Bernhard König

Ausflüge ins „hör Reich“. Gemeindegesang und Konzertpädagogik

Burkhart Demberg gewidmet

Aus: *Singen im Gottesdienst. Ergebnisse und Deutungen einer empirischen Untersuchung in evangelischen Gemeinden,* herausgegeben von Klaus Danzeglocke, Andreas Heye, Stephan A. Reinke, Harald Schroeter-Wittke im Auftrag der Liturgischen Konferenz.

(Vorbemerkung: Der folgende Text bezieht sich auf eine empirische Untersuchung zu den musikalischen Präferenzen von Gottesdienstbesuchern unterschiedlicher Generationen.)

Wie die Orgelpfeifen reihen sie sich aneinander: Unterschiedlich gefärbte Balken, deren Höhe von links nach rechts teils zu-, teils abnimmt. Die Balken stehen für die bevorzugten Liedarten von Gottesdienstbesuchern unterschiedlichen Lebensalters. Ganz rechts, bei den über 80jährigen, ein hoher schwarzer Balken: Hier ist der Beliebtheitsgrad des traditionellen Chorals am größten. Je jünger die Befragten, desto beliebter werden neuere, fremdsprachige Gemeindelieder; bei den jüngsten Teilnehmern der Umfrage ist der „Choral-Balken“ nur noch halb so groß wie bei den ältesten. Es bedarf keiner großen Phantasie, um sich auszumalen, dass sich das Bild der Musik- und Liedpräferenzen in 20, 30 Jahren drastisch verändert haben wird: Der Musikgeschmack der jetzt unter 50jährigen wird das gesamte Bild prägen. Jene ausgewachsenen Balken hingegen, die eine besondere Choral-Vorliebe der Älteren symbolisieren, werden aus dem rechten Bildrand hinaus ins Jenseits gewandert sein: Wenigstens die himmlische Liturgie bleibt noch für geraume Zeit klassisch.

Konzertpädagogik und Kirchenmusik als natürliche Verbündete

Was tun angesichts solcher Prognosen? Am überlieferten Kernbestand des Gesangbuches festhalten, auch wenn ihm zunehmend die Basis verloren zu gehen droht? Oder sich in Liedauswahl und Kirchenmusikerausbildung an die musikalischen Präferenzen kommender Generationen anpassen? Fragen, mit denen die Kirchenmusik nicht alleine dasteht.

Traditionspflege oder stilistische Neuausrichtung? Für Orchester, Opernhäuser und klassische Konzerthäuser ist das keine ernsthafte Alternative. Von demographischen Verschiebungen und Abwanderungsbewegungen ihrer Hörerschaft sind sie mindestens so stark betroffen wie die Kirchenmusik. Weil sich aber das Cello nicht mal eben gegen den E-Bass eintauschen lässt, kann es bei ihnen nur eine Überlebensstrategie geben: Zugänge schaffen. Interesse wecken. Positive Begegnungen ermöglichen. Das eigene musikalische Repertoire und Wertesystem offensiv einem jungen Publikum nahe bringen. Während vielerorts Orchester ums Überleben kämpfen, Stellen gestrichen und Etats eingefroren oder gekürzt werden, boomt die Konzertpädagogik. Kaum noch ein großer Konzertveranstalter, der sich keine festangestellten oder von außen engagierten Konzertpädagoginnen und

Konzertpädagogen leisten würde. Kaum ein Orchester oder Opernhaus, das nicht versuchen würde, mit allerlei Spezialprogrammen und Projekten das junge „Publikum von morgen“ an sich zu binden.

Nicht nur die Ausgangssituationen ähneln sich, auch die innere Verwandtschaft ist groß. Kirchenmusik verbindet seit jeher konzertante und pädagogische Elemente; mit Fug und Recht kann die Arbeit der Chöre und Posaunenchöre hierzulande als älteste, erfolgreichste und nachhaltigste Form von „Musikvermittlung“ gelten. Zudem bieten immer mehr Gemeinden Orgelführungen und Gesprächskonzerte für Kinder an und auch in der Aus- und Weiterbildung für hauptamtliche Kirchenmusiker beginnen sich konzertpädagogische Elemente zu etablieren: Bereits seit 2002 wird in Bayreuth „Kirchenmusikpädagogik“ gelehrt, in jüngerer Zeit bieten einige Bundesakademien für kulturelle Bildung konzertpädagogische Zusatzqualifikationen an.

Doch trotz aller vielversprechender Berührungspunkte: Gezielter Austausch, gezielte Kooperationen zwischen kirchlichen Musikvermittlern und ihren Kollegen aus dem säkularisierten Konzertbetrieb sind, zumal beim Thema „Singen in der Gemeinde“, weiterhin äußerst rar. Man bleibt unter sich und übersieht, wie viel sich beiderseitig voneinander lernen ließe.

Die Kultur des Gemeindegesangs könnte vom praktischen Erfahrungsschatz und Know-how der Konzertpädagogen profitieren, von in jahrelanger Praxis ausgeklügelten Vermittlungsstrategien und von einem mitunter erfrischend respektlosen Umgang mit ehrwürdigen Denkmälern der Tonkunst. Zehn bis fünfzehn Jahre Überlebenskampf einer ehedem vollsubventionierten musikalischen Hochkultur hatten auch ihr Gutes: Der Wachstumssektor „Musikvermittlung“ hat neue, reizvolle Tätigkeitsfelder und Spielwiesen entstehen lassen, die viele Kreative aus den Übezimmern und Komponierstübchen nach draußen an die frische Luft gelockt haben. Es ist eine überaus innovationsfreudige und zunehmend gut vernetzte Szene von Pädagogen, Musikerinnen, Komponisten und Klangkünstlerinnen, die sich hier betätigt. Den meisten von ihnen liegt die Qualität und Aufrichtigkeit der Begegnung mit ihren jugendlichen Klienten sehr viel mehr am Herzen, als ästhetische Dogmen oder die künftigen Besucherzahlen ihrer Auftraggeber. „Wie überwindet man die Sing-Hemmungen von Teenagern?“ „Wie integriert man notorische Klassenkasper in einer konzentriert musizierende Gruppe?“ „Wie weckt man Begeisterung und Neugierde für eine ganz und gar fremde Musik?“. In der Gestaltung von Kompositionsworkshops für Schulklassen oder inszenierten Kinderkonzerten sind solche Fragen das tägliche Brot.

Die Konzertpädagogik umgekehrt könnte sich in vielerlei Hinsicht das Modell der singenden Gemeinde zum Vorbild nehmen. Sie könnte den Wert einer beharrlichen lokalen Basisarbeit zu schätzen lernen, statt rastlos von einem Event-Strohfeuer zum nächsten zu eilen. Sie könnte sich den Wert einer organisch gewachsenen „Gemeinde“, den Wert von Ritualen, Repertoirebildung und zyklisch wiederkehrenden Themen vor Augen führen lassen, statt einseitig auf hohes Innovationstempo und hohe Reichweiten zu setzen. Und sie könnte in der Kirche einen Ort entdecken, an dem Singen nicht einfach bloß Freizeitbeschäftigung, Musik nicht einfach bloß ein austauschbares und beliebig zitierbares „Material“ ist, sondern an dem beides hochgradig mit Bedeutung aufgeladen, mit Glaubensaussagen und

existentiellen Lebensthemen verknüpft ist. Einen Ort, an dem so engagiert, so bewusst und so ernsthaft gemeinsam gesungen und gemeinsam zugehört wird wie nirgends sonst.

Die Unnahbarkeit überwinden

Demographie allein erklärt nicht alles. Manche Entwicklung ist auch hausgemacht – im Konzertsaal ebenso wie in der Kirche. Mehr noch als beim Singen selbst, wird dies in der Paderborner Studie an den zurückgehenden Sympathiewerten der Orgel deutlich. Es will bei unbefangener Betrachtung nicht recht einleuchten, warum ausgerechnet eine solch vielseitige und farbige Klangmaschine bei Kindern und Jugendlichen unbeliebt sein soll. Die Gründe dürften nicht im Instrument selbst, sondern anderswo zu suchen sein. Jahrhunderte lange christliche Ideologisierung als „König aller Instrumenta“[1] und „Vorschmak des ewigen Lebens“[2], als „Opfertisch“[3] und „Atem der Schöpfung“[4] haben die Orgel zu einem unnahbaren Instrument gemacht. Was die kirchliche Innenarchitektur an Distanz vorgibt, wird nur zu oft durch eine gottesdienstliche Praxis bestätigt, die vorauseilend alles „Jugendliche“ an Keyboards, Gitarren und Klavier delegiert und das einstige High-Tech-Instrument Orgel in die konservative Schmollecke verweist.

Welche Chancen ein unvoreingenommener Zugang zu diesem Instrument bereithält, hat 2008 das Kinderorgelprojekt des Stuttgarter Kulturmanagers und Konzertpädagogen Christian Zech gezeigt. Über vier Monate hinweg erfanden, konstruierten und bauten 250 Stuttgarter Grundschulkinder eigene Orgeln: Phantasievolle Gebilde aus Flaschen und Filmdöschen, Eisenstangen und Legosteinen, Blasebälgen und Blockflöten, einer Murmelbahn und einem Planschbecken mit Wasserkanistern. Die Schüler und ihre Lehrer wurden von professionellen Musikerinnen und Musikern mit Workshops, Schulbesuchen und Exkursionsangeboten betreut, Besuche beim Orgelbauer rundeten das Projekt ab. Am Ende kamen die selbstgebauten Instrumente zusammen mit der großen Mühleisenorgel der Stuttgarter Stiftskirche in einer 25minütigen Abschlusskomposition zum Einsatz. Angesichts der personellen und finanziellen Ressourcen, die hier zum Einsatz kamen, fällt es zunächst schwer, sich eine solche Arbeit anders denn als vollsubventioniertes und singuläres Leuchtturm-Projekt vorzustellen. Zieht man aber in Rechnung, wie viel Identifikation, Interesse und Respekt für die Orgel hier geweckt wurde, dann würde sich gewiss das Nachdenken darüber lohnen, ob das, was hier als Prototyp entwickelt wurde, künftig nicht auch auf breiterer Basis denkbar ist.

Aber lässt sich ein solches „*Do-it-yourself*-Verfahren“ auch auf alte Kirchenlieder übertragen? Dass durch eigene spielerische und forschende Aktivität ein hohes Maß an Akzeptanz für eine bereits existierende, fremde Musik geweckt werden kann – diese Erfahrung bestätigt sich in schöner Regelmäßigkeit überall dort, wo Kinder und Jugendliche die Gelegenheit erhalten, in konzertpädagogischem Rahmen selbst zu „komponieren“. Mit „Noten schreiben“

---

[1] Michael Praetorius (1619), zit. nach: Eggebrecht, Hans Heinrich: Orgel und Ideologie. Orgelschrifttum des Barock, in: Orgel und Ideologie, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Murrhardt 1984, 13-27, 21.

[2] Johann Arnd (1678/79), zit. nach: Siegele, Ulrich: Die Orgel als Symbol, in: Ebd., 78-89, 87.

[3] Rudolf Quoika (1958), zit. nach: Reichling, Alfred: Zwischen Dogmatismus und Pluralismus. Zur ideologischen Situation im Orgelbau nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Ebd., 158-184, 168.

[4] Wolfgang Metzger (1971), zit. nach: Ebd., 167.

im herkömmlichen Sinn hat dies in den seltensten Fällen zu tun. Am Beginn eines solchen schöpferischen Gruppenprozesses steht häufig die spielerische Sensibilisierung für Klang, Rhythmus, genaues Hinhören oder musikalisches Interagieren. Konkrete Arbeitsaufträge geben den Anstoß zu ersten Improvisationen, die anschließend im Dialog zwischen Workshopleiter und Schulklasse weiterentwickelt, zugespitzt und verfestigt werden. Auch ohne schriftliche Partitur entsteht so ein verbindlicher Ablauf, in dem jeder Spieler den eigenen Part und seine musikalische Bedeutung für das Gesamtgefüge kennt.

Das mittlerweile schon „klassische", seit den 80er Jahren vielfach praktizierte und bewährte Standardmodell einer solchen handlungsorientierten Musikvermittlung stammt ursprünglich aus England und trägt den Namen „Response". Die Schülerkompositionen stehen hier nicht für sich, sondern beziehen sich inhaltlich auf ein bereits existierendes Werk des 20. oder 21. Jahrhunderts, das den Schülern selbst jedoch anfangs noch unbekannt ist. Erst wenn sie ihr eigenes Stück zur Aufführung gebracht haben, werden sie – gewissermaßen „auf Augenhöhe" – mit dieser Komposition eines professionellen Kollegen konfrontiert. Da kann es dann schon einmal passieren, dass Kinder einer Grundschulklasse begeistert, voller gespannter Neugierde und mit gespitzten Ohren, in der Philharmonie ein zeitgenössisches Orchesterstück von Helmut Lachenmann verfolgen – während ihre Eltern verstört daneben sitzen und die Welt nicht mehr verstehen. So geschehen bei einem Kölner *Response*-Projekt – und eine Viertklässerin hatte anschließend auch eine sehr einleuchtende Erklärung dafür parat: „Na klar hat's dem Papa nicht gefallen. Der hat ja auch noch nie selber komponiert!"

Wenn im folgenden – terminologisch verkürzt – von „Konzertpädagogik" die Rede ist, dann werden damit nicht die vielfältigen Formen von Konzertmoderation, Musikerpatenschaften, Probenbesuchen, Instrumentenvorführungen oder Ähnlichem gemeint sein, sondern vor allem dieser hier beschriebene Ansatz eines gemeinsamen, dialogischen und prozessualen „Komponierens": Die aktive und eigenschöpferische Partizipation von musikalischen Laien am Entstehen von Musik.

Die Zügel aus der Hand geben

Warum soll, was mit hochkomplexen Stücken von Lachenmann, Stockhausen und Ligeti gelingt, nicht auch bei Kirchenliedern möglich sein? Warum nicht auch sie zum Gegenstand spielerischer Forschung und kompositorischer Aneignung machen?

Mancherorts geschieht dies ja bereits. Die ans EG angelehnten Melodiespiele Gerd Zachers, für deren Verbreitung sich seit Jahren die Lippstädter Kantorin Christa Kirschbaum[5] engagiert, ähneln stark dem vokalen Übungsrepertoire vieler Konzertpädagoginnen und Konzertpädagogen.[6] Diese Nähe ist kein Zufall: Beide Methodensammlungen speisen sich aus den gleichen Quellen, beide gründen auf der Ästhetik der „Neuen Musik" der 60er und

[5] Kirschbaum, Christa: Melodiespiele mit Gesangbuchliedern (= Singen bewegt. Neue Zugänge zum Singen in der Gemeinde, Bd. 1), München 2005.

[6] Es handelt sich bei diesen Übungen um ein überwiegend mündlich tradiertes, immer wieder variiertes „kollektives Wissen" ohne eindeutige Urheberschaft. Ausformulierte Zusammenfassungen solcher Übungen haben beispielsweise in den 1970er Jahren Gertrud Meyer-Denkmann und Lilli Friedemann zusammengetragen (z.B.: Lilli Friedemann: Einstiege in neue Klangbereiche durch Gruppenimprovisation, Wien 1973); in den 90ern Matthias Schwabe (z.B.: Musik spielend erfinden, Kassel 1992) und in jüngerer Zeit Peter Ausländer (z.B.: MundArt: Vokalspiele, musikalische Maulereien und Stücke für Stimmen, Vlotho 2007).

70er Jahre, beide haben jedoch einen Teil dieser Wurzeln bewusst hinter sich gelassen und die einstige avantgardistische Emphase durch eine sehr viel pragmatischere Haltung ersetzt.

In einem freilich unterscheiden sich beide Ansätze voneinander. Ein „offenes Singen“ à la Zacher bietet zwar dem einzelnen Sänger, der einzelnen Sängerin viele improvisatorische Gestaltungsfreiräume, stellt das Verhältnis von Chor und Dirigent aber in der Regel nicht grundsätzlich in Frage. Der Leiter oder die Leiterin weiß in den meisten Fällen genau, wo er oder sie „hinwill“ und führt die Gruppe schrittweise zu diesem vordefinierten Ziel (was natürlich nicht ausschließt, dass dieses vorab intendierte Ergebnis große aleatorische „Unschärfen“ besitzen kann).

Anders bei Projekten wie *Response*: Hier verfolgen die Anleitenden im Idealfall systematisch das Ziel, so viel künstlerische Verantwortung wie möglich an die Gruppe zu delegieren. Die Mitwirkenden werden dazu animiert, eigene Ideen und ihre eigene Persönlichkeit einzubringen, in Kleingruppen werden Spielregeln erarbeitet und Vorschläge gesammelt, der Leiter oder die Leiterin verwandelt sich zunehmend in den Moderator eines kreativen Prozesses.

Übertragen auf eine Gemeindesituation könnte dies bedeuten: Kirchenlieder zum Gegenstand kollektiver Exegese zu machen. Es dem Chor, der Jugendgruppe, den Konfirmanden zur Aufgabe machen, eigene Ideen zu alten Liedern zu entwickeln und sich untereinander über diese Ideen auszutauschen. Wie kann dieses oder jenes Lied verändert, umgetextet, gecovert, arrangiert, variiert oder parodiert werden? Welche eigenen Assoziationen und Erinnerungen sind damit verknüpft (vor allem bei älteren Menschen), wo lässt es eine persönliche Saite anklingen und wo weckt es eher Befremden und Abwehr? Und wie kann es umgestaltet werden, in welchen erzählerischen, musikalischen oder inszenatorischen Rahmen kann es gestellt werden, damit diese persönlichen Zugänge hörbar oder sichtbar werden? Dabei kann aus eigenen Erfahrungen und Einfällen geschöpft werden – die Gemeindegruppe kann aber auch von ihrem Leiter einen „Recherche-Auftrag“ erhalten: Welche Geschichten haben die Bewohner des benachbarten Altenheims zu einem Lied zu erzählen? Wie klang „Und wenn die Welt voll Teufel wär“ für eine Anhängerin der Bekennenden Kirche? Wie wurde in den 50er Jahren ein zehnjähriger Singmuffel von seiner Volksschullehrerin mit „Geh aus mein Herz“ gequält? Und was erzählen sie eigentlich selbst, all diese sperrigen alten Liedtexte, die gedankenlos mitgesungen oder als fromme Zumutung empfunden werden mögen, die Jüngeren aber kaum noch Identifikationsmöglichkeiten bieten? Aus welchem historischen Kontext stammen sie? Wer war dieses „Ich“, das da seit Jahrhunderten lobt und preist und behauptet, es wisse, woran es glaube?

Dies alles zum Gegenstand von kirchlicher Jugend- oder Erwachsenenarbeit zu machen und sich mal aktiv recherchierend, mal lustvoll neuschöpferisch am überlieferten Liedbestand abzuarbeiten, würde bedeuten, ihn tatsächlich wieder lebendig zu machen und ihn nicht bloß als eine Sammlung von alten Melodien und antiquierten Metaphern zu konservieren. Einen Haken freilich hat die Sache: Die Zügel aus der Hand geben (und damit auch ein Stück weit auf die Sicherheit einer vorgegebenen Partitur und auf die Autorität des „Schriftkundigen“ zu verzichten) – das erfordert nicht nur Mut, sondern auch ein entsprechendes Repertoire an geeigneten Moderationstechniken, an Improvisationsspielen, Warming-up-Übungen und Strategien der Gruppenanimation. Ein durchaus anspruchsvolles Handwerk also, das mit

dem des Chorleiters oder der Kirchenmusikerin zwar verwandt, aber eben nicht deckungsgleich ist. Ohne Starthilfe oder Qualifikation von außen dürfte es kaum in die kirchenmusikalische Praxis zu integrieren sein.

Da drängt sich schnell die Frage auf: Wofür das alles? Ist das nicht entschieden zu viel Aufwand? Ist es nicht völlig weltfremd und verstiegen, ausgerechnet mit derart unkonventionellen Methoden alte Lieder in die Gegenwart retten zu wollen? Und würde dies alles nicht in die falsche Richtung führen? Würde bei so viel Spielerei, Experimentiererei und Pädagogisierung nicht der eigentliche Kern von Gemeindegesang auf der Strecke bleiben?

Musik zweiter Klasse? Ein Exkurs

„Wofür das alles?“ – Konzertpädagoginnen und Konzertpädagogen kennen diese Frage nur zu gut. Ist es nicht viel zu ungewiss, ob sich auf solchem Wege tatsächlich das „Publikum von morgen“ rekrutieren lässt, als dass sich damit der erhebliche finanzielle, personelle und zeitliche Aufwand von Projekten wie *Response* rechtfertigen ließe? Zugegeben: Nachhaltige Wirkungen lassen sich naturgemäß erst langfristig überprüfen. Doch was ursprünglich als eine reine pädagogische Hilfsdisziplin intendiert war, hat sich längst verselbstständigt und unübersehbar begonnen, seinen eigenen künstlerischen und soziokulturellen „Mehrwert“ abzuwerfen. Die Kompensation demographischer Krisensymptome war zwar Ausgangspunkt und Initialzündung dieser Aktivitäten, ist aber längst nicht mehr ihre einzige Zielsetzung. Kinderkonzerte, Schulbesuche und andere „Education-Projekte“ haben das Konzertleben, unabhängig von allen Zukunftsprognosen, schon jetzt lebendiger und vielfältiger gemacht. Kann dies auch für die Kirche gelten?

„Wofür das alles?“ – für den Urvater aller experimentellen Kirchenmusik und aller Konzertpädagogik stellte sich diese Frage nicht. Martin Luthers ästhetischer und kulturpädagogischer Großversuch – die Einführung deutschsprachiger geistlicher Gesänge für den Gemeindegebrauch – gründete auf einem klar definierten Bedarf. Die Gemeinde sollte wieder zum handelnden Subjekt der Liturgie werden und dafür bedurfte es einer leicht erlernbaren und eingängigen geistlichen Volksmusik. Diese Musik sollte das Wort Gottes verkünden und dafür sorgen, dass es „durch den Gesang unter den Leuten bleibe“[7]. Sie sollte zur musischen und sittlichen Erziehung der Jugend herangezogen werden können, auf dass diese „der bul lieder und fleyschlichen gesenge los werde und an derselben stat etwas heylsames lernete“[8]. Und sie sollte bei Bedarf auch als Therapeutikum für den täglichen Hausgebrauch verwendbar sein: „Darumb, wenn Ihr traurig seid, und will vberhand nehmen, so sprecht: Auf! Ich muß unserm Herrn Christo ein Lied schlagen auf dem Regal.“[9] Wo immer es möglich war, sollte dazu an bereits existierende Gesänge angeknüpft werden, die mit großem Pragmatismus vereinfacht, weitergesponnen, umgetextet oder eingedeutscht wurden.

---

[7] Martin Luther, zit. nach: Korth, Hans-Otto: Art. „Gemeindegesang: Der deutsche evangelische Gemeindegesang“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 3, Kassel / Stuttgart ^{2}1995, 1162-1174, 1164.

[8] Martin Luther, zit. nach: Bolín, Norbert: „Sterben ist mein Gewinn“ (Phil. 1,21). Ein Beitrag zur evangelischen Funeralkomposition der deutschen Sepukralkultur des Barock 1550-1750, Kassel 1989, 87.

[9] Ebd., 88.

Dies alles geschah auf dem Boden eines wiederum klar definierten, in sich geschlossenen spätantiken Weltbildes. Wenn Luther erklärt, Christi Reich sei „ein hör Reich, nicht ein sehe Reich“, das nur über das Ohr erfasst und verinnerlicht werden könne[10] und wenn er die Musik dementsprechend zusammen mit dem gesprochenen Wort ins Zentrum seiner Theologie stellt, dann weiß er sich dabei im Einklang mit dem anthropologischen und kosmologischen Wissensstand seiner Zeit. An einem zentralen Punkt allerdings weicht Luther von der herrschenden Lehre ab: Indem er zulässt, dass sich die Verkündigungs- und Mittlerfunktion der Musik nicht mehr nur in einer kompositionstechnisch und musikalisch vollendeten kultischen Chormusik äußert, sondern eben auch in der schlichteren Form des Gemeindegesangs, relativiert er zugleich auch die musikimmanent theologische und zahlenmystische Dimension zugunsten eines sehr viel unmittelbareren, aktiven Erlebens von Musik.

Dem Klerus waren die körperlichen und affektiven Wirkungen des Musizierens und Singens bis dahin eher suspekt gewesen. Sie standen im Verdacht, die Andacht zu stören, in Konkurrenz zum gesprochenen Wort zu treten oder gar Zügellosigkeit und Lasterhaftigkeit zu entfesseln. Um so wichtiger war es, dem Gemeindelied eine moderate, mäßigende und harmonische Gestalt zu geben und seine Melodik auch später von allen Einflüssen einer affektgeladenen Rhetorik frei zu halten. So haftete dem Kirchenlied aus ästhetischer Sicht von Anfang an der Geruch einer „Musik zweiter Klasse“ an: Schon Luther selbst gab zwar seine geistlichen Lieder fürs Volk durchweg bei strammen Protestanten in Auftrag, musizierte zu Hause, als Privatmann, dann aber doch lieber die modernen Motetten des Katholiken Josquin Desprez.[11]

Was latent bereits im frühen Protestantismus angelegt war, galt erst recht aus der Sicht einer strikten Autonomieästhetik, wie sie spätestens seit Eduard Hanslick den musiktheoretischen Diskurs im deutschsprachigen Raum prägte. Wenn Luther darauf hinweist, Musik mache „die Leute gelinder und sanfftmütiger, sittsamer und vernünftiger“[12], dann offenbart sich hierin – aus aufklärerischer und autonomieästhetischer Sicht – eine Degradierung der Musik als ein bloßes „Mittel zum Zweck“ und zugleich eine persönlichkeitsbildende Absicht, die nicht allzu weit von Manipulation entfernt ist. Durch das gemeinsame Singen werden „Werte und Wahrheiten vermittelt, Normen eingeschärft, Stimmungen verbreitet und damit Einstellungen und Verhaltensweisen vieler mindestens mitgeprägt. (...) Im Singen findet Vereinigung auch mit dem Ziel der Anpassung statt.“[13]

Ihren Höhepunkt erreichte die kritische Hinterfragung der landläufig üblichen Praxis des Gemeindegesangs in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Vertreter der Neuen Musik und progressive innerkirchliche Kritiker rückten die gottesdienstliche „Gebrauchs- und Wegwerfmusik“[14] in die Nähe von Fernseh-Soundtracks und Kaufhausbeschallung. Sie

---

[10] Ebd., 89.

[11] Vgl. Söhngen, Oskar: Musica sacra zwischen gestern und morgen. Entwicklungsstadien und Perspektiven in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, Göttingen 1979, 15.

[12] Martin Luther, zit. nach: Bolín: Sterben ist mein Gewinn, 87 (Anm. 7).

[13] Josuttis, Manfred: Der Weg in das Leben. Eine Einführung in den Gottesdienst auf verhaltenswissenschaftlicher Grundlage, Gütersloh 1991, 196.

[14] Metzger, Heinz-Klaus: Musikalische Qualität als Verinnerlichung von Gebrauchs- und Tauschwert, Nachdruck in: Neue Musik in der Kirche 1965-1983. Referate – Predigten – Dokumentation, hg. von der Kantorei an St. Martin, Kassel 1983, 80-107, 83.

wiesen auf die historischen Zusammenhänge zwischen Singbewegung und nationalsozialistischer Kulturdoktrin hin und kritisierten den „immer wieder geforderten Dienst an der Gemeinde“[15] als konformistisch und affirmativ; als eine fortwährende „Adaption ans Bestehende“, die letztlich darauf hinauslaufe, „der Gemeinde zu einer höchst schmeichelhaften Selbsterfahrung zu verhelfen“[16]. Stattdessen, so ihr Gegenkonzept, habe es einer zeitgemäßen „musica sacra“ um das „Korrektiv der Verkündigung“ zu gehen. Nicht „musikalisch entschärft“[17] dürfe sie daherkommen, sondern ihre Aufgabe sei es, als bewusster Stör- und Unruhefaktor das biblische Wort – und mit ihm die Kirche – in einen „brodelnden messianischen Zustand“[18] zurückzuversetzen: „Einzig, wo der Dienst der geistlichen Musik zugleich zum Anstoß wird, ist er legitim.“[19]

Man muss eine solche Kritik nicht in all ihren polemischen Zuspitzungen teilen, um sich von den Bewertungsmaßstäben der Autonomieästhetik – zumindest unterschwellig – beeinflussen zu lassen. Auch innerhalb der Kirche hat dieses Wertesystem seine Spuren hinterlassen. Wer sich in den zurückliegenden Jahrzehnten als Kirchenmusiker profilieren wollte, der dürfte wohl die größte Erfüllung dieses Berufes nicht unbedingt im Gemeindegesang gesucht haben – sondern eher darin, möglichst viele Räume zu schaffen, in denen sich ein autonomes Verständnis von „Musik als Kunst“ entfalten kann.

Konzertpädagogen der ersten Stunde, die dieses Feld bereits vor dem großen „Musikvermittlungs-Boom“ der letzten Jahre beackerten, ist auch diese Erfahrung nur allzu vertraut. Bis weit in die neunziger Jahre hinein mussten sie sich regelmäßig mit dem herablassenden und abwertenden Blick ihrer konzertierenden oder komponierenden Kollegen auseinandersetzen – und dementsprechend auch mit dem zumindest latenten Selbstverdacht, eine „Musik minderer Güte“ zu vertreten. Auch sie bewegten sich mit ihrem Ansatz zwischen Disziplinen, die noch kurz zuvor durch tiefe ideologische Gräben getrennt gewesen waren. Musik für Schule und Kindergarten? „Musische Erziehung“ gar? Für die Avantgardisten der 1960er und 70er Jahre war das noch „werkelnde Spielmusik“[20], „Blockflötenunwesen“[21] und „Neo-Tralalismus“[22] gewesen. Doch die Zeiten ändern sich. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts spottet niemand mehr über „musikpädagogische Musik“. Stattdessen setzt der Konzertbetrieb (einschließlich der Spötter von einst) alle Hebel in Bewegung, um genau das zu erreichen, was Kirchenmusik und Musikpädagogik seit jeher tun: Aktive Teilhabe zu ermöglichen. Die Menschen zu erreichen. Musikalische Basisarbeit zu leisten. Ein guter Zeitpunkt also, um sich – als Musikvermittler ebenso wie als Kirchenmusiker – mit neuem Selbstbewusstsein zum eigenen „gebrauchsmusikalischen“ Auftrag zu bekennen.

„Wofür das alles“? Wofür das Kirchenlied zum Experimentierfeld machen? Wofür sich an neue, riskante, ungewohnte Formen des Miteinander-Musizierens wagen? Gewiss nicht um irgendwelcher Experimente oder ästhetischer Dogmen willen. Aber zum Beispiel dafür: Um

---

[15] Schnebel, Dieter: Denkbare Musik. Schriften 1952-1972, Köln 1972, 425.
[16] Clytus Gottwald (1966), zit. nach: Ebd., 425.
[17] Schnebel, Denkbare Musik, 435 (Anm. 14).
[18] Ebd., 427.
[19] Ebd., 425.
[20] Adorno, Theodor W.: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, Göttingen 1991, 108.
[21] Metzger, Heinz-Klaus: Musik wozu. Literatur zu Noten, hg. von Rainer Riehn, Frankfurt am Main 1980, 44.
[22] Ebd., 47.

die Gunst der Stunde zu nutzen und sich vom verinnerlichten Wertesystem der Autonomieästhetik frei zu machen. Das Singen der Gemeinde wieder als Chance, als einen der wertvollsten und herausforderndsten Bestandteile dieses Berufes zu erkennen. So offensiv und radikal pragmatisch, wie Martin Luther es einst tat.

Neue Funktionen – neue Ausdrucksformen

Eine aufschlussreiche Randnotiz der Paderborner Umfrage: Bis zum Alter von 70 Jahren nimmt die subjektive „Bedeutung des Singens“ kontinuierlich zu und bleibt auch bei hochaltrigen Menschen auf hohem Niveau. Gleichzeitig stürzt die „Einschätzung der eigenen Singfähigkeit“ im achten Lebensjahrzehnt rapide ab und sinkt am äußersten Ende der Altersskala auf den absoluten Tiefstwert.

Was auf den ersten Blick den Anschein einer rational erklärbaren „natürlichen“ Entwicklung weckt (wer wollte bestreiten, dass sich die Stimme im hohen Alter verändert, dass sie tiefer, brüchiger, „faltiger“ wird), erweist sich bei genauerem Hinschauen als ein *ästhetisches* Phänomen. Denn warum eigentlich muss eine durch das Alter veränderte Stimme zwangsläufig weniger „schön“ sein? Gegenbeispiele gibt es viele – von der privaten Erinnerung an die Schlaflied-singende Oma bis hin zur heiseren Stimme eines Tom Waits, die viele gerade wegen ihrer Andersartigkeit fasziniert. Die Stimme eines Achtzig- oder einer Neunzigjährigen hat schon dadurch eine für uns Jüngere unnachahmliche expressive Kraft, dass sich hier ein langes Leben klanglich manifestiert. „Unschön“ wird sie erst in dem Moment, wo sie an unangemessenen musikalischen Anforderungen scheitert.

Die Kirchenmusik macht sich diese Chance einer „Ästhetik des Unnachahmlichen“ kaum zunutze, sondern geht von einem kulturell tradierten und medial verstärkten Ideal der glatten, jungen, anpassungsfähigen Stimme aus. Nicht nur aus Sicht ihrer Leiter, auch in der Wahrnehmung der Sängerinnen und Sänger selbst leiden viele Kirchenchöre an vermeintlicher „Überalterung“. Wer nicht irgendwann diskret „ausgemustert“ wurde, verzichtet ab einer gewissen Altersgrenze aus freien Stücken auf eine aktive Teilhabe am musikalischen Gemeindegeschehen, weil er oder sie angeblich „nicht mehr singen kann“. Wäre Kirche nicht der ideale Ort, um sich vom musikalischen Jugendwahn zu verabschieden und nach Konzepten zu suchen, in denen sich die einzigartige Schönheit alter Stimmen entfalten kann? In denen alterstypische Besonderheiten nicht als Defizit erlebt werden, sondern – gerade da, wo sie sperrig und ungewöhnlich sind – als ästhetischer Gewinn?

Gemeindegesang kann und könnte heute viele Funktionen erfüllen. Funktionen, die es zu Martin Luthers Zeiten schlichtweg nicht gab – oder für die, wenn es sie denn gegeben hätte, im musikalisch-theologischen Weltbild der damaligen Zeit kein Raum gewesen wäre. Die Notwendigkeit und Chance einer offensiven Einbindung alter Stimmen ist nur eines von vielen Beispielen für diesen gewandelten und gewachsenen Bedarf. Je nach Zusammensetzung der Gemeinden kann Kirche ein Ort sein, an dem sich Menschen unterschiedlicher Generationen, unterschiedlicher sprachlicher und kultureller Herkunft, unterschiedlicher Grade von Religiosität und Frömmigkeit begegnen. Je nach theologischer Themensetzung kann Kirche ein Ort sein, an dem es ums Zweifeln und ums Fragen, um den intellektuellen Diskurs und um das körperliche Erlebnis, ums konzentrierte In-sich-Gehen des

Einzelnen und um die Vielstimmigkeit und Diversität einer Gruppe geht. In vielen solcher Kontexte könnte Musik sehr viel differenziertere, passgenauere Funktionen erfüllen, als sie es im herkömmlichen Gemeindegesang üblicherweise zu tun pflegt. Es bedarf dafür nicht zwangsläufig neuer Lieder – wohl aber mitunter eines neuen Umgangs mit tradiertem Liedgut.

Die Zacherschen Melodiespiele zeigen es: Es ist kein Naturgesetz, dass der überlieferte Liedbestand stets im moderaten, schnörkellosen Unisono vorgetragen werden muss, frei von dynamischen, metrischen oder klanglichen Varianten. Wenn Bibeltexte paraphrasiert, inszeniert, collagiert, nacherzählt, in verschiedene Sprachen übersetzt oder auch nur außerhalb ihres Kontextes zitiert werden „dürfen“, dann „darf“ all dies auch mit Liedern oder Liedfragmenten geschehen. Innerhalb des Lutherschen Weltbildes entsprach der geläufige Phänotyp des Gemeindechorals genau den geforderten Zweckbestimmungen: Heilsam auf den Einzelnen und verbindend auf eine kulturell homogene Gemeinde zu wirken, den Teufel zu vertreiben und den Glauben zu stärken. Heute trifft eine Fülle an neuen denkbaren Zweckbestimmungen auf eine Fülle an neuen Ausdrucksmitteln (summen und säuseln, grooven und rappen, flüstern und rufen, Obertongesang und verstellte Stimmen, kollektives Verstummen oder heterophone Vielstimmigkeit), die erstmals in der Musikgeschichte frei verfügbar sind, ohne dass gleich der Satan ins Spiel kommen oder ein ideologisch-ästhetischer Glaubensstreit vom Zaun gebrochen werden müsste.

Konsequente Stimmigkeit

Freilich: Im Gottesdienst werden diese Mittel nur dann auf Gegenliebe stoßen, wenn sie schonend dosiert und auf einladende und nachvollziehbare Weise ins Gesamtgeschehen eingebunden sind. Der größte Feind einer derart entfesselten musikalischen Freiheit – auch dies lehrt die Konzertpädagogik – heißt *Beliebigkeit*. Die berüchtigte Aufforderung „denkt euch mal irgendwas aus“ ist im kompositorischen Gruppenprozess fast schon ein Garant für schwache Ergebnisse.

Im Kontext konzertpädagogischer Projekte ist es häufig die innere oder kontextuelle „Stimmigkeit“, die an die Stelle herkömmlicher Qualitätsmaßstäbe wie „Werktreue“, „sauberer Gesang“ oder „regelkonformer Tonsatz“ tritt. Bei aller Verschwommenheit dieses Begriffs lässt sich immer wieder beobachten, dass eine kulturell halbwegs homogene Gruppe sich erstaunlich schnell auf intuitive „Stimmigkeits-Kriterien“ verständigen kann. So lässt sich beispielsweise in der gemeinsamen Bewertung einer Improvisation erfahrungsgemäß große Übereinstimmung darüber erzielen, welche verwendeten Ausdrucksmittel als angemessen empfunden wurden und welche nicht; wo die musikalischen Stärken und Schwächen lagen und wo gar regelrechte „Fehler“ gemacht wurden.

Auch in der Bewertung von Gottesdiensten und gottesdienstlicher Musik scheint die „Stimmigkeit“ eine wichtige Rolle zu spielen. So haben mehrere Kommentatoren der Paderborner Studie betont, dass auch pop- und rock-affine Hörer in einer Kasualienfeier den Klang der Orgel und die klassische Stilistik vorzögen, weil sie beides als kontextuell angemessener empfänden. Genau diesen Kontextbezug muss man denn wohl auch zwischen den Zeilen mitlesen, wenn man die Fragebogenergebnisse zu den „Dimensionen

eines christlichen Liedes“ betrachtet: „Text“, „Klang“ oder „Gefühl“ müssen nicht „schön“ oder „fromm“ oder „fröhlich“ sein – sie müssen „stimmen“. Sprich: Zur Zielsetzung des Gottesdienstes und zur theologischen Aussage passen. Musikalisch Fremdes, Ungewohntes, „Experimentelles“ stößt dementsprechend vor allem dort auf Ablehnung, wo es als kontextuell „unvermittelt“ wahrgenommen wird. Wo sich der musikalische Traditionsverstoß hingegen schlüssig erklärt und mit einem Plus an Stimmigkeit einhergeht, wird dies erfahrungsgemäß auch von der Gemeinde honoriert.

Selbstverständlich gilt dies auch und gerade für Kinder und Jugendliche. In verschiedenen Kommentaren war davon die Rede, dass die Fähigkeit zur stilistischen Toleranz und zum kontextuell differenzierten ästhetischen Werturteil einem entwicklungspsychologischen Wandel unterlegen sei. Anders als der oder die Dreißigjährige, so hieß es, sei ein Jugendlicher unabhängig vom Kontext auf einen bestimmten Musikgeschmack festgelegt. Aber macht man es sich hier nicht ein bisschen zu leicht? Urteilen nicht Kinder und Jugendlich einfach nur weniger voreingenommen – und legen ihrem Urteil deshalb ein sehr viel feineres, intuitiveres „Stimmigkeits-Raster“ zugrunde? Überzeugt es sie vielleicht bloß nicht, wenn von drei relativ ähnlich klingenden getragenen Folgen von Orgelklängen und leicht verschlepptem Gesang die eine „jubelnd“, die zweite „hoffnungsfroh“ und die dritte „trauernd“ sein soll? Alle Erfahrungen aus der konzertpädagogischen Praxis jedenfalls deuten darauf hin, dass selbst bildungsferne Schülerinnen und Schüler in ganz erheblichem Maße zur kontextbezogenen Differenzierung fähig sind – was auch nicht weiter verwunderlich ist: Heutige Jugendliche wachsen mit einem ungleich größeren musikalischen Horizont auf, als jede vorangegangene Generation. Ihr passives musikalisches Vokabular entwickelt sich eben nicht mehr nur im gruppenbildenden und identitätsstiftenden Popdiskurs, sondern genauso auch im täglichen Umgang mit Medien aller Art. Was immer man von Hollywood-Soundtracks und orchestral vertonten Computerspielen halten mag – es sind Meister der „Stimmigkeit“, die hier am Werke sind. Zwei Beispiele aus dem Kinojahr 2010: James Horners Musik zum Kassenschlager *Avatar* verwendet verschiedene außereuropäische Flöten, Gongs, Glocken und einen balinesischen Gamelan; der Soundtrack des Psychothrillers *Shutter Island* setzt sich aus Stücken von Ligeti, Penderecki, Morton Feldman und John Cage zusammen.

Gerade die Kontexte sind es, die in der konzertpädagogischen Arbeit mit Kindern und Jugendlichen ein hohes Maß an Identifikation mit fremden und ungewöhnlichen Klängen hervorzubringen vermögen. Wenn es etwa darum geht, dass Grundschulkinder ein Requiem auf ihre verstorbenen Haustiere erfinden; wenn Schülerinnen und Schüler der gymnasialen Mittelstufe an einem Flüsterchor zur Pogromnacht arbeiten; wenn geistig behinderte Förderschüler mit ihren eigenen stimmlichen Mitteln eine „Engelsmusik“ improvisieren oder wenn Realschüler, die sich mit der Geschichte der Sklaverei auseinandergesetzt haben, einen „gebrochenen“, von Geräuschen durchsetzten Spiritual inszenieren, dann wären sie alle die letzten, die an dieser Stelle gefällige Popmusik einfordern würden.

Freilich: Nimmt man das Primat der „Stimmigkeit“ ernst, dann lässt sich dies alles nur dort auf kirchliche Kontexte übertragen, wo ein Fördern und Fordern kreativer Phantasie und eine ernsthafte inhaltliche Auseinandersetzung überhaupt angestrebt werden. Wo die Kinder- und

Jugendarbeit in erster Linie auf niederschwellige Gemeinschaftserlebnisse zielt, dürfte der Rückgriff auf die bewährten Kinderliederhits erfolgversprechender sein.

Wie bei diesem Beispiel, so dürfte auch sonst ein Zweckbündnis zwischen Gemeindegesang und Konzertpädagogik umso fruchtbarer ausfallen, je enger es mit der Frage nach den jeweiligen theologischen, seelsorgerischen oder gemeindekulturellen Zielsetzung verknüpft wird – sprich: je konsequenter und radikaler Musik in den Dienst einer solchen übergreifenden „Stimmigkeit“ gestellt wird. Wo es gelingt, dass pädagogischer Prozess, musikalischer Gehalt und theologische Aussage eng ineinander greifen, da dürfte auch die Frage obsolet werden, ob dies alles eigentlich noch Kirchenmusik sei. Ob hier nicht vor lauter Spielerei das Spirituelle auf der Strecke bleibe. Und ob denn dann etwa am Ende auch noch der Gottesdienst als ein Ort des „Experimentierens“ und „Übens“ missbraucht werden solle.

Der konzertpädagogische Ansatz eröffnet die Chance, theologische Inhalte, soziale Annährungsprozesse und subjektive Erfahrungserweiterung im Akt des Musizierens *erlebbar* zu machen. Das vertraute Kirchenlied kann ein Medium dieses Vorgangs bleiben, wird aber gerade durch die musikalische Normabweichung mit einer neuen Erlebnisqualität aufgeladen: Sich aufeinander einstimmen und sich in unreglementierte, unvorhersehbare Klänge einer Gemeinschaft von Singenden einhören. Sprache zu Klang und Klang zu Sprache werden lassen. Den vorsprachlich-emotionalen Lauten, von denen in Kirchenliedern so viel die Rede ist (flehen, seufzen, jauchzen, frohlocken...) eine Gestalt und dieser Gestalt eine Form geben. Den Atem, die Stille, das gesprochene, geflüsterte oder gerufene Wort als musikalisches Ausdrucksmittel wiederentdecken. Das Verhältnis des Einzelnen (als Solist oder Dirigent) zur Gruppe (als Chor) und die damit verbundene Verantwortung fürs Ganze immer wieder neu definieren. Und dann erleben, wie der schräge Gesang eines einzelnen Chorsolisten mit Down-Syndrom oder die zittrige, behutsam mikrophonierte Gesangsstimme einer Achtzigjährigen zum Zentrum musikalischer Verkündigung werden kann.

All das sollte ins Zentrum des Gottesdienstes gehören, wie es auch in den Gottesdienst gehören sollte, sich als Gemeinde miteinander „in etwas zu üben“ (so lange es nicht bloß „richtige Töne“ und „neue Melodien“ sind). Denn natürlich können solche Formen des Musizierens zugleich auch „spirituelles Handeln“ sein. Vielleicht nicht mehr, indem sie den Teufel vertreiben und den Menschen auf die ewige Harmonie des Kosmos einstimmen. Wohl aber, indem sie die verschiedensten Facetten von Gemeinschaft, von Verinnerlichung und Veräußerung sehr unmittelbar und plastisch erlebbar machen: Ausflüge ins Luthersche „hör Reich“, bei denen Musik – in entmythologisierter Form – ihre alte Mittlerfunktion zurückerhält.

So wie ja übrigens auch der Grundgedanke aller Konzertpädagogik letztlich auf Martin Luther zurückgeht (oder zumindest zurückgehen könnte): Den demographischen Entwicklungen nicht blind hinterherhecheln. Sich nicht von all diesen schrumpfenden oder wachsenden Balken in der Entwicklungskurve der Musikpräferenzen beirren lassen. Sondern stattdessen sein eigenes Apfelbäumchen zwischen die Balken pflanzen. Auf dass es, während seiner Wanderung vom linken zum rechten Rand der statistischen Graphik, prächtig wachse und gedeihe.