdienstbesucher/innen ist Singen wichtig bzw. sehr wichtig. Der Gottesdienst ist die häufigste Gelegenheit zum Singen überhaupt. Insgesamt 88 % der Gesamtstichprobe gaben an, in der Kirche zu singen. Gut die Hälfte (56 %) der Gottesdienstbesucher/innen beurteilen ihre Singfähigkeit mit gut (42,7 %) bzw. sehr gut (13,6 %). Zudem gefällt 59 % der Gottesdienstbesucher/innen die eigene Stimme gut, weiteren 7 % sogar sehr gut.

Diese Angaben stehen in deutlichem Kontrast zur Klage über den schlechten Gemeindegesang. Zumindest dem Selbstbild der Gottesdienstbesucher/innen nach dürfte es um den Gemeindegesang gar nicht so schlecht bestellt sein. Dafür gibt es verschiedene Erklärungsmöglichkeiten. Möglicherweise haben die Befragten ein zu positives Selbstbild bezüglich ihrer Stimme, ihres Singens und ihrer gesanglichen Aktivitäten im Gottesdienst. Angesichts der hohen Anzahl der Befragten wäre es allerdings vermutlich eher unwahrscheinlich, dass so viele Menschen ein zu positives Selbstbild hinsichtlich des Singens haben. Zu erwarten wäre eher das Gegenteil. Andererseits könnte es sein, dass vor allem diejenigen den Fragebogen beantwortet haben, die ein sehr positives sängerisches Selbstbild haben. Eine andere Erklärung könnte sein, dass die allgemeine und generalisierende Klage über den defizitären Gemeindegesang nicht zutreffend ist, zumindest für die in dieser Studie Befragten nicht. Möglicherweise sind im Befragungszeitraum, der in die Vorweihnachts- und Weihnachtszeit fiel, gerade solche Gottesdienstbesucher/innen in der Kirche gewesen, die in der Weihnachtszeit gern singen. Was fördert oder hindert das (Mit-)Singen im Gottesdienst? Wenn ein Lied bekannt ist und gefällt, dann wirkt sich dies positiv auf das Mitsingen aus. Zudem ist eine positive Stimmung förderlich. Hinderlich dagegen ist die Situation, wenn nur wenige mitsingen. Zudem hängt das Mitsingen im Gottesdienst vom allgemeinen Verhältnis

zur Stimme und zum Singen ab: ob jemand allgemein gern singt, von der selbst eingeschätzten Fähigkeit, Lieder zu singen, vom Gefallen der eigenen Stimme und ob Singen persönlich wichtig ist. Der gefundene (schwache) Zusammenhang „je älter, desto häufiger wird im Gottesdienst mitgesungen“ kann mehrere Gründe haben: Zum einen ist das Singen für ältere Generationen selbstverständlicher, zum anderen könnten auch Lerneffekte eine Rolle spielen.

Welche Gesänge werden gern mitgesungen? Auf die Gesamtstichprobe bezogen sind es der Choral und das Neue Geistliche Lied (NGL), die von jeweils 77 % der Befragten gern mitgesungen werden. Liturgische Gesänge werden als einzige Gesänge häufiger von männlichen Teilnehmern gern mitgesungen. Deutliche Generationsunterschiede zeigen sich in der Beliebtheit der Gesänge. Fremdsprachige Lieder werden von der jüngsten Altersgruppe (10-13 Jahre) bevorzugt. Die darauffolgenden Altersgruppen (Altersspanne 14-49 Jahre) präferieren das NGL. Gottesdienstbesucher/innen ab 50 Jahre favorisieren Choräle zum Mitsingen.

Wie gefallen welche Liedbegleitungen im Gottesdienst? Bezogen auf die Gesamtstichprobe ist die traditionelle Orgelbegleitung das beliebteste Begleitinstrument. Playback ist für die Befragten keine Alternative zur live-gespielten Begleitung wie etwa Posaunenchor, Gitarrenbegleitung oder auch Schlagzeug/Percussion. Generationseffekte sind auch hier deutlich zu finden. So bevorzugen 10- bis 30-Jährige Liedbegleitung mit Klavier, Gitarre oder Band. Ab dem Alter von 30 Jahren ist die Orgelbegleitung durchweg das beliebteste Begleitinstrument, wobei der Posaunenchor ab dem Alter von 50 Jahren zudem an Bedeutung gewinnt. Individuelle Angaben der Befragten liefern Hinweise, dass die musikalische Qualität der Liedbegleitung für das Gelingen des Gemeindegesangs beiträgt.

Bei der Interpretation der Ergebnisse müssen folgende Limitationen der Studie berücksichtigt werden: Zum einen ist diese Studie möglicherweise nicht repräsentativ für alle Gottesdienstbesucher/innen, da etwa nicht alle Bundesländer und Regionen gleichermaßen vertreten sind. Zudem sind die Ergebnisse aufgrund des vorweihnachtlichen Erhebungszeitraumes möglicherweise nicht repräsentativ für das gesamte Kirchenjahr. Außerdem könnte es sein, dass vor allem besonders motivierte Gottesdienstbesucher/innen geantwortet haben.

Dennoch lassen sich unseres Erachtens folgende Schlussfolgerungen ziehen:

- Die Motivation, im Gottesdienst zu singen, sowie die Selbstwahrnehmung des Singens in der Gemeinde sind deutlich besser als vermutet. Die Klage über schlechten Gemeindegesang müsste zumindest partiell korrigiert bzw. daraufhin spezifiziert werden, wann und wo unter welchen Bedingungen der Gemeindegesang gut oder schlecht ist. Dies müsste dann differenzierter untersucht werden, um herauszufinden, welche spezifischen und situativen Faktoren eine Rolle spielen.
- Die Kirche bzw. der Gottesdienst ist mit Abstand die häufigste und damit vielleicht auch wichtigste Gelegenheit zum Singen. Das verleiht dem Singen in der Kirche (neben der religiösen Bedeutung) eine besondere allgemein musikkulturelle und individuelle Bedeutung.

- Eine generelle Verbesserung des Verhältnisses zum Singen, zur eigenen Stimme, zum stimmlichen Selbstkonzept bei denjenigen, die in diesen Bereichen Defizite empfinden, würde dem Singen im Gottesdienst förderlich sein.
- Die Pluralität musikalischer Stile sollte auch ein wesentliches Element der Gottesdienstgestaltung sein. Wenn Singen den Gottesdienstbesucher/innen wichtig ist, dann sollte die musikalische Gestaltung des Gottesdienstes die musikalische Lebenswelt möglichst aller Gottesdienstbesucher/innen berücksichtigen. Dies wird aufgrund des demografischen bzw. generationellen Wandels in den kommenden Jahren und Jahrzehnten zunehmend wichtig werden: Die nachrückenden Generationen sind vor allem mit Rock- und Popmusik sozialisiert worden und haben immer weniger Bezug zu einer Kirchenmusik, die vor allem durch die Tradition der Klassischen Musik geprägt ist. Das bedeutet einerseits, dass popmusikalische Musikformen im Gemeindegesang stärker berücksichtigt werden müssen, andererseits bedürfen die traditionellen Formen des Kirchengesangs bzw. der Kirchenmusik zunehmend der Vermittlung.
- Eine wichtige Aufgabe und Herausforderung der kirchenmusikalischen Ausbildung besteht darin, eine musikalische Vielseitigkeit zu vermitteln, die es erlaubt, sowohl jüngere, popmusikalische Formen des Gemeindegesangs als auch traditionelle Formen der Kirchenmusik (Choräle, Kirchenlieder) anzuleiten und musikalisch adäquat zu begleiten. Es werden in Zukunft auch in wachsendem Maße Kompetenzen in der Vermittlung von Musik benötigt, um die Tradition der an der Klassischen Musik orientierten Kirchenmusik zu erhalten.
- Da auch im Gottesdienst emotionale und soziale Wirkungen von Musik und des Singens eine wichtige Rolle spielen, ist Musik ein wichtiger Faktor für das emotionale Erleben im Gottesdienst. Deswegen kann sie einerseits die emotionale Attraktivität des Gottesdienstes sowohl steigern als auch mindern.

Für zukünftige Forschungen wären Replikationsstudien interessant, um zu überprüfen, ob die gewonnenen Ergebnisse repräsentativ sind für die Gottesdienstbesucher/innen in der Bundesrepublik insgesamt und für das gesamte Kirchenjahr. Interessant wäre ein Vergleich mit katholischen Gottesdienstbesucher/innen. So ließe sich etwa herausfinden, inwieweit es spezifisch protestantische bzw. katholische Einstellungen und Verhaltensweisen zum Singen im Gottesdienst gibt.

Empirisch gestützte Gedanken zum Singen im Kasualgottesdienst

STEPHAN A. REINKE

Die Klagen über eine Krise des gottesdienstlichen Singens sind allgegenwärtig. Glaubt man den Beschreibungen, scheinen immer mehr Gemeinden regelrecht zu verstummen und Gottesdienste, in denen noch lauthals gesungen wird, die Ausnahme zu sein. Es ist zu einem regelrechten Mantra des kirchenmusikalischen Diskurses geworden, dass immer schlechter und vor allem immer weniger gesungen wird, dass die Gottesdienstbesucher schlichtweg nicht mehr singen wollen oder können.

Freilich spricht für eine solche Sichtweise Manches. Schon vor knapp zehn Jahren hat Susanne Beyer in der 2000er-Weihnachtsausgabe des „Spiegel“ ein gesamtgesellschaftliches „Jaulen der Trauerklöße“ beschrieben und tatsächlich verfügt das Singen heute zweifelsfrei über keine öffentliche Selbstverständlichkeit mehr – eine Entwicklung, die auch die Kirche(n) nicht verschont. Da tröstet auch der Blick in die Geschichte wenig, selbst wenn dieser uns vor Augen führt, dass mindestens seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert ein Rückgang der Singfähigkeit der Gemeinden intensiv beklagt wird. Überdies mag bezweifelt werden, ob die Gemeinden der Reformationszeit so viel anders geklungen und gesungen haben als unsere heutigen gottesdienstlichen Versammlungen.

Wie dem auch sei: trotz der Tatsache, dass ein Großteil der uns umgebenden Musik Vokalmusik ist, ist unsere Musikkultur keine Singkultur – oder besser: keine Kultur des Selbstsingens – mehr. Vieles deutet darauf hin, dass sich dies auch in Zukunft nicht ändern wird – aller Plädoyers für das Singen und aller Hinweise auf dessen positive Wirkungen für Körper, Seele, Geist und Gesellschaft zum Trotz.

Dies soll freilich nicht allzu negativ klingen. Vielmehr besteht – gerade aus kirchlicher Sicht – durchaus Grund zur Zuversicht. Richtig angestellte Bemühungen um das Singen (im Gottesdienst, im Chor und auch in anderen Zusammenhängen) müssen nicht müßig sein und fruchtlos bleiben. Schließlich ist es gerade die Kirche, die sich als Ort des Singens erhalten hat, die in Umfragen immer wieder als ein bevorzugter Ort des Singens genannt wird.

Zweifelsohne geschieht das Singen im kirchlichen Kontext in einer durchaus domestizierten Form und als Pflegstätte eines Repertoires, das schon aus textlichen Gründen zuweilen nicht unerhebliches Befremden auslöst. Die Selbstverständlichkeit, die etwa das Singen im Fußballstadion auszeichnet, ist dem Singen im Gottesdienst abhanden gekommen, ja: vielleicht hatte es diese auch nie. Dennoch aber wurde und wird im Gottesdienst gesungen. Trotz der Tatsache, dass das – aufgrund mangelnder Repertoirekenntnis – notwendige Aufschlagen des Gesangbuches an einer vorgeschriebenen Stelle und das verordnete Absingen eines mehr oder weniger verständlichen Textes lustvolles Singen zuweilen be- oder ganz verhindern dürfte. Dennoch scheint es so,

dass die Menschen in der Kirche grundsätzlich singen wollen. Steht es um das Singen im Gottesdienst also vielleicht doch besser als gemeinhin vermutet wird?

Anhand der Ergebnisse einer empirischen Untersuchung, die ich als Teil einer umfangreicheren wissenschaftlichen Arbeit zur Generierung einer „Theorie der Kasualmusik“ durchgeführt habe, möchte ich diese Frage – mit aller Vorsicht – positiv beantworten, sogar für den gemeinhin als besonders problematisch betrachteten Kontext der Kasualien.

Im Rahmen meiner Tätigkeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter der mittlerweile aufgelösten Gemeinsamen Arbeitsstelle für gottesdienstliche Fragen der EKD habe ich in Zusammenarbeit mit dem Sozialwissenschaftlichen Institut der EKD im Sommer/Herbst 2008 die erste größere Untersuchung zur Kasualmusik überhaupt durchgeführt.¹ Ihr Ziel war es, Aufschluss über die musikalischen Erwartungshaltungen der an einer Kasualie Beteiligten zu gewinnen. Diese waren bisher – erstaunlicherweise – kaum Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung. Im Rahmen der Studie wurden sieben fokussierte Interviews mit Vertretern unterschiedlicher Gruppen durchgeführt (jeweils zwischen 5 und 10 Teilnehmern):

- „Kirchliche Verantwortliche“ (Pfarrer, Kirchenmusiker)
- „Freie Ritualbegleiter“
- „Brautpaare“ (Hochzeit innerhalb der letzten 12 Monate)
- „Trauzeugen“ (Hochzeit innerhalb der letzten 12 Monate)
- „trauernde Angehörige mittleres bis hohes Bildungsniveau“ (30-50 Jahre, Bestattung eines Elternteils innerhalb der letzten 12 Monate)
- „trauernde Angehörige niedriges Bildungsniveau“ (30-50 Jahre, Bestattung eines Elternteils innerhalb der letzten 12 Monate)
- „Bestatter“

Die Untersuchung erhebt nicht den Anspruch repräsentativ zu sein (sowohl die Größe der Stichprobe als auch die regionale Begrenzung auf den Raum Hannover stehen dem im Weg). Vielmehr soll das gewonnene empirische Material seinen Teil zur Herausbildung einer möglichst viele Perspektiven in den Blick nehmenden Theorie der Kasualmusik beitragen. Die Einbeziehung empirischer Daten in die Theoriebildung („Grounded Theory“) sichert diese gleichsam ab und erlaubt im steten Abgleich mit bestehenden wissenschaftlichen Positionen unterschiedlicher Disziplinen einen Blick auf das Phänomen der Kasualmusik, der ihr in ihrer Komplexität gerecht wird.²

Neben Fragen zur generellen Bedeutung der Musik innerhalb des Kasualgottesdienstes, zu Kriterien für die Musikauswahl und möglichen Grenzen, war explizit auch die Rolle des gemeinsamen Singens Gegenstand des Gesprächs. Im Folgenden möchte ich daher anhand ausgewählter Wortlaute die Tendenzen dieses Themenkomplexes wiedergeben und am Ende einige schlussfolgernde Gedanken anfügen.

1 Dabei erfolgte aus unterschiedlichen Gründen eine Beschränkung auf die Kasualien Trauung und Bestattung.

2 Zur methodischen Einordnung der Studie und für Hinweise zu Literatur, die die hier angesprochenen Gedanken vertieft, vgl. Reinke, Stephan A.: Musik im Kasualgottesdienst. Funktion und Bedeutung am Beispiel von Trauung und Bestattung, Göttingen 2010.

***Wenn denn keiner mitsingen kann, das bringt auch nichts*³**

Insgesamt spielt das Singen in den Überlegungen der Befragten eine erstaunlich große Rolle und wird letztlich nicht – oder viel eher: noch nicht – zumindest als *Ritual* grundsätzlich in Frage gestellt. Zweifel am Singen hegen vor allem diejenigen Befragten, die eine generelle Skepsis gegenüber der Kirche und ihren Bräuchen erkennen lassen. Generell ist eine Abnahme der Akzeptanz des Singens mit zunehmender Distanz der Befragten zur Kirche zu erkennen. Die kirchlich nicht gebundenen Trauzeugen sowie ein Teil der Ritualbegleiter sind es, die dem gemeinsamen Gesang zwar größtenteils nicht ablehnend, aber doch eher neutral gegenüberstehen:

Ich für meinen Teil hätte jetzt nicht unbedingt singen müssen, aber so für das Brautpaar gerne.

Im Allgemeinen wird das Singen positiv bewertet – nur dann allerdings, wenn es zu einem klanglich befriedigenden Ergebnis führt, wenn möglichst viele Anwesende also in der Lage sind, sich an dem gemeinsamen Gesang zu beteiligen. In diesem Sinne ist ein möglichst hoher Bekanntheitsgrad eines Liedes ein entscheidender Grund für dessen Auswahl:

Der erste Aspekt der Angehörigen [...] ist in der Regel, dass nicht nur drei Leute mitsingen, sondern es mögen möglichst viele mitsingen. Da haben alle große Angst vor. Und dann ist der nächste Aspekt: Ja, welche Lieder können das sein. Da gibt es ein paar Klassiker, die werden dann immer noch so einigermaßen gekonnt, und wenn der Pastor vorne durchs Mikrofon mitsingt, dann ziehen die andern auch noch mit.

Für die Trauung gilt Entsprechendes. Schnell ziehen die Befragten hieraus jedoch den Schluss, dass immer dann, wenn ein gewisses Maß an Beteiligung nicht zu erwarten ist, das Singen zur Disposition gestellt werden sollte. Singen ist in den Augen der Befragten – die Gruppe der Kirchenvertreter ausgenommen – zwar ein durchaus wichtiger, aber kein konstitutiver Bestandteil eines Kasualgottesdienstes. Lediglich für Pfarrerinnen und Kirchenmusiker ist das Singen keine bloße Option, sondern eine regelrechte Notwendigkeit. Recht strikt (*wir dürfen auch dieses Thema Singen bei Trauerfeiern [...] nicht den Leuten überlassen*) beharren sie auf dem Vorkommen des Gemeindegesangs im Kasualgottesdienst. Gleichwohl wissen auch sie um die Schwierigkeiten, die mit dem Singen verbunden sind, ist doch bei Bestattungen *häufig der einzige Musikwunsch: Nicht singen!* Hauptursache für diese ablehnende Haltung dürfte eine fehlende Vertrautheit mit dem gängigen Liedrepertoire der Kirche sein – und damit verbunden die Befürchtung, dass kaum jemand in der Lage sein wird, die ausgewählten Lieder überhaupt zu singen. Hinzu kommen individuelle Schamgefühle in Bezug auf die eigenen Stimme und ein damit verbundenes Abstandnehmen vom Mitsingen.

³ Auf einen Nachweis der (kursiv gesetzten) Zitate wird in diesem Zusammenhang aufgrund des Formats verzichtet. Die Transkripte finden sich in der Bibliothek des Kirchenamtes der EKD, Herrenhäuser Straße 12, 30419 Hannover.

Offenbar scheint also nicht eine generelle Unlust am Singen die Ursache für dessen (vermeintliche?) Krise zu sein. Aus unterschiedlichen Gründen wollen fast alle Befragten ausdrücklich an ihm festhalten.

Die dem Singen zugeschriebenen Funktionen sind vielfältig. Zum einen spielen rein praktische Erwägungen eine Rolle – dahingehend, dass das Singen Ablenkung erlaubt oder auch alle Anwesenden beteiligt. Zum anderen sind praktischen Erwägungen oft eng mit psychologischen Momenten verbunden:

Es kommt nicht darauf an, dass sie schön singen. Es kommt darauf an, dass sie ihren Geist ausruhen, dass sie einen Moment lang nicht auf den Sarg gucken, was sie sonst eine halbe Stunde ununterbrochen tun. Dass sie ihre Gedanken ablenken und so weiter.

Grundsätzlich wird das Singen je nach Kasualie unterschiedlich empfunden und bewertet. Für die Brautpaare ist es Teil des gemeinsamen Erlebens:

Das [Singen] stiftet so diese Gemeinschaft der Gemeinde im Grunde.

Dies gilt sowohl in Bezug auf die Gemeinschaft aller zur Feier Versammelten, mit denen sich durch das Singen ein *Gefühl der Verbundenheit* einstellt, als auch des Paares unter sich:

Ich hab mich gefreut, auch diejenigen, von denen wir es eigentlich nicht erwartet hatten so in unserem Freundeskreis, die bekennenden Atheisten, die haben auch mitgesungen. Was ich halt auch ganz rührend fand, dass mein unmusikalischer Mann dann tatsächlich mitgesungen hat, und das war dann irgendwie auch sowas, wo ich dann gedacht habe: Das ist dieses Zeichen, man gehört zusammen. Und [...] das fand ich dann ganz toll.

Die trauernden Angehörigen, die sich selbst zwar meist nicht in der Lage zum Singen sehen, erleben das Singen der anderen gleichwohl als eine wohltuende Stütze durch die Gemeinde und eine Begleitung in ihrer Trauer:

Ich hatte so das Gefühl, da kommt eine unterstützende Welle von hinten, eben [...] wenn dieser Gesang einsetzt. [...]. Und das hilft meines Erachtens dann auch wieder bei der Verarbeitung der Trauer. Ja, wenn man merkt, du bist nicht der einzige, der sich für diesen Menschen interessiert hat.

Gerade die Brautpaare erhoffen sich einen intensiven Gemeindegesang:

Wenn man so ein Lied aussucht, was keiner mitsingt. Find ich ganz furchtbar dann [...]. Dann fühlt man sich so, als wenn man eine Party hat und keiner möchte tanzen oder so.

Insofern wird bereits das Bemühen der anwesenden Gäste anerkennend wahrgenommen:

Und im Nachhinein hab ich dann gedacht: Mein Gott, die müssen uns wirklich gerne mögen, denn sie bemühen sich wirklich sehr mitzusingen.

Sind diese Versuche hingegen nicht von Erfolg gekrönt, ist der Eindruck eher ernüchternd:

Viele konnten es halt auch wirklich nicht mitsingen. Und das war dann eigentlich traurig, weil das so ein Genuschel eigentlich beim Singen war.

Können hingegen *viele mitsingen*, ist dies schlicht und ergreifend *sehr schön*.

Kaum eingehend reflektiert ist der Gemeindegewunsch nach möglichst kräftigem Gesang auf Seiten der Pfarrerinnen und Pfarrer. Zwar erkennen diese durchaus, dass die Menschen großen Wert auf die Singbarkeit und den Bekanntheitsgrad der Lieder legen, und konstatieren sogar, *dass die Leute denken [...] oder das Gefühl dann haben, dann wird das durch schlechten Gesang noch trauriger*. Um Abhilfe bemühen sie sich jedoch kaum. Zumeist beschränkt sich diese – ohne dabei die individuellen Schamgefühlen der Einzelnen wirklich ernst zu nehmen – auf einleitende Worte (*Wir singen jetzt nach bestem Vermögen*) oder aber besonders engagiertes Vorsingen:

Ich singe immer sehr, sehr forsch, weil ich die Gabe einer lauten und sicheren Singstimme habe. Das heißt, ich kann also die Kurrende und die Gemeinde ersetzen – in Anführungsstrichen – und sage den Angehörigen auf diese Frage [dass womöglich niemand aus der Gemeinde mitsingen könne]: Das macht nichts, ich singe.

Dass auf diese Weise nicht nur der Gemeinschaftsgedanke, sondern auch die mit dem Singen verbundene Idee der aktiven Teilhabe der Gemeinde am gottesdienstlichen Geschehen ad absurdum geführt wird, scheint kaum in den Blick zu geraten. Gleichzeitig missachtet eine solche Vorgehensweise, dass die Menschen sich eben nicht einen Gesang „nach bestem Vermögen“ erhoffen, sondern einen solchen, der den eigenen ästhetischen Ansprüchen genügt. Scheint für die Pastoren und Kirchenmusiker zu gelten: besser schlechter Gesang als gar kein Gesang, gilt für die Besucher das genaue Gegenteil, wird das Nicht-Singen zu einer akzeptablen Möglichkeit:

Also für mich wäre das vorstellbar. Denn wenn ich dann im großen Kreis meines Bekanntenkreises gucken würde, da gibt es bestimmt ein paar Paare, die genau so denken, dass sie lieber nicht gezwungen werden, die selbst die Lieder schon nicht können und dann sagen: Ja, warum sollen wir das singen? Was wir schon nicht können, das können die anderen auch nicht. Und da denk ich schon, dass wäre nur gut, da alternative Wege zu gehen.

Eine andere – sicherlich effizientere – Strategie, um eine größtmögliche Teilnahme am Gesang zu erreichen, ist der Rückgriff auf ein bestimmtes (Standard-)Liedreperoire und damit verbunden eine besondere Sorgfalt bei der Auswahl der zu singenden Lieder.

Durchgängig erfolgt die Liedauswahl mit der Zielsetzung, dass möglichst viele der Anwesenden mitsingen können. Eine Braut beschreibt etwa, ihr sei es wichtig gewesen, *dass die Lieder bekannt sind, oder etwas gängiger sind, wenn man regelmäßiger in die Kirche geht*. Als besonders wichtig erscheint die richtige Mischung aus alt und neu, um alle im Gottesdienst vertretenen Generationen ansprechen zu können (*Generationencheck*). So fällt die Entscheidung zumeist auf *was Modernes, aber auch was Traditionelles, was auch jeder kennt, auch die ältere Generation*.

Singen wird nur dann als wünschenswert im Gottesdienst betrachtet, wenn es – ohne Zwang – mit einer gewissen Intensität und Leidenschaft erfolgt. Zwar gilt dies für

beide Kasualien, im Einzelnen lassen sich jedoch deutliche Unterschiede in der Begründung dieses Ideals erkennen.

Gerade im Falle der Bestattung gibt es die immer wieder geäußerte Befürchtung, dass womöglich keiner der Anwesenden singen könne oder werde, und dadurch die ohnehin betrübliche Grundstimmung noch einmal verstärkt werden könne. Da mit dem Gemeindegesang vor allem die Hoffnung verbunden ist, eine Unterstützung in der eigenen Trauer zu erfahren, ist der Wunsch nach möglichst starkem Gesang nur folgerichtig. Bleibt er aus, kann er nicht seine positiven Potentiale entfalten. Nur dann, wenn wirklich mitgesungen wird, drückt sich auf diese Weise die Anteilnahme der versammelten Gemeinde aus. Analog zu der Instrumentalmusik sollen bei der Trauung die Lieder *eine gewisse Festlichkeit auch transportieren*. Dass dieser etwaige karge Gesangsleistungen entgegen stehen, liegt ebenso auf der Hand, wie die Schlussfolgerung, dass diese möglichst zu verhindern sind.

Ein intensiver persönlicher Bezug zu dem einzelnen Lied ist nicht von zentraler Bedeutung, wiewohl immer wieder Liedwünsche artikuliert werden und die Auswahl der Lieder nur bedingt dem Pastor allein überlassen wird. Gerade Traupaare scheinen zu intensiven Debatten über die von ihnen bevorzugten Lieder bereit zu sein. Grundsätzlich spielen inhaltliche, etwa auf den Liedtext bezogene Überlegungen eine eher untergeordnete Rolle. Wichtiger scheint – wie für die Musikauswahl als Ganzes – ein emotionaler Zugang zu den entsprechenden Liedern, der jedoch wiederum durch allzu befremdliche Texte nachhaltig behindert werden kann:

Es ist insgesamt auffällig, dass die Befragten nur diejenigen Lieder in Erinnerung behalten, die sie selbst aktiv ausgesucht haben, offenbar also allein diejenigen, die zur eigenen Person in Bezug gesetzt werden können:

[...] fremde Kirchenlieder interessieren mich im Prinzip gar nicht. Wenn ich ganz ehrlich bin.

Immer dann, wenn die Lieder allein von kirchlicher Seite ausgewählt wurden, scheinen sich diese aus dem Gedächtnis zu löschen, mithin nicht wirklich relevant für das Erleben der Feier gewesen zu sein. Ein Zugang kann also allein zu denjenigen Liedern aufgebaut werden, mit deren Inhalten die Befragten eine persönliche Erinnerung verbinden, die als stimmig empfunden werden.

Einige Schlussfolgerungen

Unbestritten sind die möglichen positiven Auswirkungen des Singens nicht nur für den Einzelnen, sondern auch für die gottesdienstliche Gemeinschaft. Zweifelsohne kann sich diese durch ein gemeinsam gesungenes Lied konstituieren, kann sie sich als Kollektiv am gottesdienstlichen Geschehen beteiligen, kann sie aktiv ins gemeinsame Zwiegespräch mit Gott eintreten. Doch das Singen sollte stets freiwillig erfolgen. Die Pflicht zur Teilnahme verhindert unmittelbar die positiven Potentiale des Singens. Dass „mit Herz und Mund“ gesungen werden muss, ist nicht allein eine Erkenntnis Paul Gerhards. Sänger wie Sängerinnen müssen hinter dem Gesungenen stehen, dür-

fen sich nicht zur Teilnahme am Gesang genötigt sehen. Das Singen braucht einen angstfreien Raum, um sich entfalten zu können.

Die Nichtbereitschaft zum Gesang kann indes unterschiedliche Ursachen haben. Zuweilen dürfte es sich um bloße Unkenntnis des Liedrepertoires handeln, mithin um die Sorge, sich entweder als Unwissender bloßstellen oder als dilettierender Sänger blamieren zu müssen. Schamgefühle und die Befürchtung, überfordert zu sein, erweisen sich als Hindernisse für ein beherztes Mitsingen. Emotional erfülltes Singen ist aber nur dann möglich, wenn man sich zum Mitsingen überhaupt in der Lage sieht, also auch: die Lieder kennt, die gesungen werden.

Auf der anderen Seite jedoch kann eine ästhetische Entfremdung zu diesem Liedrepertoire trotz seiner generellen Kenntnis eine gewisse Unlust provozieren. Allein aus traditionellen Gründen sollte im Gottesdienst weder an speziellen Liedern noch an der Gattung des Liedes festgehalten werden.

Da es wohl zumeist eher die Texte sind, die für Befremden sorgen, viele Melodien aber durchaus beliebt und gern gesungen werden (ja: der Rückgriff auf bekannte Melodien überhaupt von entscheidender Bedeutung ist), wäre eine Intensivierung der Parodie – also der Verfassens von neuen Texten auf alte Melodien – eine zukunftsweisende Möglichkeit.

Es mag für denjenigen, der eine Kasualie von kirchlicher Seite bestreitet, unbefriedigend sein, die immer wieder selben Lieder zu singen. Es gilt jedoch sich klar zu machen, dass die Menschen dies nicht so empfinden. Zum einen ist die Kasualfeier zumeist ein singuläres oder jedenfalls eher seltenes Ereignis im Leben dieser Menschen, zum anderen verursacht das Altbekannte ihnen keine Langeweile, sondern zumeist eher das Gefühl von Heimat und Vertrautheit. Neu ist eine solche Strategie ohnehin nicht. Je nach Region (möglicherweise im Falle einzelner Lieder sogar bundesweit) dürften sich bereits inoffizielle Kanons von Hochzeits- und vor allem Beerdigungsliedern (*So nimm denn meine Hände*) durchgesetzt haben. In keinem Fall ist es angemessen, eine Kasualie zum Erlernen neuer Lieder zu nutzen. Gerade auch im Falle der Lieder ist sie definitiv kein Ort für (musikalische) Experimente und auch keine (musikalische) Lehrstunde.

Das Charisma des Hörens als Grundvollzug der Liturgie

PETER BUBMANN

„Tritt ein, um zu hören“ (Prediger Salomo/Kohelet 4,17)

Mit Luthers Torgauer Kirchweih-Formel¹ wird in der Liturgik häufig der Gottesdienst als Geschehen wechselseitiger Kommunikation und Begegnung entfaltet: Gott redet, der Mensch antwortet. Diese Kommunikation geschieht mit allen Sinnen und darf nicht auf rationalen Diskurs verkürzt werden. Darin gründet der Primat des Singens in der Liturgie: Singen als ausgezeichnete Form ganzheitlicher gottesdienstlicher Kommunikation dient anabatisch als Doxologie oder klagende Anrede Gottes, katabatisch als Gesang der Verkündigung, horizontal als Medium wechselseitiger Gemeinschaftsbildung und des gemeinsamen Bekennens und reflexiv als Medium der persönlichen Vergewisserung, Tröstung und Stärkung.

Was aber ist mit denen, die nicht singen können, denen es (aus welchen Gründen auch immer) die Stimme verschlagen hat?² Ist Singen notwendig für Liturgie und Heilsempfang?

Beides lässt sich verneinen. Das Singen ist für die Kommunikation des Evangeliums hilfreich und bereichernd, aber nicht heilsnotwendig oder hinreichend. Deshalb ist allerdings nicht schon der Stab über Luthers Formel vom Gottesdienst als Kommunikationsgeschehen gebrochen. Denn Luthers Wort von der wechselseitigen Kommunikation im Gottesdienst setzt phänomenologisch wie theologisch auch eine doppelte Empfänglichkeit des Hörens voraus. Und so ließe sich die Torgauer Formel versuchsweise umformulieren:

Gottesdienst findet da statt, wo Menschen gemeinsam auf Gott hören und Gott auf sie hört, wo beide ein Ohr füreinander haben. Wo das geschieht, werden die Gottesdienstteilnehmenden auch einander Gehör schenken und so die Lebenskunst des Aufeinander-Hörens und Zuhörens üben.

Versteht man das Hören als elementaren Handlungsvollzug des Gottesdienstes und der christlichen Lebenskunst,³ werden falsche Alternativen vermieden. Die „nur“ hörenden Gottesdienstteilnehmenden müssten dann nicht sofort als defizitär erscheinen.

1 Vgl. WA 49, 588.

2 Wer wie der Vf. als leidenschaftlicher Sänger einmal wegen Stimmbandproblemen zum Schweigen verurteilt war und dennoch in dieser Zeit Liturgien besuchte, die ganz aufs Mitsingen abstellten, weiß, wie rasch Singen auch gesetzliche Züge des Exklusiven annehmen kann.

3 Vgl. das Kapitel „Hören“ in: Josuttis, Manfred: Der Weg in das Leben. Eine Einführung in den Gottesdienst auf verhaltenswissenschaftlicher Grundlage, München 1991, 205-245; sowie Bubmann, Peter: Hören & zuhören, in: Ders. und Sill, Bernhard (Hg.): Christliche Lebenskunst, Regensburg 2008, 23-30; Ders.: Hören, in: Fermor, Gotthard und Schroeter-Wittke, Harald (Hg.): Kirchenmusik als religiöse Praxis. Praktisch-theologisches Handbuch zur Kirchenmusik, Leipzig 2005, 9-14.

Sie praktizieren vielmehr das Charisma des Hörens so, dass in der Konzentration auf diesen Grundvollzug sich das Hören auch den anderen gottesdienstlichen Charismen wieder als elementare Basis der Liturgie erschließt. Sie üben also ihr Charisma in stellvertretender Einseitigkeit und Konzentration aus.

Der Mensch als hörendes Wesen

Der Mensch hört, um sich in der Welt zu orientieren. Er erfährt akustische Beheimatung im gefahrlos Gewohnten und wird durch ungewohnte Geräusche aufgeschreckt und gewarnt. Das Hören verbindet uns mit der Welt und birgt uns in dem, was uns „gehört“. Andererseits wird durch das Gehör der aus der vertrauten Lebens-Welt herausreißende Ruf vernehmbar, ursprünglich das warnende Signal des nahenden Feindes, später die Stimmen von Propheten und Künstlern. *Beheimatung* wie *Exodus*, *Lebensbejahung* wie *Gefährdung*, beide Vollzüge sind archaisch mit dem Hörsinn verbunden. Beide Male geht es um Erfahrungen von Abhängigkeit, gebändigt-beruhigend im einen Fall, erschreckend-herinebrechend im anderen. Hören ist daher ambivalent und potentiell gefährlich.

„Was tut ein Mensch, wenn er hört? Er ist verwundbar. Er ist erfüllt von den Geräuschen, Klängen und Stimmen, die ihm bisher eine Welt-Anschauung vermittelt haben. Er weicht allem aus, was ihm Angst macht. Er sucht Worte, die sein Leben bejahen. Hören ist ein Verhalten, das unvermeidlich, aber auch schwer erträglich ist, weil es voller Abhängigkeitserfahrungen steckt.“⁴

Andererseits hat das Hören seine eigenen Methoden, sich vor Ungewünschtem zu schützen: vieles dringt nicht bis zum Bewusstsein, wird einfach *überhört*, Überkomplexes wird auf einfachere Strukturen zurechtgestutzt und *selektiv gehört*, Unbekanntes und Fremdes durch eigene Imaginationen überdeckt und somit *zurechtgehört*. Oder man hört einfach bewusst *weg*.

Die spezifisch menschliche Kommunikation, die gesprochene Sprache, funktioniert nur, weil wir hören können. Sprechen und Hören sind komplementäre Grundvollzüge menschlicher Kommunikation. Hören bedeutet „Teilnahme am geistigen Sein des Nächsten, Kommunikation mit dem Anderen und damit Ausgestaltung menschlichen Daseins.“⁵ Wer zuhört, möchte im Anderen Sinn entziffern und dessen Verborgenes verstehen. Zuhören zielt darauf, sich vom Anderen anreden und berühren zu lassen.

Dies alles gilt auch für das Hören im Gottesdienst. Dort ereignet sich Hören in mehreren Relationen:

- Der Gottesdienst bietet Zeit und Raum, auf die eigenen inneren Stimmen zu hören. Die Vielstimmigkeit des eigenen Ichs bricht auf, heilsam oder verstörend, und kann sich neu ordnen.
- In der Liturgie höre ich die Stimmen anderer Menschen. Sie bezeugen eigene Er-

⁴ Josuttis: *Der Weg in das Leben* (Anm. 3), 215.

⁵ Zenner, Hans-Peter: Töne aus dem Ohr: der kleine Mann, der Motor und die Dezibel, oder: Die Schallverarbeitung des Ohres, in: Vogel, Thomas (Hg.): *Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur*, Tübingen ²1998, 113-121, 114.

- fahrungen, erzählen vom Heil und reden im Namen eines Anderen.
- Im Gottesdienstraum höre ich Geräusche und Klänge, die sich zu Stimmungen verdichten. Die Welt kommt mir akustisch in ganz eigener Weise entgegen, entsteht neu oder wird transformiert.
- In alledem lässt sich Gott hören: Er tut sich als Schöpfer kund, wird als Versöhner und Erlöser im Erzählen und Interpretieren der Heilsgeschichte vernehmbar und rührt – vermittelt durch vielfältige Formen des äußeren Wortes – im Inneren durch seinen Geist an.

Theologie des Hörens⁶

Wollte man die *biblische* Frömmigkeit auf ein einziges Wort verdichten, so böte sich zunächst das „Hören“ an.

„Daß es zuallererst auf das Hören der Gottesworte ankommt, ist der ‚basso ostinato‘ der biblischen Texte. Die biblische Religion ist keine Imagination des Göttlichen, sondern die Wahrnehmung der Geschichte als Wort, das Hören auf die Rede prophetischer Frauen und Männer und das hinhörende Lernen der Lehre der Priester und der Weisheitslehrer.“⁷

Gott selbst ist ein Hörender. Er hört die Stimmen des Flehens. In seinem Hören erkennt er uns als sein Gegenüber an, als Ebenbild und erwähltes Volk. Gottes Hören macht die Erhörten zu freien Partnern seines schöpferischen Handelns. Er ist der Grund des menschlichen befreiten Hörens.

Wer allerdings von Gottes Hören nichts spürt, kann mit Hiob klagen:

„Gäbe es doch einen, der mich hört. Das ist mein Begeh, dass der Allmächtige mir Antwort gibt...“ (Hiob 31,35).

Gottes Hören hat eine Kehrseite: Vor ihm bleibt nichts verborgen.

„Sollte der nicht hören, der das Ohr gepflanzt hat...“ (Ps 94,9).

Sein Hören ist Rettung und Gericht zugleich. Durch sein Hören verändert er die Wirklichkeit, indem das menschliche Loben und Klagen ein Ohr findet.

Dieser hörende Gott ist es, der den Glaubenden die Ohren öffnet. Sein Heiliger Geist ist Ohrtrichter und Hörlehrer zugleich: Er lehrt, recht zu hören und intensiviert das Hören.

„Die Ohren hast du mir aufgetan“ heißt es in Ps 40,7. Und bei Jes 50,4 findet sich die Vorlage für Kleppers Lied: „Er weckt mich alle Morgen, er weckt mir selbst das Ohr.“ (EG 452,1)

⁶ Im Folgenden sind einzelne Passagen übernommen aus: Bubmann: Hören (Anm. 3), 11f.

⁷ Zenger, Erich: „Gib deinem Knecht ein hörendes Herz!“ Von der messianischen Kraft des rechten Hörens, in: Vogel: Über das Hören (Anm. 5), 27-43, 30.

Jüdische wie christliche Liturgie und Lebenskunst beginnen daher mit dem Hören auf Gott:

„Höre Israel! Jahwe, unser Gott, Jahwe ist einzig. Darum sollst du den Herrn, deinen Gott, lieben mit ganzem Herzen, mit ganzer Seele und mit ganzer Kraft.“ (Dtn 6,4)

Jesus steht in dieser Tradition. Wer auf die Worte Jesu Christi hört und sie tut, dessen Leben kann gelingen (Mt 7,24, vgl. Jak 1,22ff.).

„Wer Ohren hat, der höre“ (Mt 11,15)

Das Ohr ist ein Organ der Empfänglichkeit. Deshalb kommt der Gottessohn durch's Ohr zur Welt: Am Nordportal der Marienkapelle in Würzburg zeigt eine Skulptur aus dem 15. Jahrhundert, wie Gottvater seinen Geist durch einen Schlauch zum Ohr der Maria leitet.⁸

Für Martin Luther ereignet sich der Glauben primär im Hören des in der mündlichen Verkündigung Ereignis werdenden Wortes Gottes.⁹ Die Ohren (und erst danach die Stimme!) sind die eigentlichen Sinneswerkzeuge eines Christenmenschen.¹⁰ Durch sie erreicht Gottes je neue Anrede – das Evangelium – die Menschen.

„Im Hören ereignet sich die Konstitution christlicher Identität, sofern im Rechtfertigungsakt ein wirksames, kreatives Urteil über den Menschen gesprochen wird. Nur auf der Basis dieser Passivitätserfahrung wächst jener Glaube, der Augen, Mund, Hände und Füße erneuert und die Person zu einem wahrnehmungs- und handlungsfähigen Subjekt restituiert.“¹¹

Systematisierend lassen sich dabei verschiedene Grundformen des Hörens unterscheiden: Im *priesterlichen Hören* lassen sich die Glaubenden durch Ritual, Verkündigung und Gebet heilsam in ursprüngliche Lebenszusammenhänge einbinden und gewinnen Kontakt zum Grund des Lebens. Die gute Botschaft und Lebensordnung Gottes wird einstimmend und zustimmend gehört. Zum priesterlichen Hören gehört auch das seelsorgliche Zuhören. Alle Glaubenden sind ja dazu aufgerufen, aneinander Seelsorge zu betreiben. So realisiert sich das allgemeine Priestertum.

Im *weisheitlichen Hören* werden die tradierten heilsamen Weisungen zum guten Leben aufgenommen und wird Lebenskunst erlernt.

„Bist du bereit zu hören, so wirst du belehrt, neigst du dein Ohr, wirst du weise sein.“ (Jesus Sirach 6,33)

Im *prophetischen Hören* wird der Anruf des ganz Anderen empfangen. Es reißt heraus aus dem Gewohnten und bringt aus dem Takt.¹² Das Gehör ist auch religiös gesehen

8 Eine Abbildung findet sich in: Kuhn, Robert und Kreutz, Bernd (Hg.): Das Buch vom Hören, Freiburg i. Br. 1991, 34; sowie mit Interpretation in: Röhring, Klaus: Vernunft und alle Sinne. Eine theologisch-ästhetische Betrachtung der fünf Sinne, München 2007, 275.

9 Vgl. zusammenfassend: Block, Johannes: Verstehen durch Musik: Das gesungene Wort in der Theologie, Tübingen/Basel 2002, 125-127.

10 „Ideo solae aures sunt organa Christiani hominis [...]“ (WA 57, 222, Scholie zu Hebr 10,5).

11 Josuttis: Der Weg in das Leben (Anm. 3), 206.

12 Diesen Aspekt unterstreicht besonders (in einseitiger Zuspitzung): Zilleßen, Dietrich: Hörproben, in:

ein Warnorgan. Solches Hören erinnert daran, dass das Leben nicht so bleiben kann, wie es ist.

„Hört, dann werdet ihr leben.“ (Jes 55,3)

Worte, Klänge und Zwischentöne werden als „Vorspiel der Ewigkeit“ vernehmbar und transzendieren die Alltagswelt. Hier liegt auch eine wichtige Aufgabe der Musik. In Liturgie wie Lebenskunst wird es darauf ankommen, eine Balance zwischen diesen unterschiedlichen Hör-Modi zu finden, und den Kairos für den jeweiligen Hör-Modus zu erspüren.

Der Gottesdienst als Ort des Hörens

Im Gottesdienst gibt es viel zu hören: Glocken- und Instrumentalklänge, Geräusche, Stimmen, Textvortrag und Gesang.¹³ Eine Gefahr des christlichen Gottesdienstes besteht in der Formatierung des Hörens durch die Rationalisierung der gottesdienstlichen Kommunikation. Wo es nur mehr um Belehrung und Verstehen geht, wo nur die „Vermittlung“ christlicher Inhalte intendiert ist, ist das gottesdienstliche Hören drastisch reduziert. Demgegenüber geht es darum, im Gottesdienst die ganze Weite des Hörens zu kultivieren und zu bewahren.

- Die christliche Liturgie eröffnet einen Hör-Raum sui generis. Schon die Kirchenarchitektur der meisten Kirchbauten schafft einen ganz eigenartigen akustischen Raum, der sich charakteristisch vom Alltag unterscheidet. Viele Kirchenbesucher schätzen (heute wieder verstärkt) die Atmosphäre der Stille (etwa mitten in einer Großstadt) oder kirchenmusikalischer Klangräume, die sie beim Überschreiten der Schwelle des Kirchenportals erleben.
- Der Anfang alles Gottesdienstes ist gespannte Aufmerksamkeit für den, der da kommt im Namen des Herrn. Gottesdienst beginnt daher mit dem Hören (und Sehen) und nicht erst dann, wenn Gottesdienstbesucher die ersten Worte sagen oder singen. Der Klang der Glocken ruft zum Gottesdienst, das Orgelvorspiel lässt hörend in den Gottesdienst einstimmen, die Stimme des Liturgen spricht das Gehör mit dem Liturgischen Gruß an.
- Das gemeinsame Singen zehrt vom Hören. Um die eigene Stimme zu führen, wird sie über das Gehör gesteuert. Zugleich erfolgt der ständige Abgleich mit den anderen Singenden: Rhythmus, Dynamik und melodische Stimmführung richten sich immer auch nach dem, was von den Anderen und der Orgel zu hören ist. So entsteht (bestenfalls) ein gemeinsamer Klang-Leib der feiernden Gemeinde.
- Die Übergänge und Grenzgänge zwischen Stille und Rede bzw. Musik sind privilegierte Orte liturgischen Hörens. Wird das Vorbereitungsgebet als in die Stille

Fermor, Gotthard/Gutmann, Hans-Martin und Schroeter, Harald (Hg.): *Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie* (Hermeneutica; 9), Rheinbach 2000, 15-39.

13 Vgl. die Beschreibung „Liturgische(r) Klangräume“ bei: Plüss, David: *Gottesdienst als Textinszenierung. Perspektiven einer performativen Ästhetik des Gottesdienstes* (Christentum und Kultur; 7), Zürich 2007, 207-224

mündendes Gebet angelegt, schärft sich das Hören (auf das eigene Innere wie auf den folgenden Zuspruch).

- Das Hören auf die Schriftlesungen ist ein Zentrum liturgischen Hörens. Durch die gesungenen Akklamationen vor und nach Lesungen und durch das Stehen wird ein Signal für einen besonderen Hörraum geschaffen.
- Das zweite Zentrum liturgischen Hörens ist das Ereignis der Predigt. Deshalb sollte hier vorher um das rechte Hören gebetet werden.

„Gerade in der extrem rezeptiven Situation des Hörens vollzieht sich auch während der Predigt ein vielschichtiger Dialog, zwischen der eigenen und der fremden Person, zwischen neuen Entwicklungsmöglichkeiten und alten Konflikten. Was jetzt zu hören ist, kann frühere Wunden aufreißen, Ängste und Wünsche wecken, Abwehr mobilisieren, aber auch Vertrauen schenken.“¹⁴

- Im Abendmahlsteil trägt der Wechsel von Akklamationen, Hochbeten und Gesängen (Sanctus, Agnus) dazu bei, einen besonderen Hörraum festlicher Hochstimmung zu inszenieren. Die Musik zur Austeilung unterstützt diesen Stimmungsraum des Heiligen und des Festes.
- Im Fürbittengebet wird das Hören auf die Not der Anderen geübt und an Gottes Ohr appelliert.
- Im Zuspruch des Segens werden das Hören Gottes und das der Gottesdienstgemeinde verkoppelt. Segen „wirkt“ nur, wenn Gott wie Mensch sich hörend in der Segensverheißung zusammen binden lassen.
- Die Musik trägt in der ganzen Liturgie besondere Verantwortung für die Kultivierung des liturgischen Hörens. Um den Gottesdienst als Hör-Ereignis zu feiern, sollte nicht einseitig auf eine dauernde Steigerung akustischer Reize gesetzt werden, sondern auf die kirchenjahrgemäße Gestaltung der musikalischen Klänge, auf Elementarisierung und gelegentliche Askese des Hör-Erlebens (es muss auch Zeiten des „Hör-Fastens“ geben!). Das kann etwa bedeuten, verstärkt die unbegleitete Einstimmigkeit im Gesang wiederzugewinnen und die Lust am „Ein-Tönigen“ zu entdecken (warum soll die Orgel nicht gelegentlich einfach nur einzelne Töne zur Meditation aushalten?).

Der auf das Hören ausgerichtete Gottesdienst geschieht in einer Kirche, die sich als Institution des Hörens versteht, als besondere göttliche „Stiftung Hören“. Um die Charismen der Liturgie zum Blühen zu bringen, ist es wünschenswert, wenn das gottesdienstliche Hören in das aktive Singen und Mitsprechen, in Gebärden, Bewegungen und gemeinsames Mahl mündet. Es besteht aber keinerlei Anlass, das „einfache“ Charisma des liturgischen Hörens gering zu schätzen. Denn aus dem Hören kommt der Glaube (Röm 10,17).

¹⁴ Josuttis: Der Weg in das Leben (Anm. 3), 213.

„Lass die Stimme klingen!“

Sing-Partitur zu einer Praktischen Theologie des Singens

HARALD SCHROETER-WITTKE

Die Stimme erklingen lassen, das ist Singen – ein vielstimmiges Phänomen, das kulturwissenschaftliche und theologische Aspekte miteinander zum Klingen bringt. Die folgenden Ausführungen entfalten ihre Wirkung als liederliche Grundlegung einer Praktischen Theologie des Singens nur dann, wenn sie aus- oder aufgeführt, also singend wahrgenommen werden.

Lass die Stimme klingen! (EG 327,1)

T+M: Joachim Neander (1650-1680), 1680

Ein Aus- und Aufruf aus dem Anbetungslied *Wunderbarer König* von Joachim Neander, nach dem der Neanderthaler benannt ist. Solche paläontologische Verwandtschaft führt zum Ursprung des Singens (nicht nur) im Gottesdienst: a) Singen ist Anbetung und b) Singen geschieht als Klingelassen der Stimme:

ad a) Das Selbstvergessene des Singens bzw. der Singenden zeigt dessen Anbetungscharakter. Unnütz, umsonst, selbstlos, ins Spiel vertieft und voll zarter Inbrunst – so singt mein 3-jähriger Sohn, wenn er satt und gewickelt im Wohnzimmer Eisenbahn spielt. An seinem selbstvergessenen Singen lässt sich für alle Welt (und natürlich auch für Gott) erkennen, dass es ihm gut geht. Er gibt der Welt wieder, was er ihr verdankt. Und das ist etwas anderes als das, was sie verdient oder verdient hat. Bis orat qui cantat – auf diese Formel hat Augustin diesen Anbetungscharakter als ersten Impuls allen Singens gebracht: Doppelt betet, wer singt.

ad b) In der Stimme aber wird der Mensch in seiner Eigenart gehört und zwar so, wie er sich selbst nicht zu hören in der Lage ist. Als Stimme kommt daher immer auch ein Anderes zur Sprache. Das Ich ist ein Anderer, eine Andere. Das, was die Stimme zwischen Schrei, Flüstern oder Stöhnen und artikuliertem Wort gesanglich zu Gehör bringt, zeigt die Gestimmtheit des Körpers. Stimme drückt Singuläres aus, ist expressiv – und stellt darin bloß. Stimme ist daher in elementarer Weise Anruf(ung) und Appell. Im Säuglingsschrei kulminiert das Evozieren von Fürsorge durch die Stimme, die nervlich zerrüttet, wenn sie nicht gestillt werden kann. Stimmen sprechen als Stimmungen unsere Affekte an, sie erheben Geltungsansprüche und lassen uns Macht und Ohnmacht im Angesicht des Anderen erfahren.

Eia, eia (EG 70,5)**T+M: Philipp Nicolai (1556-1608), 1599**

Das Lallen im Himmel – Endpunkt eines Gesangslebens, welches mit Lallen schon begann. Singen ist mehr, als Worte sagen können. Philipp Nicolai (1556-1608) bringt es in seinem Epiphaniast-Lied *Wie schön leuchtet der Morgenstern* zur Sprache: „Eia, eia, himmlisch Leben wird er geben mir dort oben.“ Phylogenetisch ist Hören der erste Sinn, der sich beim Menschen entwickelt, und das Letzte, das uns vergehen wird. Dementsprechend wird vermutet, dass das Singen auch älter ist als das Sprechen. Als gestaltete Lautgebärde ist es im Lallen und Schreien jedenfalls früher ausgeprägt als das Sprechen. Das Sprechen wird von der linken, Lautgebärden und Singen von der älteren rechten Hirnhälfte gesteuert. Schon Luther wusste davon anscheinend ein Lied zu singen:

Davon ich sing‘n und sagen will (EG 24,1)**T+M: Martin Luther (1483-1546) 1535/1539**

Für Luther ist klar, dass beides zur vollen Verkündigung des Evangeliums dazu gehört: Singen und Sagen. Der ganze Mensch ist angesprochen, wenn es um die gute neue Mär geht. Gottes Wort geschieht als Singen und Sagen. Das wird in Luthers Kinderlied „Vom Himmel hoch“ vorbildlich in Szene gesetzt. Denn erst „singend ist der Glaube in seinem Element, nämlich im Element des Evangeliums“ (Christian Möller). Daher ist folgendes wörtlich zu nehmen:

Dein Wort macht Leib und Seel gesund (EG 197,2)**T: Johann Olearius (1611-1684) 1671, M: Gochsheim/Redwotz 1628, Görlitz 1648**

Singen unterstützt und fördert die Kräfte, die uns gesunden lassen. „Herr, öffne mir die Herzenstür“ – so beginnt das Lied des orthodoxen Olearius. Singen hat eine angstlösende und Schmerz lindernde Wirkung. Wenn verbal formulierte Inhalte nicht mehr vernommen werden (können), kann Singen daher sehr hilfreich sein, weil es Schichten unseres Lebens und Leibes anzusprechen vermag, die durch das gesprochene Wort nicht erreicht werden (können). Daher gilt es, Singen auch theologisch als Ganzkörperphänomen wahrzunehmen.

Mit Herzen, Mund und Händen (EG 144,2)**T: Michael Weiße (1488-1534) 1531, M: Zürich 1533/34****Mit Herzen, Mund und Händen (EG 321,1)****T+M: Martin Rinckart (1586-1649) 1636**

Zweimal begegnet diese Wendung im Evangelischen Gesangbuch. Beim ersten Mal handelt es sich um ein Bußlied in Anlehnung an Psalm 130: „O Gott und Vater, sieh doch an / uns Armen und Elenden, / die wir sehr übel han getan / mit Herzen, Mund und Händen.“ Beim zweiten Mal erklingt eines der bekanntesten Danklieder: „Nun danket alle Gott mit Herzen, Mund und Händen.“ So oder so, das Singen als Kyrie

oder als Gloria ist ein Ganzkörperereignis. Im Singen öffnen sich Menschen der Kraft des Lebens, indem sie das loslassen und ausatmen, was sie unbedingt angeht. Dabei kommen Gefühle zur Darstellung, die nicht verstanden werden müssen, sondern im Singen als Klage und Lob Raum gewinnen können:

Herr, höre meine Klagen (EG-West 655,1)

T: Uwe Seidel (1937-2007) 1981, M: Oskar Gottlieb Blarr (*1934) 1981

Ich lobe meinen Gott, der aus der Tiefe mich holt (EG-West 673,1)

T: Hans-Jürgen Netz (*1954) 1979, M: Christoph Lehmann (*1947) 1979

De Profundis – Aus der Tiefe, dieses viel besungene Motiv vom Anfang des Psalms 130 begegnet in beidem, in der Klage ebenso wie im Lob. Eine profunde Theologie des Singens erweist sich daran, ob sie diese Tiefe mit anklingen lässt. Das gilt nicht nur theologisch, sondern auch körperlich: Tief Luft holen ist nämlich der Vorgang, den Singende ausführen, bevor sie ihren eigenen Körper als Klangkörper und Klangraum spüren (können). Im Singen ereignet sich ein Einschwingen, eine Resonanz auf die Welt als Klang (Joachim-Ernst Behrend):

Erd und Himmel sollen singen (EG 499,1)

T+M: Paul Ernst Ruppel (1913-2006) 1957

Singen stiftet Gemeinschaft. Dies gilt zunächst kosmologisch. Das *Sanctus* zum Beispiel lässt uns ebenso teilhaben an der Welt der Engel wie das *Gloria in excelsis Deo*, dem der Friedenswunsch für die ganze Erde folgt. Beide gottesdienstlichen Gesänge versetzen uns in die Gemeinschaft der himmlischen Chöre.

Singen stiftet Gemeinschaft. Das gilt auch historisch. Im Singen haben wir Teil an der Freuden- und Leidensgeschichte der Menschen mit und gegen Gott. So vereint Ruppel in seinem Lied eine Neudichtung des altkirchlichen Hymnus *Corde natus ex parentis* des Aurelius Prudentius Clemens um 405 mit einer Melodie, die auf einem Spiritual fußt: *Singing with a sword in my hands, Lord.*

Wie uns die Alten sungen (EG 30,1)

T: Trier 1587/88, Friedrich Layritz (1808-1859) 1844, M: Köln 1599

Wir haben unseren Glauben nicht aus uns selbst. Es bedurfte einer mehr als 3000 Jahre alten Überlieferung, dass wir Glauben finden und fassen konnten. Auch dies drückt sich im Singen aus, etwa bei Liedern, deren Autoren und Komponisten wir nicht mehr kennen, zum Beispiel bei dem bekannten Weihnachtslied *Es ist ein Ros entsprungen*. Traditionsvermittlung geschieht nicht um ihrer selbst willen, sondern allein darum, dass Menschen zum Glauben kommen können. Um so schöner ist es dann, wenn Menschen späterer Zeiten ihren Glauben in diese Lieder eintragen und sie weitertragen und verdichten, wie Friedrich Layritz dies hier tut. In diesem Zusammenhang ist besonders an die Psalmen und deren hymnologische Rezeption zu erinnern, die eben dies auch bietet. Singen im Gottesdienst gehört damit zu den emotional intensivsten Bibelgebräuchen.

O Heiland, rei die Himmel auf (EG 7,1)**T: Friedrich Spee von Langenfeld (1591-1635), M: Köln 1638, Augsburg 1666**

Traditionsvermittlung kommt leicht in den Geruch, das Eigene gegenüber und in Abgrenzung zum Anderen auf Dauer stellen zu wollen. Das Singen, das zunächst eines der wesentlichen Medien für die Verbeitung der Reformation war, hat immer auch seine kumenische Geschichte und Wirkung gehabt. Im Singen können Unterschiede so zusammenklingen, wie dies zum Beispiel im Denken oder in der Dogmatik nicht möglich wäre. Deshalb sind auch die kumenischen Traditionen und Praktiken im Singen und in der Kirchenmusik zu fördern. Es ist gut, dass es im Gotteslob Lutherlieder gibt und im Evangelischen Gesangbuch Lieder berühmter katholischer Autoren, wie zum Beispiel von dem Jesuiten Friedrich Spee von Langenfeld. Spee war zwar nicht zimperlich im Umgang mit Protestanten, er gehörte aber zu den ersten, die sich öffentlich gegen die Hexenverfolgungen stellten, indem er ihren Sinn juristisch widerlegte. In seiner berühmten Schrift *Cautio criminalis* führte er die Praxis der Folter ad absurdum, indem er zeigte, dass Folter keines der Ziele zu erreichen vermag, für die sie angeblich notwendig ist: *O Heiland, rei die Himmel auf* – und schmei auch heute noch Hirn vom Himmel für alle, die Folter für ein wirksames politisches Mittel halten.

Jesus Christus, König und Herr (Mundorgel 1953)**T: Richard Lrcher (1907-1970) 1937, M: Gottfried Schneider 1937**

Geistliches Singen kann so zum politischen Bekenntnis werden. 1937 schrieb der CVJM-Posaunenwart Richard Lrcher einen Text, der mit frühchristlicher Bekenntnissprache kurz und bündig zur Geltung bringt, was die Barmer Theologische Erklärung 1934 bekannt hatte: „Jesus Christus, König und Herr, sein ist das Reich, die Kraft, die Ehr; gilt kein anderer Name als Jesus Christus. Amen.“ Gerd Zacher (*1929) hat 1984 die Kantate „Die Barmer Erklärung“ komponiert. In sechs Sätzen entfaltet sie die sechs Thesen der Barmer Theologischen Erklärung. Nach dem Verlesen einer These folgt jeweils in gregorianischer Intonation die Vertonung des dazu gehörigen Bibelspruches. Darauf wird jeweils eine Arie mit religiösen Texten von Nationalsozialisten gesungen, gefolgt von einem in einem schlechten Satz aus jener Zeit gesetzten Chorstck mit Chorälen aus dem Gesangbuch der Deutschen Christen oder einem Wiegenlied auf Adolf Hitler. Dem stemmt sich die Verlesung der jeweiligen Barmer Verwerfung entgegen, woraufhin die Gemeinde den einstimmigen Bekenntnisvers singt: Jesus Christus, König und Herr. Zachers Kantate geht unter die Haut, weil sie zeigt, dass und wie das Singen nicht allein ästhetisch, sondern auch ethisch und politisch kritisch zu würdigen ist.

Alte mit den Jungen sollen loben (EG 338):**T: Ps 148,12-13: Kanon für 3 Stimmen: Paul Ernst Ruppel (1913-2006) 1954**

Singen gehört heute zu den häufigsten und wichtigsten Generationen übergreifenden Ausdrucksformen, auch wenn die Milieudifferenzierung vor dem Singen nicht halt gemacht hat. Eine im Auftrag der Liturgischen Konferenz durchgeführte empirische

Umfrage zum „Singen im Gottesdienst“ der Universität Paderborn befindet sich zwar noch im Stadium der Auswertung. Aber das unglaubliche Engagement der Beteiligung lässt erkennen, dass dieses Thema Generationen übergreifend wichtig ist. Die ausgegebenen Fragebögen hatten einen unglaublich starken Rücklauf, so dass statt der erwarteten 1.000 nun 4.500 Fragebögen durch alle Schichten hindurch ausgefüllt und zum großen Teil auf eigene Kosten eingesandt wurden, darunter unter anderem auch Fragebögen von 80-90jährigen, zu denen es bislang kaum verwertbares empirisches Material gibt. Diese Umfrage wird schon quantitativ zu den besten zählen, die bislang zum Singen gemacht worden sind. In alledem zeigt sich, wie stark allen Altersstufen die Frage nach dem Singen unter den Nägeln brennt.¹

Er weiß viel tausend Weisen, zu retten aus dem Tod (EG 302,5)

T: Paul Gerhardt (1607-1676) 1653, M: Johann Georg Ebeling (1637-1676) 1666

Das Sololied Ebelings *Du meine Seele, singe* hat schnell Eingang gefunden in den Gemeindegesang. Die tausend Weisen, die es beschreibt, gelten heute nicht nur für das Sololied, sondern für den Gemeindegesang insgesamt. Auch dem Singen eignen die modernen Tendenzen zur Individualisierung und Differenzierung. Während für den einen daher *Großer Gott, wir loben dich* das richtige Lied ist, ist es für die andere *Herr; deine Liebe ist wie Gras und Ufer*. Die Forschungen zur kultursoziologischen Differenzierung haben deutlich werden lassen, dass es keine Mehrheitskultur mehr gibt – auch nicht mehr in den gelebten Frömmigkeiten unserer Kirchen. Die Kulturen des Singens haben sich in den letzten fünfzig Jahren sehr stark differenziert. Keine Gesangskultur ist mehr in der Mehrheit. Dazu kommt, dass wir infolge der Medienrevolution der letzten 100 Jahre immer mehr Singen lassen, statt selber zu singen. Daher vermag das Singen immer weniger zu Milieu übergreifenden Gemeinschaftserfahrungen beizutragen. Zwar wird in den vielen Minderheitenkulturen bisweilen auch kräftig gesungen, aber die Gesänge stiften nicht mehr selbstverständlich Gemeinschaft über Milieugrenzen hinweg – im Gegenteil: Vielfach führt gerade die jeweilige Musik zur Ab- und Ausgrenzung. Wer im Alltag deutschen Schlager hört – der entsprechende Sender WDR 4 hat in Nordrhein-Westfalen einen Anteil von knapp 40 % –, für den sind Bachchoräle, Gospels oder White Metal keine selbstverständlichen Gesangs- und damit Gemeinschaftsformen. Claudia Schulz, Eberhard Hauschildt und Eike Kohler haben in ihrem Buch „Milieus praktisch“ (Göttingen 2008) aufgrund neuerer soziologischer Ergebnisse insgesamt sechs Milieus evangelischer Kirchenmitglieder identifizieren können, die jeweils eigene, zum Teil nicht kompatible Musikgeschmäcker haben: Die Hochkulturellen (klassische Musik), die Bodenständigen (Volksmusik), die Mobilien (aktuelle Rock- und Popmusik), die Kritischen (breiter Musikgeschmack, jedoch keine Volksmusik), die Geselligen (Rock- und Popmusik der letzten Jahrzehnte), die Zurückgezogenen (wenig Musikkonsum, Interesse an Volksmusik, Distanz zu Klassik sowie Rock- und Popmusik). Es wäre hoch interessant zu erforschen, ob und inwiefern sich diese Musikgeschmäcker auf das Singen im Gottesdienst auswirken.

¹ Die Ergebnisse und Auswertungen der Studien werden Ende 2010 in Buchform vorliegen. Für einen ersten Überblick vgl. den Beitrag von Heiner Gembris, Andreas Heye und Harald Schroeter-Wittke in diesem Heft.

Hier wird es vermutlich keine direkten Übertragungen geben, was für die noch stattfindende Milieu übergreifende Kraft des Singens im Gottesdienst spricht, welche aber auch zunehmend bröckelt. So bleibt die Frage, ob sich die unterschiedlichen Frömmigkeitsstile im weltweiten Protestantismus, für Deutschland hieße das: in der Zusammenschau von Landes- und Freikirchen, hymnologisch den identifizierten Milieugrenzen entlang konfigurieren. Wie auch immer dies im Einzelnen ausfallen mag, was alle Milieus wünschen, wenn sie denn in Gemeinschaft singen, ist dieses:

In frohen Chören (EG 333,6)

T: Karl Friedrich Wilhelm Herrosee (1754-1821) vor 1810

M: Karl Friedrich Schulz (1784-1850) 1810

Der wünschenswerten Pflege und Vielfalt der Singkulturen entspricht eine Pflege und Vielfalt des kirchlichen Chorwesens. Sie alle sind im Rahmen einer Gemeindeculturpädagogik zu fördern, wobei Gemeinde hier nicht als Parochie verstanden wird, sondern alle kirchlichen Orte umfasst. Gemeindeculturpädagogik wird damit zunehmend zu einer Aufgabe regionaler Kulturarbeit der Kirchen. Hier ist die Vielfalt der Chöre und ihrer Qualität so zu fördern, dass Professionalität möglich gemacht wird und gleichwohl der Amateurcharakter des Laienmusizierens nicht hinten rüber fällt. Klassische Kantoreien, Kirchenchöre, Kinder- und Jugendchöre, Frauen- und Männerchöre, Posaunen- und Flötenchöre, Bands und Trommelgruppen, Kirchenorchester und Solomusiken, Kabarettgruppen und Liederwerkstätten – all dies zeigt eine ungeheure Vielfalt, mit der viele Milieus angesprochen werden (können). Alle diese Gruppierungen stehen vor dem schwierigen Spagat, sowohl zielgruppenspezifisch adäquat als auch ansatzweise Milieu übergreifend tätig zu sein. Dies erfordert sowohl kirchen- und gemeindecultureltes Fingerspitzengefühl als auch gute Beratung, Begleitung, Förderung und Unterstützung. Doch bei aller gemeindeculturellogischen Bemühung um das Singen darf eines nicht übersehen oder gar verächtlich gemacht, sondern muss mit aller Neugier wahrgenommen werden: Woanders wird auch gesungen – und zwar so, dass man Gänsehaut bekommt:

You'll Never Walk Alone!

Literatur:

Adamek, Karl: Singen als Lebenshilfe. Zu Empirie und Theorie von Alltagsbewältigung. Plädoyer für eine „erneuerte Kultur des Singens“, Münster/New York 32003.

Behrendt, Joachim-Ernst: Nada Brahma. Die Welt ist Klang, Frankfurt am Main 1983.

Block, Joannes : Verstehen durch Musik. Das gesungene Wort in der Theologie, Tübingen/Basel 2002.

Bruhn, Herbert/Oerter, Rolf und Rösing, Helmut (Hg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch, Reinbek 1993.

Bubmann, Peter und Landgraf, Michael (Hg.): Musik in Schule und Gemeinde. Grundlagen – Methoden – Ideen, Stuttgart 2006.

Henkys, Jürgen: Singender und gesungener Glaube, Göttingen 1999.

Eller, Walter: Aus dem Hören leben. Hymnologische und liturgische Vollzüge als Ästhetik des Wahrnehmens, Leipzig 2003.

Fermor, Gotthard: Der Sound des Lernens. Systematisch- und praktisch-theologische Überlegungen zur Gemeindegkulturpädagogik, in: ZPT 59 (2007), 120-135.

Fermor, Gotthard und Schroeter-Wittke, Harald (Hg.): Kirchenmusik als religiöse Praxis. Praktisch-theologische Handbuch zur Kirchenmusik, Leipzig 2005.

Heymel, Michael: Wie man mit Musik für die Seele sorgt, Mainz 2006.

Klusen, Ernst: Singen. Materialien zu einer Theorie, Regensburg 1989.

Kopiez, Reinhard /Brink, Guido: Fußball-Fangesänge. Eine FANomenologie, Würzburg ³1999.

Möller, Christian: Ein neues Lied wir heben an, in: Arbeitsstelle Gottesdienst 24 (1995), 15-30.

Reich, Christa: Evangelium: klingendes Wort. Zur theologischen Bedeutung des Singens, Stuttgart 1997.

Schroeter-Wittke, Harald: Halleluja. Präludien einer religionspädagogischen Hymnologie, in: JLH 46 (2007), 143-159.

Ders.: Ja, wo singen sie denn? Junge Kirche 70 (2009), Heft 1, 18-20.

You'll Never Walk Alone. Die schönste Fußballhymne illustriert von Kitty Kahane. Mit einem Nachwort von Manni Breuckmann, Frankfurt am Main 2008.

Die Kernliederliste – eine Erinnerung

BERNHARD LEUBE

Die badisch-württembergische Initiative aus dem Jahr 2006 mit der 33 Gesänge umfassenden „Kernliederliste“ fand über die Liturgische Konferenz den Weg in die EKD und die VELKD und wurde von vielen Kirchenleitungen den Gemeinden empfohlen. Im Prinzip gelten damit die Lieder der Kernliederliste in allen deutschen Landeskirchen als Orientierung beim langfristigen Neuaufbau eines die Generationen verbindenden gemeinsamen Liederrepertoires. Die damit verbundene Bitte ist nach wie vor, sich beim Singen in allen Bereichen des kirchlichen Lebens von neuem und langfristig an der Bildung eines gemeinsamen Grundrepertoires von Kirchenliedern zu beteiligen und die Liste der 33 Kernlieder als Leitlinie dazu zu verstehen. Das Projekt stieß anfangs schnell auf breite Resonanz, verdient inzwischen aber eine Erinnerung. Die Flyer sind längst vergriffen, die Kernliederliste im Internet aber abrufbar.¹ Der Start der Sache liegt hinter uns – jetzt geht es um Ausdauer.

An Begleitmaterialien stehen bisher ein Liederheft² bereit sowie eine CD,³ beides insbesondere von Mitarbeitenden in der Religionspädagogik eingefordert. Kurz vor der Drucklegung steht ein Heft mit einfachen Tasten-Begleitsätzen für den Gottesdienst und weitere Anlässe von Hans Martin Corrinth.⁴ Ebenfalls kurz vor dem Abschluss steht ein Begleitbuch, das sich insbesondere an jene richtet, die mit anderen singen und andere zum Singen bringen wollen, also für die gründliche und langfristige Arbeit mit der Kernliederliste.⁵ Es wurde von einem badisch-württembergischen Team aus den Bereichen Kirchenmusik und Religionspädagogik erarbeitet. Alle Kern-Lieder sind hymnologisch, singpraktisch und religionspädagogisch aufbereitet, differenziert in Zugänge für Kinder und Zugänge für Jugendliche und Erwachsene, verbunden mit jeweils weiteren Literaturangaben zur Vertiefung. Es ist eine alte Erfahrung, dass das Singen sich wie von selbst verändert, klangvoller wird und an Intensität gewinnt, wenn die Singenden über ein Lied etwas wissen. Langfristigkeit und geplante Wiederholung sind bei der Repertoirebildung grundlegend. Die pädagogischen Entwürfe erschließen die Lieder auch unter diesem Gesichtspunkt.

Die Zusammenarbeit mit den Mitarbeitenden aus dem religionspädagogischen Bereich spielt eine Schlüsselrolle, denn hier werden gerade im Singen Zugänge eröffnet und gelegt zu einer geprägten Spiritualität der Menschen, die dann in Gottesdienst und Alltag über ein Ausdrucksrepertoire verfügt, das aus vielfältig vermittelten Eindrü-

1 z.B. http://www.ekd.de/liturgische_konferenz/download/UnsereKernlieder_AmtfKirchenmusik2007.pdf.

2 Bauer, Siegfried (Hg.): *Unsere Kernlieder*. 33 Lieder aus dem Evangelischen Gesangbuch, München 2007.

3 *Unsere Kernlieder*. 33 Lieder aus dem Evangelischen Gesangbuch zum Mitsingen. Jugendchor der Hochschule für Kirchenmusik Tübingen, Leitung und Choralimprovisationen: Ingo Bredenbach, München 2007.

4 *Unsere Kernlieder*. Leichte Orgelbegleitsätze zu den Liedern der Kernliederliste von Hans Martin Corrinth, München (i.V.).

5 Betz, Susanne/Hilt, Hans und Leube, Bernhard (Hg.): *Unsere Kernlieder*. Begleitbuch zur Arbeit mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen, München (i.V.).

cken kommt.⁶ Noch vermehrt sollte die Kernrepertoire-Idee in der Ausbildung von Erzieherinnen und an den Pädagogischen Hochschulen Eingang finden. Manche befürchten, die Kernliederliste führe im Effekt zu einer Reduktion des Repertoires. Das mag aus der Perspektive derer, die mit dem Gesangbuch leben, so aussehen. Es geht aber um Elementarisierung, also darum, Menschen zum Singen zu bringen, denen das Gesangbuch vollkommen fremd ist, und ihnen über die Kernlieder das Gesangbuch zu erschließen.

Um die Entstehung der Kernliederliste kurz zu rekapitulieren: In der EKD-Denkschrift „Kirche der Freiheit“ wurde unter dem ersten „Leuchtfeuer“ die Verständigung über einen Kernbestand an „zentralen Texten, Liedern und Gesten“ als „wichtiges Element evangelischer Identität“ angemahnt.⁷ Unter dem siebten Leuchtfeuer „Bildungsarbeit“ wird gefordert, die „zwölf wichtigsten evangelischen Lieder“⁸ zu benennen. Auf Initiative württembergischer Religionspädagogen entstand eine Arbeitsgruppe mit badischen und württembergischen Vertretern und Vertreterinnen der Tageseinrichtungen für Kinder, aus Kindergottesdienst, Konfirmandenarbeit, Religionsunterricht in der Schule, Jugendarbeit, Frauenarbeit, Kirchenmusik und Pfarrerschaft. Zunächst einigte sich die Arbeitsgruppe darauf, 25 Lieder auszuwählen. Die Auswahl erfolgte nach den Gesichtspunkten Tageslauf, Kirchenjahr, Kasualien, Sonntagsgottesdienst, Verbindung über die Generationengrenzen hinweg, Gemeinschaft, emotionale Ansprache, Ökumene, protestantisches Profil. Auch die Mischung aus Traditionellem und Neuem, sowie sprachliche und musikalische Qualität waren bei der Auswahl leitend. Nichts weniger als das Ei des Kolumbus wurde angestrebt! Die Kirchenleitungen in Karlsruhe und Stuttgart haben den 25 Liedern der Arbeitsgruppe noch acht weitere hinzugefügt. So kam es zu den 33 Gesängen. Mit einer Ausnahme stehen alle Lieder im Stammteil des Evangelischen Gesangbuchs. Das Lied *Wir haben Gottes Spuren festgestellt* findet sich in den Regionalteilen von Baden (Nr. 665), Württemberg (Nr. 656) und des Westverbundes (Nr. 648), ist aber auch über diese Bereiche hinaus recht bekannt.

Wer sich, aus welchem Blickwinkel oder Bereich auch immer, die Liste mit den 33 Kern-Liedern zum ersten Mal ansieht, wird keine zehn Sekunden benötigen, um mindestens zwei für den eigenen Bereich entscheidend wichtige Lieder nennen zu können, die auf dieser Liste ausgelassen sind. So kann man zum Beispiel bemängeln, dass Lieder von Jochen Klepper, die Nicolai-Lieder⁹ oder *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (EG 369) fehlen. Das letztgenannte Lied hat es bei einer Schnellumfrage unter über hundert Menschen im Workshop „Gemeindesingen“ des Stuttgarter Kirchenmusikongresses 2008 unumstritten auf Platz 1 geschafft!

Die Kernliederliste ist eine Schnittmenge. Eine überschaubare und vor allem gemeinsame Repertoire-Liste so unterschiedlicher kirchlicher Bereiche konnte nur zustande kommen, indem alle, die an der Erarbeitung der Liste beteiligt waren, auf Lieder verzichtet haben, die ihnen wesentlich sind. Der Prozess war mit Schmerzen verbunden. Je größer jedoch die Kernlieder-Liste geworden wäre, desto weniger Bindekraft hätte sie

6 Vgl. Schroeter-Wittke, Harald: Präludien einer religionspädagogischen Hymnologie, in: JLH 46 (2007), 143-159.

7 Kirchenamt der EKD (Hg.): Kirche der Freiheit. Perspektiven für die Evangelische Kirche im 21. Jahrhundert. Ein Impulspapier des Rates der EKD, Hannover 2006, 57.

8 Ebd., 79.

9 *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (EG 70) und *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (EG 147).

gehabt. Es gab andererseits Stimmen, die ähnlich der Anregung der EKD-Denkschrift „Kirche der Freiheit“ für eine radikale Begrenzung plädierten nach dem Motto: „zwölf Lieder, aber die dann für alle verpflichtend.“ Dieser Weg wurde nicht beschritten. So aber wurde die Kernlieder-Liste in ihrer überschaubaren Form zu einer Schnittmenge aus Bereichen, die gerade im Singen oft nur wenig oder überhaupt keine Berührung mehr miteinander haben, die aber über ein solches Kern-Repertoire wieder in Berührung miteinander kommen können. Sie gibt Orientierung für Situationen, in denen mit dem geistlichen Singen völlig neu begonnen wird, bis hin zur Arbeit mit Eltern kleiner Kinder – das Singen mit Kindern beginnt ja neun Monate vor der Geburt.

Die Idee eines generationen- und auf lange Sicht gesehen vielleicht sogar milieu-überschreitenden, überschaubaren Grundrepertoires von Liedern zielt auf langfristige Singarbeit in den verschiedenen kirchlichen Lebens- und Arbeitsbereichen. Immer wieder scheinen die Milieugrenzen unübersteigbar und werden zuweilen mit fast biblischer Wucht konstatiert. Umso wichtiger ist es, Singen und Musik in Kindergarten und Grundschule, der Zeit also, in der Kinder aller Herkunft, aller Milieus beieinander und offenohrig sind, nicht dem Zufall zu überlassen. Kindergarten und Grundschule sind für den Neuaufbau eines Grundrepertoires an geistlichen Liedern die wichtigsten Bereiche. Eine Schlüsselrolle spielt die Beziehung der Kinder zu den Anleitenden. Kinder singen die Lieder derer, die sie mögen. Ein Lied, das der anleitenden Person am Herzen liegt, hat es auch bei den Kindern leichter. Wir sollten uns nicht scheuen, klar zu sagen, dass wir die Kinder prägen wollen. Wer mit anderen singt, reagiert nicht nur auf Bedürfnisse, sondern bringt auch welche hervor, bedient nicht nur Geschmack, sondern bildet ihn auch. Wer sich hier lediglich aus momentanen Befindlichkeiten speist, wird nicht lange durchhalten.

Neben „Repertoirebildung“ und „Langfristigkeit“ gehört „Gemeinsamkeit“ bzw. „Verbindlichkeit“ zur Konzeption der Kernliederliste. Das Kernlieder-Repertoire wird nicht per Erlass verbreitet, der die Singleiter und -leiterinnen formal in die Pflicht nähme. Sinnstiftung und gemeinsame Orientierung lassen sich nicht dekretieren, die Rezeption ist, sei sie individuell, sei sie in Gruppen und Gemeinden, nicht hierarchisch steuerbar. Verbindlichkeit kommt also nicht zustande durch das Oktroy einer Behörde, sondern verbindlich wird, was sich als verbindend erweist, was also das verbindet, was auseinanderstrebt. Die Kirchenleitungen geben die Kernliederliste hinein in einen „Aushandlungsprozess“ darüber, was uns im Singen verbinden soll. Im Blick sind neben Kindergärten, dem Religions- und Konfirmandenunterricht auch der Kindergottesdienst, die Jugendarbeit, Kinder-, Jugend- und Erwachsenenchöre, natürlich die Sonntagsgottesdienste, aber auch die Kasualien. So kann langfristig gesehen eine Schnittmenge der kirchlichen Singkulturen und auch der Generationen entstehen, vielleicht sogar ein neues Instrument der Gemeinsamkeit von Kulturen und Generationen. Dabei werden sich im Lauf der Zeit auch andere Lieder als Kernlieder erweisen, die man im Moment vergeblich in der Kernliederliste sucht.

Inzwischen gibt es auch in der Schweiz eine Kernliederliste,¹⁰ clever aufgeteilt in vier Sparten, zum einen eine 30 Lieder umfassende Liste mit Kernliedern im engeren Sinn, eine 12 Lieder umfassende Liste neuerer Lieder, 4 Kanongesänge und 4

¹⁰ <http://www.liturgiekommission.ch/RG/Listen/Kernliederliste/KLL.htm>.

„Selbstverständliche“.¹¹ Die Überschneidungen zur deutschen Kernliederliste sind mit 18 von insgesamt 50 Liedern nicht allzu umfangreich. Aber auch Klepper hat es in die Schweizer Kernliederliste nicht geschafft. Zeichnet sich hier etwas ab? Es finden sich, verständlicherweise, mehr Psalmlieder.¹² Die Unterschiede dürften aber hauptsächlich daher rühren, dass die deutsche Kernliederliste mehr deskriptiv, die schweizerische tendenziell mehr normativ angelegt ist.

Die Kernlieder provozieren jedenfalls einen etwas anderen Umgang mit dem geistlichen Lied, das in aller Regel kurzfristig ausgesucht wird, um eine bereits bestehende oder weitgehend geplante Situation vorzubereiten, zu begleiten, zu untermalen, zu verschönern, zu betonen, zu intensivieren oder nachklingen zu lassen. Meist funktioniert das auch, es gibt ja Lieder in unübersehbarer Zahl. Aber das Lied muss sich fügen, sich affirmativ einem Thema, einer Situation, einem Anlass, einem Menschen und seinen Bedürfnissen stellen bzw. anschmiegen. Es soll bestätigen, nicht kritisieren. Die Kernlieder provozieren hingegen dazu, ihnen zuzutrauen, selbst ein Thema zu sein, selbst eine eigene, neue Situation zu schaffen, das heißt Menschen eigenständig gegenüberzutreten, sie zu orientieren, neu auszurichten, also: zu richten und so aus unterschiedlichen Befindlichkeiten heraus miteinander zu verbinden.

Singen braucht Nachhaltigkeit, wir stellen uns nicht selbst her, sondern sind im Singen auch das, was wir erben, wir verdanken uns anderen, wir verdanken uns auch Liedern. Drängend stellt sich schließlich die Frage, was wir den Jüngeren weitergeben, die mit uns gehen und einmal nach uns kommen. „Tradition“ erscheint dabei in neuem Licht: Tradition ist nicht allein das, was aus vorigen Zeiten auf uns zukommt, Patina angesetzt hat und Staub und in Vitrinen schlummert, sondern Tradition ist das, was wir heute in der Hand haben, um es denen weiterzugeben, die heute mit uns gehen und einmal nach uns kommen. Das Leben ist kurz.

11 *Großer Gott, wir loben dich* (EG 331), *O du fröhliche* (EG 44), *Stille Nacht* (EG 46), *So nimm denn meine Hände* (EG 376).

12 Ein klassisches Psalmlied mehr und die deutsche Kernliederliste hätte es auch in der UEK zu einer offiziellen Empfehlung geschafft!

Praktische Überlegungen zum Singen im Gottesdienst

CHRISTA KIRSCHBAUM

Für viele Menschen ist das gottesdienstliche Singen eine Zumutung geworden. Singen gehört, auch in kirchlichen Kreisen, nicht mehr zu den selbstverständlichen Äußerungen einer Gemeinde – das protestantische Konstitutivum der gottesdienstlichen Feier, die singende Gemeinde, geht immer mehr flöten.

Die meisten Gottesdienstbesucherinnen haben eine ganze Woche lang nicht gesungen. Sonntags morgens um zehn sollen sie es dann tun, doch schon die *äußeren Bedingungen* sind oft *nicht sehr einladend*:

- Die Gemeinde versammelt sich in einem Raum, den sie nur selten betritt. Man fühlt sich nicht unbedingt zuhause; viele Menschen empfinden eine gewisse „Scheu“ im Kirchenraum. Sich in einem solchen Raum stimmlich zu (ent)äußern, kostet Überwindung.
- Die Raumtemperatur ist meistens so niedrig, dass man den Mantel zugeknöpft lässt.
- Die übrigen Versammlungsteilnehmer kommen meist kurz vor Beginn der Veranstaltung – man weiß oft gar nicht, mit wem man zusammen ist.
- Die übliche Kirchenbestuhlung sind feste Bänke, nach vorn ausgerichtet, in Hörsaalmanier. Ich sehe nicht, wer hinter mir sitzt. Oft sind die Bänke unbequem, der Platz für die Beine ist begrenzt. Oder aber es gibt Stühle, die in der Regel unergonomisch sind und zudem viel zu eng aneinander stehen. Eine entspannt-aufgerichtete Sitzposition zu finden, ist die erste singtechnische Herausforderung des Vormittages.

Die menschliche Singstimme braucht morgens ihre Zeit, um wach und präsent zu werden. Doch der Aufbruch zum Gottesdienst ist nach dem Sonntagsfrühstück oft mit Hektik verbunden, zum Einsingen war keine Gelegenheit. Es gibt aber Möglichkeiten, die *Singhemmung abzubauen*:

- Beim Eintritt in den Kirchenraum begrüßt ein Presbyteriumsmitglied die Ankommenen und reicht ihnen ein Gesangbuch.
- Jeder Mitfeiernde bekommt ein eigenes Exemplar.
- Wenn Liedblätter verteilt werden, ist der Text- und Notendruck groß genug.
- Die Raumbelichtung ermöglicht es auch Menschen über vierzig, alles zu erkennen.
- Durch eine geschickte Bestuhlung, zum Beispiel im Halbkreis, nehmen die Feiernden sich nicht nur akustisch wahr, sondern haben auch Blickkontakt.
- Zehn Minuten vor dem Gottesdienst stimmt die Kantordin die Lieder des Gottesdienstes an.

- Eine Ansingegruppe oder ein Chor steht der Gemeinde beim Singen gegenüber, nicht auf der Westempore hinter dem Orgelrückpositiv versteckt.
- Warum nicht auch einmal im Stehen singen? Die körperliche Aufrichtung ist dann automatisch gegeben, die Stimme spricht leichter an, man kann auch höhere und tiefere Töne besser treffen als zusammengekauert sitzend.

Der gottesdienstliche Gesang hat *vielfältige Formen*. Nicht nur das „klassische“ Strophenlied, sondern liturgische Gesänge, Refrain-Lieder, Lieder nach dem call-and-response-Prinzip. Elementare Mehrstimmigkeit und Kanons sind einzusetzen.

Im Idealfall wird der gemeindliche Gesang von einer Singleiterin oder einem Singleiter geführt, die oder der mit sparsamer Gestik und knappen Ansagen anleitet. Nicht immer spielt der Organist mit, unbegleiteter Gesang lässt die Gemeinde besser aufeinander hören. Viele Organistinnen und Bands begleiten zu laut – weniger ist oft mehr.

Eine scheinbare Selbstverständlichkeit: *Alle, die Gemeindegessang auf Instrumenten begleiten*, sollen die Lieder *selbst singen* können. Nur dann können sie ein geeignetes Singtempo finden, Melodiephrasen gestalten, die singende Gemeinde durch Artikulation beim Atmen unterstützen. Auf die Übergänge zwischen Vorspiel und Liedanfang und zwischen den Strophen muss besonders geachtet werden, um das richtige Maß des gemeindlichen Atmens zu treffen. Deshalb sollte zum Beispiel bei der kirchenmusikalischen Ausbildung schon auf der untersten Stufe (Befähigungsnachweis = sog. „D-Prüfung“) das Singen gelehrt werden.

Singen im Gottesdienst ist *nicht Pausenfüller* oder Überbrückung zwischen den „eigentlichen“, den wichtigen Teilen des Gottesdienstes. Deshalb wird während des gemeinsamen Singens nicht geschwätzt, auch nicht von den Lektoren, Presbytern und Pfarrern, die im Altarraum sitzen. Das Gesangbuch wird auch von diesen Liturgen erst nach der letzten Strophe zugeklappt.

Das reiche *Repertoire* unserer Gesangbücher *muss neu erschlossen* werden. Die Idee des Wochenliedes ist gut gemeint, führt aber dazu, dass nur noch die Kirchenmusiker und Pfarrerrinnen diese Lieder gut kennen. Die liturgisch Verantwortlichen gehen in ihrer Feierplanung (unbewusst) immer noch davon aus, dass alle Gemeindeglieder immer zum Gottesdienst kommen.

Die *Kernliederliste* umfasst 33 Lieder aus dem Evangelischen Gesangbuch, die zum Aufbau eines langfristigen Liedrepertoires aller deutschsprachigen evangelischen Christen dienen soll. Dazu müssen die Lieder oft und regelmäßig gesungen werden. Die Liste wurde 2006 von den Ev. Landeskirchen in Baden und Württemberg zusammengestellt und 2007 von der Liturgischen Konferenz allen Landeskirchen zur Übernahme empfohlen.¹

¹ Vgl. den Beitrag von Bernhard Leube in diesem Heft.

Monatslieder, die über vier Wochen bzw. eine Kirchenjahreszeit nicht nur im Gottesdienst, sondern auch im Konfirmationsunterricht, im Männerkreis oder im Taufelternkurs gesungen werden, prägen sich ein.

Die textlichen und musikalischen Inhalte eines Liedes können durch eine *Liedpredigt* erschlossen werden – hier ist die Zusammenarbeit mit dem hymnologisch kompetenten Kirchenmusiker gefragt. Dazu steht vielfältiges Informationsmaterial zur Verfügung.

Ein *Gottesdienst* kann auch einmal *im Zeichen eines Liedermachers* stehen – das Paul-Gerhardt-Jahr 2007 hat hier viele Anregungen gegeben.

Mit *Liedern*, die *thematisch aufeinander abgestimmt* sind, lässt sich eine Liturgie reich gestalten – nicht nur, wie es der liturgische Kalender vorgibt, sondern zum Beispiel auch mit gemeindebiographischen oder historischen Bezügen:

- zum Frauenhilfs-Jubiläum: welche Lieder wurden in den Jahrzehnten besonders gern gesungen?
- zum Kirchweihfest: welche Lieder waren in den Sechziger Jahren in Mode, als die Kirche gebaut wurde?
- alte und neue geistliche Kinderlieder: was war zu Omas Grundschulzeit „en vogue“, was singen heute die Enkel, und welche Lieder kann man gut gemeinsam singen?
- ein chronologischer Gang durch die Epiphaniasezeit: von der Reformation bis in die Gegenwart.

Viel Vergnügen macht ein *Wunschliedergottesdienst*. Vier Wochen vorher wird ein Stimmzettel in allen Gemeindegruppen, über den Gemeindebrief und über das Internet verbreitet. Darauf kann man sein Lieblingslied angeben. Die meistgewünschten Lieder werden in dem Singgottesdienst gesungen – auch EG 44 *O du fröhliche* am 7. Sonntag nach Trinitatis. Unter allen eingegangenen Stimmzetteln wird im Gottesdienst ein Gesangbuch (Prachtausgabe) verlost.

Der *Gottesdienst* soll *nicht der einzige Ort* sein, in dem Gemeindelieder gesungen werden:

- In gemeindlichen *Gruppen und Kreisen* gehören Lieder zum Programm des regelmäßigen Treffens.
- Den kirchlichen *Chören und Instrumentalgruppen* kommt eine wichtige Aufgabe zu. Viele Chöre empfinden es als „unter Niveau“, Lieder einstimmig zu singen. Ein Umdenken ist erforderlich, das nicht das Bach'sche Oratorium gegen die EG-Lieder ausspielt. Oft kennen die Flötenkreise, Bands und Posaunenchöre die Lieder nicht, die sie in ausgefeilten Arrangements und mit kunstvollen Bearbeitungen im Gottesdienst vorstellen und begleiten.

In kirchlichen *Dienstbesprechungen, Presbyteriumssitzungen und Konferenzen* sollte das gemeinsame Singen selbstverständlich sein, denn: „Singen ist ein Markenzeichen

der Christen“ (Britta Martini). Zum Singen steht die Gruppe auf – das belebt den Kreislauf und macht wach für die folgenden Beratungen.

Eine Kolumne im *Gemeindebrief* stellt „*Mein Lieblingslied aus dem EG*“ vor: Wann habe ich es kennen gelernt? Was gefällt mir daran so gut? Welche Erinnerungen verknüpfen sich damit?

Beim *Gemeindefest* kann eine *Lieder-Talkshow* veranstaltet werden. Die Gemeinde singt jeweils ein Lied, nachdem ein prominenter Gast es im Gespräch mit dem Talkmaster vorgestellt hat.

Der Raum der Kirche ist vielen Gemeindegliedern nicht wirklich vertraut. Hier kann eine *kirchenpädagogische Erschließung* helfen – warum nicht einmal mit Stimmklängen und Liedern eine Kirche entdecken?

Die *Veranstaltungsform* „*Gemeindesingen*“ gilt es neu zu beleben. Unter den hauptberuflichen Kirchenmusikern gilt es oft als „niederer Dienst“; ein großes Chorkonzert ist in der eigenen Wertigkeit und in der Außenwahrnehmung spektakulärer. So werden die Singveranstaltungen zu oft aus dem Ärmel geschüttelt und laufen nach gleichförmigem Schema ab: Einstimmige Lieder, Lieder mit Strophen im Wechsel und als Höhepunkt ein Kanon. Dabei lassen sich Gemeindesingen äußerst kreativ gestalten. Im Auftrag der Liturgischen Konferenz haben Christa Kirschbaum, Wolfgang Teichmann und Siegfried Macht drei Bände vorgelegt, die mit Melodiespielen, Rhythmuspielen (Choral Groove) und Tänzen und Bewegungselementen neue Zugänge zum Singen in der Gemeinde eröffnen.

In jeder Gemeinde sollen mehrere Menschen befähigt sein, als *Singleiter* gemeindlichen Gesang anzuleiten. Ausbildungskurse bieten meist die Kreiskantoren an (sog. D-Kurs/Befähigungsnachweis für Singleitung). Der Musikausschuss der Liturgischen Konferenz erarbeitet zurzeit ein Lehrheft für die Ausbildung zur Singleiterin unter dem Titel „Elementarbaukasten Singleitung“. Es soll im Herbst 2010 erscheinen.

Zur Ausbildung aller *Berufe für den kirchlichen Dienst* gehört auch *Singkompetenz*: Wissen um die Funktion der eigenen Stimme, ein Liedrepertoire, Basiskenntnisse im Anleiten von singenden Gemeindegruppen. Die Studien- und Ausbildungsordnungen der Erzieherinnen in Tageseinrichtungen für Kinder, der Jugendmitarbeiter, der Theologinnen, der Gemeindepädagogen, der Religionslehrerinnen sind entsprechend zu gestalten. In Kursen für Ehrenamtliche (Presbyterfortbildung; GruppenleiterInnen) ist Singen und Singanleitung zu integrieren.

Gerade alte Kirchenlieder haben leicht den Geruch des Antiquierten, weil die Texte aus einer anderen Zeit stammen und der Gegenwartsbezug nicht sofort erkennbar ist. Es sind aber Schätze aus einer Jahrtausende währenden Praxis, die zu heben sind. Wenn *Informationen* zu den Liedermachern, zur Entstehungszeit, zum „Sitz im Leben“ ihrer Entstehung bekannt sind, werden diese alten Dokumente der christlichen Tradition leichter

zugänglich und akzeptiert. Diese Informationen können ein Offenes Singen, eine Chorprobe, eine Andacht oder eine Gemeindeveranstaltung gliedern und bereichern.

Die Evangelische Kirche von Westfalen hat die *Wochenlieder* ins *Internet* gestellt.

Seit einigen Jahren sendet der WDR in seinem 3. Hörfunkprogramm vierzehntägig samstags um 7.50 Uhr zehnmütige *Choralandachten*. Im Mittelpunkt steht nicht ein Bibeltext, sondern ein Kirchenlied. Die Reihe erfreut sich großer Beliebtheit, und so konnten davon bereits sechs Hörbücher mit je zehn Andachten veröffentlicht werden.

Das Michaeliskloster in Hildesheim bietet in seiner Materialsammlung einen Band mit *Liedpredigten* zu EG-Liedern an.

Eine Kirchengemeinde, ein Kirchenkreis oder eine Landeskirche kann „*Singen*“ zum *Jahresthema* wählen und dazu vielfältige Veranstaltungen anbieten. 2009 hat dies etwa die Ev. Landeskirche in Württemberg mit einem umfangreichen Veranstaltungsprogramm unter dem Titel „Zum Singen bringen“ getan.

Einige weiterführende Materialien

Musikalische Kirchenraumpädagogik

- Kirschbaum, Christa: Musikalische Erkundungen eines Kirchenraumes – Stimmraketten unter dem Kirchengewölbe, in: RU intern. Informationen für Religionslehrerinnen und -lehrer in Westfalen und Lippe, Heft 1/2006, 9.
- Macht, Siegfried: Kirchenräume begreifen. 70 Bausteine für Kirchenbesuch und Klassenzimmer. Werkbuch Religionsunterricht 1 bis 6, Lahr 2002.

Gemeindesingen

- Singen bewegt. Neue Zugänge zum Singen in der Gemeinde
 - Bd. 1: Kirschbaum, Christa: Melodiespiele mit Gesangbuch-Liedern, München 2005.
 - Bd. 2: Teichmann, Wolfgang: Choral-Groove. Rhythmusspiele und einfache Körperbegleit-Rhythmen zu Gesangbuchliedern, München 2006.
 - Bd. 3: Macht, Siegfried: Gesangbuch-Lieder als Tänze entdecken, München 2007.

Lied Einführungen

- Becker, Hansjakob u.a. (Hg.): Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder, München 2001.
- Franz, Ansgar (Hg.): Kirchenlied im Kirchenjahr. Fünfzig neue und alte Lieder zu den christlichen Festen, Tübingen/Basel 2002.
- Hahn, Gerhard und Henkys, Jürgen (Hg.): Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch, Bd. 3: Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch [Ausgabe in Einzelheften mit Kommentaren zu jeweils ca. 20 Liedern, Göttingen 2001 ff.].
- Keppeler, Gerlinde (Hg.): „Und Mirjam sang vor ihnen her“. Frauen im Evangelischen Gesangbuch, Tübingen 2001.

- Kerling, Marc M. und Fritz, Stephan Chr. (Hg.): Heut erstrahlt der Krippe Glanz. Gedanken zu den schönsten Advents- und Weihnachtsliedern, Mainz 2005.
- Rößler, Martin: Liedermacher im Gesangbuch. Liedgeschichte in Lebensbildern, Stuttgart 2001.
- Waschelitz, Udo (Hg.): Gott mit neuen Liedern loben. 23 Liederläuterungen zum Evangelischen Gesangbuch, Bielefeld 1997.

Liedpredigten, Choralandachten

- Höft, Gerd (Hg.): Du meine Seele singe. Zehn bewegende Choräle – Zehn berührende Impulse (Choralandachten aus WDR 3), Neukirchen-Vluyn 2007.
- Ders. (Hg.): Mit Harfen und mit Zimbeln schön, Neukirchen-Vluyn 2007.
- Ders. (Hg.): Vertraut den neuen Wegen, Neukirchen-Vluyn 2009.
- Ders. (Hg.): Befiehl du deine Wege, Neukirchen-Vluyn 2009.
- Höft, Gerd und Schart, Susanne (Hg.): Nun danket alle Gott, Neukirchen-Vluyn 2010.
- Dies. (Hg.): Gott ist gegenwärtig, Neukirchen-Vluyn 2010.
- Storz, Harald (Hg.): Liedpredigten zu den Gottesdiensten im Kirchenjahr (= Gemeinsam Gottesdienst gestalten, Bd. 9), Hannover 2007.

- *Peter Bubmann/Michael Landgraf (Hg.): Musik in Schule und Gemeinde. Grundlagen – Methoden – Ideen. Ein Handbuch für die religionspädagogische Praxis. Stuttgart 2006, 483 S., ISBN 9783766839299.*

„Die Zeiten für die Integration von Musik in die religionspädagogische Praxis stehen – theoretisch – [...] überwiegend gut. Doch in der Praxis mangelt es häufig an Kompetenz und Wissen“ (46) – diesem Mangel will das anzudeutende, von Peter Bubmann und Michael Landgraf herausgegebene Handbuch begegnen, das für alle, die an religiösen Bildungsprozessen beteiligt sind (Religionspädagoginnen, Gemeindepädagogen, Pfarrerinnen), zur Pflichtlektüre gehören sollte.

Es lohnt sich, das Buch von der ersten bis zur letzten Seite zu lesen. Es kann allerdings auch in Abschnitten für die eigene Bildungsarbeit fruchtbar gemacht werden. Die Einführung in Kapitel II „Musik in der religionspädagogischen Praxis – eine Übersicht“ (Peter Bubmann/Michael Landgraf) sollte in jedem Fall zur Kenntnis genommen werden. Hier wird der Zusammenhang von Musik und Religion sowie die Notwendigkeit der Integration von Musik in religiöse Bildungsprozesse thematisiert. In vier Abschnitten wird das Verhältnis von Musik und Religion aufgefächert: 1. Die Perspektiven der Lernenden und Lehrenden, 2. Gesellschaftlicher Kontext und strukturelle Bedingungen, 3. Perspektive der Musik, Perspektive der Religion (u.a. mit dem höchst informativen Unterabschnitt: Religiöse Dimension und Funktion der Musik, Theologische Würdigung der Musik).

Mit Kapitel III folgen die eher an der Praxis orientierten Ausführungen (einschließlich der der konkreten Unterrichtsmodelle): III. Musikmethoden in der Religionspädagogik (Bubmann/Landgraf), IV. Möglichkeiten musikalischen Arbeitens in der religionspädagogischen Praxis (unter anderem mit Beiträgen von Rolf Schweizer, Elke Hirsch Matthias Everding und Andreas Büsch), V. Musikkulturen und Lebensführung (Landgraf/Gotthard Fermor/Heiko Ehrhardt).

Sehr hilfreich sind die Vorbemerkungen zu den einzelnen Abschnitten; sie ordnen das Folgende jeweils in didaktische Strukturen ein. Neben den Herausgebern haben eine Reihe weiterer sachkundiger Autorinnen und

Autoren ihre Grundsatzüberlegungen und Praxiserfahrungen beigesteuert. Beeindruckend ist die stilistische Vielfalt der ausgewählten Musikkultur und -praxis: von der Gregorianik bis zum Pop.

Neben den oben genannten Zielgruppen für die Arbeit mit diesem Handbuch sei es zwei weiteren Gruppen ausdrücklich empfohlen: Zum einen finden Pfarrerinnen und Pfarrer, die das Genre „Liedpredigt“ pflegen oder Musik, besonders zeitgenössische Musik, in ihre Predigten integrieren, in diesem Buch eine Fülle von Anregungen. Zum anderen werden Chorleiterinnen und Chorleiter, die insbesondere das klassische Oratorienrepertoire pflegen, angeregt, ausgewählte Sequenzen aus einzustudierenden Oratorien auch unter dem Aspekt theologischer Bildungsprozesse wahrzunehmen und in ihren Chören zu kommunizieren. Es wäre sicher lohnenswert in einer nächsten Auflage diesen erwachsenpädagogischen Aspekt zu erweitern.

Klaus Danzeglocke

- *Marcell Feldberg: Trauermusik. Abschied planen und gestalten (= Praxisratgeber für Bestatter, Band 4), Düsseldorf 2009, 118 S., ISBN 9783936057300.*

Auch wenn weithin Einigkeit darüber bestehen dürfte, dass der Musik bei der Ausgestaltung einer Trauerfeier eine herausgehobene Bedeutung zukommt, hat diese Erkenntnis bisher keineswegs zu einer besonders umfänglichen Auseinandersetzung vor allem auch mit den praktischen Seiten der „Trauermusik“ in der (gottesdienstlichen) Feier geführt. Gerade im kirchlichen Kontext gibt er nur wenige Autoren, die sich dezidiert mit den vielfältigen Fragestellungen in Bezug auf die Musik im Bestattungskontext befassen oder befasst haben. Es ist daher in hohem Maße ebenso erfreulich wie lobenswert, dass sich der Bundesverband Deutscher Bestatter in seinem vierten Praxisratgeber diesem so wichtigen Thema annimmt – ein Vorhaben, das nicht nur den Wandel des beruflichen Selbstverständnisses der Bestatter von einem reagierenden Dienstleister hin zu einem kreativen (Mit-)Gestalter reflektiert, sondern auch auf die Publikationslücke auf kirchlicher Seite mehr als deutlich hinweist.

Der Autor Marcell Feldberg ist Kirchenmusiker und Musikwissenschaftler, Mitarbeiter am Düsseldorfer Institut für Sepulkralmusik und als Dozent für Trauermusik in der Ausbildung zum Bestatter tätig. Unter der Zielsetzung, seine Leserinnen und Leser zu einem „qualifizierten Einsatz [von Musik] in der konkreten Bestattungsfeier“ (57) zu befähigen, nähert sich Feldberg in vier größeren Abschnitten und einem doppelten Schlusswort den vielfältigen Aspekten der Trauermusik und hegt dabei den Wunsch, dass der Bestatter sich „durch die Beschäftigung mit der Musik [...] neben einer kulturellen Kompetenz auch einen inhaltlichen Horizont [erwirbt], der es ihm ermöglicht, eine innere und äußere Haltung zu Leben, Tod und Abschied einzunehmen, die praktisch wie kreativ in seine Arbeit einfließt“ (105). Da eine solche Kompetenz zweifelsohne nicht nur auf Seiten der Bestatterinnen und Bestatter wünschenswert ist, empfiehlt sich die Lektüre ohne Abstriche für Pfarrinnen und Pfarrer ebenso wie für Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker.

Programmatisch stellt Feldberg seiner Handreichung die Grundannahme voran, dass Musik „einen Sitz im Leben“ (5) habe und daher auch Trauermusik stets einen (persönlichen) Bezug zum Leben des Verstorbenen haben solle. Nie dürfe „die für den Traueranlass gewählte Musik den konkreten Lebensbezug verlieren“ (6), denn nur mit ihm könne die Musik ihr volles Potential entfalten.

Feldberg versteht „Musik als Lebensbegleitung“ (10), so dass die Reflexion über Musik, die in einem Bezug zu dem Verstorbenen steht, auch im Moment des Todes dessen Leben mitdenkt, die Trauermusik also immer auch als eine „Lebensmusik“ verstanden werden kann. Aus diesem Doppelverständnis heraus werde die Beschäftigung mit der Musik in der Trauerfeier zu einer Möglichkeit, den zur Trauer Versammelten ganz konkret Perspektiven „über den Tod hinaus“ (107) zu eröffnen. In diesem Sinne kann laut Feldberg fast jede Musik, die in einen konkreten Bezug zu dem Verstorbenen gesetzt werden kann, zu einer angemessenen Trauermusik werden, weil sie eben „als Lebensmusik bewusst an die letzte Lebensstation gesetzt wird und damit den Tod weder vermeint noch ausblendet“ (14).

Aufgrund der praktischen Zielrichtung des Buches verharren Feldbergs interessante theoretische Ansätze letztlich an der Ober-

fläche, bieten jedoch ausreichend Anreiz zur kritischen Auseinandersetzung. Gerade jedoch das Schlusswort hätte man sich als Leser ausführlicher gewünscht, würde sich doch an dieser Stelle die Gelegenheit bieten, die an der praktischen Betätigung gewonnenen Einsichten in gebündelter Form und unter dem Blickwinkel der Ausgangsperspektive zu fokussieren und ihnen auf dieser Weise mehr Nachdruck zu verleihen.

Sehr viel ausführlicher beschreibt Feldberg hingegen den Umstand, dass die Wahl der richtigen Trauermusik das Ergebnis eines Prozesses sein sollte, in dem das beratende, je nach Stadium des Trauerprozesses unterschiedlich gelagerte Gespräch besonders wichtig ist. Dieses ist der Ort an dem nach je individuellen Lösungen gesucht werden solle. Unmissverständlich stellt der Autor heraus, „dass es nicht reicht, Musik für die Bestattungsfeier schubladenartig vorrätig zu haben oder etwa ‚fertig‘ anbieten zu können“ (17). Vielmehr sei ein auf den jeweiligen Einzelfall abgestimmte Musikauswahl Grundvoraussetzung dafür, Musik „für die Gestaltung einer Bestattungsfeier (und über diese hinaus) fruchtbar und sinnstiftend nutzen“ (105) zu können. Eine vertiefte Repertoirekenntnis ermögliche dem Bestatter, in jedem Einzelfall „etwas Anknüpfungsfähiges anbieten zu können“ (24).

Bei der Musikauswahl ist es laut Feldberg von großer Bedeutung zwischen Inhalten der Musik und den durch sie evozierten Emotionen ein ausgewogenes Verhältnis zu erreichen. Auf der einen Seite gelte es, die Menschen vor emotionaler Überforderung zu schützen (vgl. 54), auf der anderen Seite jedoch sollte man sich der Emotionalität der Musik bewusst sein und diese im Zweifelsfall zunächst an der eigenen Person zu testen (vgl. 59). Gleichzeitig gelte es, sich der verschiedenen Funktionen von Musik an verschiedenen Stellen einer Trauerfeier, also der dramaturgischen Potentiale der Musik, bewusst zu werden – ein Themenkomplex, dem Feldberg zurecht ein ganzes Unterkapitel widmet.

Wenn man all dies berücksichtige, ist eine „inhaltsbezogene und gefühlsadäquate Musik [...] wesentlich mehr als nur schmückendes Beiwerk“ (62). Ihr Einsatz solle daher bewusst erfolgen, damit sie nicht zur Klangkulisse verkomme. Trauermusik ist – so Feldberg – als Musik aus dem Leben des Verstorbenen „ein

Zur-Sprache-Kommen unaussprechlicher Gefühle und Gedanken, die durch den Tod eines nahestehenden Menschen haltlos im Raum zu stehen scheinen. Musik zur Trauer, die sich eben nicht als beiläufige Trostversorgung versteht, kann, wenn sie Gefühle und Inhalte gleichermaßen zu artikulieren weiß, eben den gesuchten Halt anbieten und gewähren“ (106). Trotz aller stilistischen Offenheit, die Feldberg ebenso propagiert wie das hierfür notwendige „hohe Maß an Unvoreingenommenheit“ (105), ist an unterschiedlicher Stelle Feldbergs Bemühen zu erkennen, den Wert traditioneller musikalischer Gestaltungsformen in der Trauerfeier zu betonen – wobei ihm besonders das gemeinsame Singen am Herzen liegt. Insgesamt plädiert er für ein kreatives Ausloten der auf ganz unterschiedliche Traditionen zurückgehenden Rahmenbedingungen und ruft seine Leser zu Sensibilität gegenüber konfessionsabhängigen Widerständigkeiten in Bezug auf einzelne Musikstile und Darbietungsformen auf, die zuweilen auftretende Konflikte zwischen Bestattern und kirchlichen Vertretern sicherlich entschärfen könnte. Im Rahmen der Tradition jedoch müsse sich Individualität entfalten können, denn letztlich eröffne Musik nur so „dem Menschen den Ausblick auf ein Im-Gespräch-Bleiben trotz oder eben gar durch Sterben, Tod und Abschiednehmen mit dem Leben“ (107).

In diese eher grundsätzlichen Überlegungen sind an zahlreichen Stellen des Textes konkrete Vorschläge zum Umgang mit konkreten Musikwünschen eingestreut, die zum einen als Anschauungsmaterial dienen dürften, zum anderen aber auch direkt in der Praxis Anwendung finden können. Kaum zu vermeiden ist bei einem solch komplexen Thema freilich die eklektisch anmutende Auswahl der Musikbeispiele, wobei durchaus das Bemühen zu erkennen ist, möglichst viele und möglichst unterschiedliche Musikrichtungen zu berücksichtigen.

Die zuweilen recht weit getriebene Kleingliedrigkeit in der Argumentation erklärt sich folgerichtig aus Feldbergs Zielgruppe, die als musikalische Laien sich bei der Lektüre des Textes vielleicht zum ersten Mal mit den angesprochenen Fragestellungen auseinandersetzen. Dem musikalisch versierten Leser mag der ein oder andere Gedankengang banal erscheinen, unnötig geäußert dürften sie indes nicht sein. Ausgesprochen positiv ist die

übersichtliche Gestaltung des Bandes, die am Ende eines jeden Abschnitts die wichtigsten der vorgestellten zu überlegenden Fragen noch einmal explizit anführt und den Band zu einem übersichtlichen Nachschlagewerk macht.

Insgesamt ist Feldberg mit seinem Ratgeber ein beachtenswerter Beitrag zur Diskussion um die Praxis der Trauermusik gelungen. Auch wenn an der ein oder anderen Stelle Vertiefungsbedarf bestehen dürfte, ist der vorgestellte Band gerade für einen literarischen Erstkontakt mit den vielfältigen aufgeworfenen Fragestellungen – trotz einiger Einwände im Detail – unbedingt zu empfehlen.

Stephan A. Reinke

- *Benedikt Kranemann/Paul Post (Hg.): Die modernen Ritual Studies als Herausforderung für die Liturgiewissenschaft – Modern Ritual Studies as a challenge for Liturgical Studies (= Liturgia condenda 20), Leuven 2009, 323 S., ISBN 9789042920675.*

Die (katholische) Liturgiewissenschaft hat in der letzten Zeit einen neuen Schwerpunkt in der Beschäftigung mit der kulturwissenschaftlichen und religionswissenschaftlichen Ritualforschung gesetzt. Hatte man bisher unter dem „Ritus“ fast ausschließlich die kirchlich approbierten gottesdienstlichen Formulare verstanden und lange Zeit eher liturgiewissenschaftliche Skepsis gegenüber dem Begriff „Ritual“¹ formuliert (14-16), so geht es jetzt verstärkt um die interdisziplinäre anthropologische und empirische Reflexion des liturgischen Handelns. Der Band (mit dem unangenehm „wissenschaftlichen“ Preis von 74,90 €!) dokumentiert die Tagung der „Arbeitsgemeinschaft Katholischer Liturgikdozenten (AKL)“, die vom 28. August bis 1. September 2008 in Soesterberg/Niederlande stattfand. Sieben der Beiträge (*Benedikt Kranemann, Paul Post, Gerard M. Lukken, Louis van Tongeren, Andreas Odenthal, Herman L. Beck, Frank Meier-Hamidi*) sind in deutscher, sieben sind in englischer Sprache abgedruckt (*Nathan D. Mitchell, Chris A.M. Hermans,*

1 Für die Rezeption der Ritualkategorie im evangelischen Bereich einschlägig war das Buch von Werner Jetter: *Symbol und Ritual. Anthropologische Elemente im Gottesdienst*, Göttingen 1986 [1978].

Valeer Neckebrouck, Ineke Albers, Albertina Nugteren, Thomas Quartier, Remco Robinson), das Vorwort (1-7) ist zweisprachig. Das Englische ist in den Niederlanden immer mehr zur Wissenschaftssprache geworden und eröffnet den Weg zur angelsächsischen Diskussion. Insgesamt finden sich unter den Autorinnen und Autoren nur ein US-Amerikaner und drei Deutsche, alle anderen sind Niederländer.

Der auch im deutschen Titel unübersetzt gelassene Terminus „Ritual Studies“ zeigt, dass es sich um einen neuen Wissenschaftsdiskurs handelt, der so etwas wie „Markencharakter“ beansprucht. Die außertheologische Ritualforschung und die Liturgiewissenschaft sollten voneinander lernen, so lautet die These des vorliegenden Bandes.

Hatte sich die Ritualforschung vor etwa einem Jahrhundert besonders in Psychologie, Soziologie und Ethnologie etabliert, so hatte sich diese in den letzten Jahrzehnten nicht allein von Theologie und Kirche, sondern auch vom Thema der Religion mehr und mehr entfernt. In der Einleitung zu einem Buch über Ritualtheorien wurde 1998 entsprechend festgestellt: „Vergleicht man heutige Ritualtheorien mit jenen an den Anfängen der Ritualforschung vor nicht viel mehr als hundert Jahren, fällt auf, wie wenig gegenwärtige Theorien über das Ritual mit Religion zu tun haben.“² Es scheint sich damit das vertraute Muster aus anderen Begegnungen von Praktischer Theologie und Humanwissenschaften zu wiederholen, indem zwar die Ritualforschung von der Theologie vielfach aufgenommen wird, während jene aber nur wenig an der ritualtheoretischen Kompetenz der Liturgiewissenschaft interessiert ist.

Den Forschungsstand in der (niederländischen) katholischen Liturgiewissenschaft dokumentieren vor allem die einführenden Beiträge von *Benedikt Kranemann* (9-31) und *Paul Post* (33-62). Rituale erfreuen sich im Alltagsdiskurs (so vor allem in der Schule) besonderer Aufmerksamkeit, wobei Kranemann sowohl an den verbreiteten Mangel an ritueller Kompetenz wie auch an die Gefahren von Manipulation und Indoktrination erinnert (27f.). Paul Post stellt den speziellen

Forschungsansatz an der Universität Tilburg vor, wo konsequent von „Liturgie- und Ritualwissenschaft“ die Rede ist („liturgische en rituele studies“). Besonders im Blick sind dabei die Umbrüche in der – kulturwissenschaftlich „long sixties“ genannten – Zeit zwischen 1968-1974, als die rituellen Repertoires der Gesellschaft „verdampften“ (36). Auch der Modernisierungsschub durch das II. Vatikanum bekommt unter dieser Perspektive ein durchaus ambivalentes Gesicht: Die Reform ist ritualtheoretisch betrachtet auch Ausdruck einer „Ritenkrise“ (38), denn „ganze Komplexe ritueller Repertoires verschwanden wie Schnee unter der Sonne“ (51). So misslang die liturgische Erneuerung in den 60er und 70er Jahren – nicht zuletzt wegen ihrer innerkirchlichen Ausrichtung „auf die sakramentale Kernliturgie“ (53). Posts Fazit lautet: „Im großen und ganzen hatte also die Liturgieerneuerung in den Niederlanden keinen Erfolg, [...] und zwar durch ihr massives Programm bewusster, aktiver, kollektiver ritueller Teilnahme und die Konzentration auf den sakramentalen Hauptweg und vor allem durch ihre stark negative Betrachtungsweise der vielen ‚paraliturisch‘ genannten Repertoires“ (55). Ab 1985 kam in den USA, initiiert durch die Forschungen von Ronald Grimes, dann der Begriff „ritual studies“ auf, wodurch „das Ritual ein neues Image erhielt und nicht mehr (wie in den 60er Jahren) mit konservativ, traditionell, kirchlich-religiös und langweilig in Zusammenhang gebracht wurde“ (40f.). Typisch für die ritual studies sind seitdem vier Merkmale: 1. das rituelle Handeln als Gegenstand des Forschungsinteresses, 2. Multidisziplinarität und Methodenpluralität, 3. kulturwissenschaftliche Grundlagenorientierung und Interesse an Begriffen wie Performanz, Innen- und Außenperspektive und 4. die Beschäftigung mit bestimmten Themen wie Mythos, Ritus, Macht, Übergänge (43-45). Liturgiewissenschaftlich stehen die ritual studies damit für eine kulturwissenschaftliche Öffnung und die Beschäftigung mit solchen Ritualen, die über den kirchlichen Kernritus hinausgehen.

Auf die verschiedenen Beiträge des Bandes, die das damit umrissene Programm entfalten, kann ich nur mit wenigen Hinweisen eingehen. Anschaulich informiert *Nathan D. Mitchell* über die Rezeption der ritual studies in der (katholischen) Liturgiewissenschaft

2 Belliger Andréa/Krieger, David J. (Hg.): Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch, Wiesbaden 2003 [1998], 7.

in den USA (unter Rückgriff u.a. auf Victor Turner, Mary Douglas und Catherine Bell). Daraus leitet Mitchell drei Einsichten ab (79-82): 1. Rituale haben ein doppeltes Gesicht, indem sie stabilisieren, aber auch „parabolic and subversive“ wirken; 2. die christliche Liturgie hat einen mehrschichtigen („polyphonic“ und „polyglot“) Charakter und integriert Individualität und Sozialität („in ritual, there are always two bodies at work, one social and cultural, the other physical“, 80); 3. es kann keine kulturunabhängige Einheitsliturgie („„cross-culturally‘ valid form“) geben. – *Gerard M. Lukken*, der von 1967 bis 1994 in Tilburg Liturgiewissenschaft lehrte, zieht eine Bilanz für die niederländische Forschung und kritisiert dabei ebenfalls die Liturgiereform, weil durch diese „der sinnenfällige ‚warme‘ Strom und das breitere rituelle Feld aus dem Blick zu verschwinden“ drohte (90). – *Louis van Tongeren* bezieht die ritual studies auf die Liturgiegeschichtsforschung. Die Geschichte wird erforscht, um die Gegenwart verständlich zu machen – und nicht, um die Vergangenheit wiedererstehen zu lassen oder wieder heraufzubeschwören – das eine wäre unmöglich, das andere töricht (124). Daraus entsteht das Spannungsfeld von Wiederholtem und neu Entstehendem („emerging rituals“, 129). – *Chris A.M. Hermans*, *Thomas Quartier* und *Remco Robinson* beschreiben grundsätzlich (133-157) und exemplarisch den empirischen Ansatz in der Ritualforschung. Hier sind besonders die beiden Studien zu Bestattung und Trauung (283-319) eindrücklich: Im Zusammenhang der Trauerfeier schwinden nach Ansicht der Befragten die sozialen Grenzziehungen („differential liminality“), während die bisherigen Beziehungen („relational liminality“) keiner Veränderung unterliegen (294-298). – *Andreas Odenthal* gibt einen Überblick zur Rezeption der Psychoanalyse in der Liturgiewissenschaft (159-195) und macht in diesem Zusammenhang – gegen Reinhard Meßners Konzept einer „systematischen Liturgiewissenschaft“ – erneut die These stark, dass es sich bei der Liturgiewissenschaft um eine praktisch-theologische Disziplin handelt (171). – Bei der Begriffsunterscheidung sehr hilfreich ist der Beitrag des Theologen und Kulturanthropologen *Valeer Neckebrouck*, der von den „Ritualen“ im eigentlichen Sinne die „Zeremonien“ (Gewohnheiten), die „Proto-Rituale“ im Tierreich und die „Pseudo-Ritu-

ale“ („Instant“-Rituale für einen bestimmten Gruppenzweck) unterscheidet (197-225). Treffend ist auch Neckebroucks Beobachtung, dass an die Stelle der anthropologischen Verstehensmetapher „Struktur“ in den letzten Jahren diejenige des „Netzwerkes“ getreten ist (217). – *Herman L. Beck* untersucht die vielschichtigen Botschaften muslimischer Rituale besonders im niederländischen Kontext (227-245), *Ineke Albers* den Zusammenhang von Religion und Jogging (247-261), „God is in the physical“, *Albertina Nugteren* die Entstehung von Gottesdiensten anlässlich von Flugzeugkatastrophen, wie sie sich seit dem Unglück von Bijlmer 1992 entwickelt haben (263-271) und *Frank-Meier-Hamidi* eine theologische Annäherung an die neuen Formen von Ritualität (273-282).

Am Schluss wird man ein dreifaches Fazit ziehen können: *Erstens* würde eine vergleichbare Standortbestimmung auch der evangelischen Liturgiewissenschaft gut tun – in großer Nähe, aber doch im Zusammenhang auch anderer Fragestellungen als in diesem Band; *zweitens* ist wie seinerzeit bei der Rezeption von Psychologien und Soziologie eine praktisch-theologische Verhältnisbestimmung notwendig, die weder dem Irrtum einer angeblichen theologischen Autarkie noch der Ersetzung theologischer Denkweisen durch kulturwissenschaftliche Kategorien verfällt, wobei besonders empirische Untersuchungen hilfreich sein dürften; *drittens* ist ein differenzierterer Gebrauch der Ritualkategorie anzuraten, so dass diese von bloßen Gewohnheiten und kommerziell bzw. strategisch „designten“ Ritualisierungen unterscheidbar bleibt. Wenn dies alles gelingt, dann wird sich der Ansatz der „ritual studies“ noch als sehr fruchtbar für eine katholisch, evangelisch und ökumenisch argumentierende Liturgiewissenschaft erweisen. Dafür den Anstoß gegeben zu haben ist das Verdienst der Herausgeber und Autoren des hiermit angezeigten Buches.

Michael Meyer-Blanck

Autorinnen und Autoren dieses Heftes

Dr. Peter Bubmann, Professor für Praktische Theologie am Fachbereich Theologie der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, mail@bubmann.com

Klaus Danzeglocke, Pfarrer i.R., Oberhausen, ute@danzeglocke.de

Dr. Heiner Gembris, Professor für empirische und psychologische Musikpädagogik und Leiter des Instituts für Begabungsforschung in der Musik (IBFM) an der Universität Paderborn, heiner.gembris@uni-paderborn

Dr. Rebecca Grotjahn, Professorin für Musikwissenschaft mit Schwerpunkt Genderforschung/Musik von Frauen sowie Geschäftsführende Leiterin des Musikwissenschaftlichen Seminars an der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold, grotjahn@mail.uni-paderborn.de

Andreas Heye, M.Sc., Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Begabungsforschung in der Musik (IBFM) an der Universität Paderborn, andreas.hey@uni-paderborn.de

Christa Kirschbaum, Kirchenmusikdirektorin, Lippstadt, C.Kirschbaum@EvKircheLippstadt.de

Bernhard Leube, Professor an der Hochschule für Kirchenmusik, Tübingen, und Pfarrer beim Amt für Kirchenmusik, Stuttgart, leube.suessen@t-online.de

Dr. Michael Meyer-Blanck, Professor für Religionspädagogik an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, meyer-blanck@uni-bonn.de

Dr. Stephan A. Reinke, Musikwissenschaftler und Kirchenmusiker, Wilster, S.A.Reinke@web.de

Dr. Harald Schroeter-Wittke, Professor für Didaktik der Ev. Religionslehre mit Kirchengeschichte im Institut für Evangelische Theologie der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Paderborn, schroewitt@mail.upb.de

KARL
BERNHARD
RITTER

STIFTUNG
ZUR
FÖRDERUNG
des
GOTTESDIENSTES



EVANGELISCHE KIRCHE
VON KURHESSEN-WALDECK

Ausschreibung

Die **Stiftung zur Förderung des Gottesdienstes Karl-Bernhard-Ritter-Stiftung** und die **Evangelische Kirche von Kurhessen-Waldeck** schreiben unter dem Thema »Neue Passionslieder« einen zweigeteilten Gottesdienst-Sonderpreis für Text und Melodie zeitgenössischer Passionslieder aus.

Ziel der Ausschreibung ist es, den Gemeindegesang während der Passionszeit zu bereichern. Die eingereichten Passionslieder sollen dafür den Gemeinden in der Passionszeit 2011 zugänglich gemacht werden; Dichter und / oder Komponisten stimmen mit der Einreichung dem beschriebenen Verfahren und einer Veröffentlichung zu.

Im Wettbewerb Teil I / Text wurden aus etwa 300 Einsendungen von der Jury 7 Texte ausgewählt. Diese sind im Internet veröffentlicht: www.gottesdienst-stiftung.de.

Nun werden zu den dort veröffentlichten Texten Melodien gesucht, die bis zum 15. August einzureichen sind. Die in der ersten Ausschreibung eingegangenen Melodien werden berücksichtigt. Zugelassen sind unveröffentlichte Lieder.

Der 1. Preis für Text und Melodie ist mit jeweils 2000 € dotiert. Weitere Preise werden vergeben. Alle Preise werden während der Feier zum 40. Jubiläum der Kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte im Gottesdienst am 24. Oktober 2010 um 14.30 Uhr verliehen. Für die Auswahl der Melodien sind folgende Kriterien leitend:

- die musikalische Qualität;
- die besondere Eignung für den Gemeindegesang;
- das Wort-Ton-Verhältnis;
- die Singbarkeit und Begleitbarkeit im Gottesdienst.

Der Jury gehören unter anderem an:

Pfr. PD Dr. Lutz Friedrichs *Arbeitsstelle Gottesdienst, Hofgeismar*

KMD Gunther Martin Götsche *Kirchenmusikalische Fortbildungsstätte Schlüchtern*

Pfr. Dr. Stephan Goldschmidt *Stiftung zur Förderung des Gottesdienstes, Kassel*

Prof. Dr. Benedikt Kranemann *Universität Erfurt*

LKMD Uwe Maibaum *Evangelische Kirche von Kurhessen-Waldeck, Marburg*

OLKR Dr. Eberhard Stock *Theologische Kammer der EKKW, Kassel*

KMD Wolfgang Teichmann *Michaeliskloster Hildesheim*

Prof. Dr. Ulrike Wagner-Rau *Universität Marburg*

Weitere Informationen finden Sie unter www.gottesdienst-stiftung.de. Nachfragen und Einsendungen bitte an: Landeskirchenmusikdirektor Uwe Maibaum, Lutherischer Kirchhof 3, 35037 Marburg Telefon 06421-162933 Mail lkmd.buero@ekkw.de