



Andreas Marti

Wichtiges weitergeben!

Kirchenmusikvermittlung zwischen Verkündigung und Marketing

Musikvermittlung ist aktueller denn je und erfährt nun endlich auch im Bereich der Kirchenmusik vermehrte Aufmerksamkeit. Der folgende Text beruht auf einem Vortrag, gehalten im September 2017 an einer Tagung in Berlin, im Februar 2018 auf einer Weiterbildungsveranstaltung in Schlüchtern (Hessen) und im Juli 2018 auf einer solchen in Bad Herrenalb (Baden). Der Text hat sich von Mal zu Mal weiter entwickelt.

Milieu und Milieu-
verengung.

Vielleicht erinnern Sie sich auch noch an das Buch von Gerhard Schulze, «Erlebnisgesellschaft».¹ Ich habe es damals mit einigem Vergnügen gelesen und mich über die Beschreibungen von kulturellen Milieus amüsiert.

Deutlich weniger amüsiert war ich, als in der Folgezeit die kirchlichen Vordenker und Leitungsebenen die Milieudiskussion aufnahmen und die begrenzte Reichweite

¹ Gerhard Schulze: Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Campus Verlag, Frankfurt/New York 1992.

kirchlichen Handelns auf Milieuverengungen zurückführten. Dabei gerieten wir Musiker und Musikerinnen besonders ins Visier und unter Druck. Angeblich hielten wir die Menschen mit abgehobenen elitären Qualitätsansprüchen von der Kirche fern. In der sogenannten Populärmusik wurde fortan das Heil der Kirche gesucht, wobei allerdings niemand präzise zu sagen vermochte, was darunter zu verstehen sei und was dann doch allenfalls wieder nicht: Nur Rock-Pop-Gospel-Jazz-Rap, oder doch auch deutsche Schlager und Schweizer Jodelclubs?

Auch das Standardargument, es gehe unabhängig von der Musiksparte immer um Qualität, hat nicht durchgetragen. Zum einen zeigen gerade neueste Liedervettbewerbe, dass Kriterien einer inneren Qualität – formal, sprachlich, musikalisch, theologisch, funktional – im konkreten Fall offensichtlich verblassen, wenn nur das zu beurteilende Produkt ein bisschen nach Kirchentag riecht, einen Rhythmus hat, den man unverändert durchhauen kann, und neben einigen Nonenakkorden ein paar gerade aktuelle kirchliche Ehrfurchtsvokabeln enthält.

Zum andern gibt es einen inneren Widerspruch auch in den sogenannt populär-musikalischen Sparten: Wenn eine möglichst breite Rezeption angestrebt wird, geht das auch hier meist zulasten der inneren Qualität; man müsste sich dann von Helene Fischer an abwärts orientieren, und differenzierter Jazz und raffinierter Rock haben ein schmaleres Publikum als populäre Klassik.

Inzwischen hat sich in der Milieudiskussion zudem da und dort die Erkenntnis Raum verschafft, dass die Musik weit weniger trennscharfe Milieuzuordnungen liefert, als aus Schulzes idealtypischen Beschreibungen zunächst abgeleitet worden waren.

Seit Kurzem macht nun ein anderes Zauberwort die Runde: «Musikvermittlung», wobei «seit Kurzem» meint, dass dies jedenfalls auf den kirchenmusikalischen Raum zutrifft – obschon die Sache selbst in manchen ihrer Aspekte natürlich schon alt bis sehr alt ist. Zweifellos sind auch hier kritische Fragen zu stellen, sicher sind Theorie und Praxis noch weiter zu entwickeln, dies auch und besonders im kirchenmusikalischen Bereich. Dennoch soll hier der Versuch unternommen werden, den milieuthoretischen Ansatz zu ersetzen durch Überlegungen im Kontext der Musikvermittlung.

An der Hochschule der Künste Bern gibt es seit einigen Jahren einen Lehrgang für Musikvermittlung. Das läuft unter anderem so, dass Leute aus ganz Europa von ihren Projekten und Institutionen berichten, also eine Best-Practice-Methode, bei der natürlich keine Eins-zu-eins-Umsetzung in anderen Kontexten möglich ist, vielmehr die Studierenden sich überlegen müssen, wie sie von ihren Voraussetzungen her etwas aus solchen Ideen entwickeln könnten. Vor Kurzem ist aus sieben solchen Projekten ein Buch entstanden, das mosaikartig Theorie und Praxis der Musikvermittlung deutlich macht. Die Dozentin und Buchautorin Barbara Balba Weber nennt es «Entfesselte Klassik. Grenzen öffnen mit künstlerischer Musikvermittlung».² Basis ist dabei explizit die westliche komponierte Kunstmusik, allerdings mit offenen Grenzen. Dabei gibt es unterschiedliche Grade der Beteiligung: rezeptiv, interaktiv, partizipativ, kollaborativ –

Fragliches Qualitätsargument.

Populär und populär – der innere Widerspruch.

Musikvermittlung – ein neuer Ansatz auf traditioneller Grundlage.

Abnehmende Steuerung, zunehmendes Risiko.

² Barbara Balba Weber: Entfesselte Klassik. Grenzen öffnen mit künstlerischer Musikvermittlung. Verlag Stämpfli, Bern 2018.

mit in dieser Reihenfolge abnehmender Steuerung und zunehmendem Risiko, aber alle haben ihre Berechtigung und können Qualität haben.

Was will Musikvermittlung überhaupt erreichen?

Als Musiker denken wir zunächst einmal von der Musik her. Wir haben ein gutes Produkt, das wir unter die Leute bringen wollen. Einmal schlicht darum, weil wir es für werthalten, gehört und angenommen zu werden, dann auch ganz pragmatisch, weil wir Hörerinnen und Hörer brauchen, ein Publikum, und uns dieses Publikum erhalten und ausbauen wollen. Sonst hängen wir früher oder später in der Luft und werden schlicht überflüssig. Freilich kommen wir damit in die Nähe von Marketing und Werbung, aber wir wollen ehrlicherweise diesen Aspekt nicht ausblenden, und zudem: Was wäre Musik, wenn sie nicht gehört wird?

Denken wir von den Menschen her. Menschen brauchen Musik. «Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum», und sie haben das Anrecht darauf, dass wir ihnen diesen Irrtum vermeiden helfen. Musikvermittlung heisst also Menschenbildung, heisst Hilfe zur Verwirklichung des Lebens.

Damit ist aber noch längst nicht alles klar. Soll es um ein «Verstehen» von Musik gehen? Dabei dürfte das «Verstehen» aber nicht verengt werden auf einen rational-analytischen Zugang im Sinne von Adornos «Expertenhörer». Es ist zu erweitern auf ein wie immer geartetes Involviertsein in Musik, auf das Entstehen von «Resonanz» zwischen den Singenden oder Spielenden und den Hörenden oder noch umfassender zwischen dem musikalischen Werk und den an seinem Vollzug Beteiligten. Sich hörend einer Musik hinzugeben, sich ihr auszuliefern, ist nach wie vor ein adäquater Zugang, und ihn zu erschliessen, zu ihm zu ermutigen, ist ein erster und meiner Erfahrung nach gar nicht besonders schwieriger Schritt der Vermittlung.

Einen Schritt weiter möchte ich von «Ermächtigung» sprechen, die über das Involviertsein noch hinausgeht und dem aufklärerischen Postulat der Mündigkeit Raum gibt: Ermächtigung zu eigener Produktivität, die den jeweiligen Möglichkeiten adäquat ist und diese erweitert zu einem bewussten kritischen Hören, das im Vorgang der aktiven Rezeption eine innere Produktivität entfaltet. Zu den rezeptiven Elementen der Vermittlung treten also notwendigerweise auch partizipative, produktive.

Bereits nach diesem Einstieg dürfte es auf der Hand liegen, dass der Vermittlungsaspekt der Kirchenmusik inhärent ist, dass er von allem Anfang zu ihrem Wesen gehört, und zwar gerade in jenen Aktivitäten, die über blosses Publikumswerben oder -bindung hinausgehen. Wir sind als Kirchenmusikverantwortliche immer zugleich Musikvermittler – oder wir sollten es sein, wenn wir unsere Rolle richtig begriffen haben.

Theologische Fragmente

Bevor ich auf Beispiele aus meinem Arbeitsfeld eingehe und Überlegungen zur aktuellen Situation anstelle, trete ich einen Schritt zurück, um den Fragenkomplex aus theologischer und aus historischer Perspektive zu beleuchten.

Es geht zunächst um eine Begründung auf theologischer Basis, weshalb überhaupt im Raum christlicher Gemeinde Musik erklingt, und dies fast ohne Ausnahme: Die Reduktion der Mittel aufs absolute Minimum und der dadurch bedingte Verzicht auf Ge-

Musikvermittlung
ist Menschenbil-
dung und Lebens-
hilfe.

Musikvermittlung
ist Ermächtigung.

Musikvermittlung
gehört zur Kirchen-
musik.

sang (notabene nicht seine Abschaffung!) in der Zürcher Reformation war im Kontext durchaus plausibel, auf die Dauer aber nicht durchzuhalten.

Das «Wort» ist unser Zentralmedium. Es erreicht uns zunächst aus der Vergangenheit als geschriebenes Wort, das gelesen, vorgelesen, gesprochen werden muss, um gegenwärtiges Wort zu werden. Es wird Klang, es wird inszeniert in unterschiedlichen Kontexten, aber bleibt dabei immer der Verweis auf seinen Ursprung, mit dem es nie identisch ist. Es ist mehr als blosser Mitteilung, es wird in Vorgänge gepackt, die mehr sind als der Wortlaut. Dazu bedarf es der Inszenierung, der Stilisierung, der Ausweitung im Raum und im Klangraum.

Musik – zunächst die textgebundene, bald aber auch die textlose – verschafft dem Wort diese Inszenierung und Stilisierung, gibt ihm Raum über sich hinaus. Es fällt auf, dass religiöse Gruppen, welche der Musik gegenüber Reserven anbringen oder sie als Kunstform ganz ablehnen, zu einem verbalistischen Fundamentalismus neigen (innerhalb und ausserhalb des Christentums). Musik setzt – ebenso wie literarisch-poetische Textgestalten – das Wort dem Risiko der Mehrdeutigkeit und der sich wandelnden Rezeption aus. So verhindert sie den Kurzschluss zwischen dem Gesagten und dem unsagbar Gemeinten. Ich bezeichne sie gerne als das schlechte Gewissen der Sprache, das diese vor einer kurzschlüssigen Selbstgenügsamkeit bewahren will.

Diese Aufgabe kann sie nur in künstlerischer Autonomie lösen. Da genügt die pragmatische Funktionszuweisung in einem gegebenen liturgischen Ablauf nicht, und populistische Verkürzungen in der Forderung nach leichter und unmittelbarer Verständlichkeit machen sie überflüssig, weil sie ihrerseits auf einen Kurzschluss zielen.

Von der fundamentaltheologischen wechsele ich auf die ekklesiologische und liturgische Ebene. Gelegentlich liest oder hört man ja das Wort «Gottesdienstbesucher». Welch ein verräterischer Missgriff! Die Formel heisst zu Recht «Gemeinde feiert Gottesdienst», und dann sind die Menschen eben nicht Besucher, sondern Teilnehmer und Teilnehmerinnen.

An das Kriterium der Partizipation sind nun allerdings wieder Rückfragen zu stellen, bzw. es ist eine Vertiefung des Begriffs gegenüber einer zu pragmatischen Interpretation zu suchen. Dazu ist mir ein kürzlich publizierter Text des praktischen Theologen Michael Meyer-Blanck in die Hände geraten, der in diese Richtung weist. Er schreibt über die Performativität der Predigt im lutherischen Verständnis, die «nicht Information, sondern Aktion» ist und den «Hörer in Resonanz» versetzt. Das Hören ist dann eine «aktivische Passivität», theologisch darin begründet, dass wir alles von Gott, von seinem Wort, «extra nos» erwarten und in der Haltung der Empfangenden sind: «Ich höre etwas und meine ganze Aktivität richtet sich darauf, passiv zu werden. Ich höre zu, gerate in Resonanz und gerade so ausser mir.»³

Nun ist die Musik ja nicht die Predigt, aber sie hat in analoger Weise Teil an der Performativität des Gottesdienstes, vertritt diese Ebene vielleicht gar deutlicher als die Predigt. Die Analogie verlangt dann auch eine entsprechende Rezeptionshaltung der «aktivischen Passivität», ein qualifiziertes Hören, bei dem ich der Musik erlaube,

Das Wort wird Klang.

Das Risiko der Mehrdeutigkeit.

Der Kurzschluss der «Verständlichkeit».

«Resonanz» in «aktivischer Passivität».

Ermächtigung zum Hören.

3 Michael Meyer-Blanck: Was heisst lutherisch predigen heute? In: Liturgie und Kultur 8 (2017), H.2, S. 6–14, Zitate S. 8.

mit mir etwas zu machen, mich gewissermassen ausserhalb meiner selbst zu stellen. Musikvermittlung als Ermächtigung zur Musik muss deshalb auch die Ermächtigung zu einem solchen qualifizierten aktivisch passiven Hören einschliessen und damit den Weg zum Wahrnehmen dessen, was in «grosser» Musik verborgen ist, in der «Kunst der Fuge», in der c-Moll-Passacaglia oder was Ihnen da für Beispiele in den Sinn kommen mögen. Ohne diese Perspektive bliebe Musikvermittlung vordergründig, oberflächlich, aktivistisch und flach.

Einige historische Beobachtungen

Wie weit man in unserem Sinne die musikalische Aktivierung der gottesdienstlichen Gemeinde als Musikvermittlung bezeichnen soll, wäre zu diskutieren. Ich würde sie aber im Sinn der Ermächtigung dazuzählen, einer Ermächtigung, die parallel läuft zur geistlichen, liturgischen Ermächtigung, und dazu finden wir Ansätze bereits im hohen und späten Mittelalter. Es ist in der Forschung kontrovers, wie weit Gemeindegesang gezielt in der Liturgie gefördert wurde. Auch das lassen wir dahingestellt, stellen aber fest, dass mit den sogenannten Leisen wie «Christ ist erstanden» Lieder zur Verfügung standen, die bis in die eucharistische Liturgie kommen konnten (oder gar in ihrem Rahmen entstanden sind). In weiteren Veranstaltungstypen, die gelegentlich mit dem etwas abwertenden und durchaus anachronistischen Begriff der «Paraliturgie» belegt worden sind – Prozessionen, Weihnachts- oder Osterspiele und anderes – hatten Gesänge wie die «Cantionen» oder weitere geistliche Lieder durchaus ihren Platz und mussten ja auch irgendwie an die Singenden vermittelt werden.

Dass die deutsche und vorher schon die böhmische Reformation für den geistlichen Gesang eine enorme Bedeutung gehabt haben, ist hinlänglich bekannt und braucht hier nicht weiter ausgeführt zu werden.

Allerdings ist gerade bei Luther ein Problem deutlich zu machen: Es geht ihm ja letztlich nicht um die Vermittlung von oder Ermächtigung zur Musik an sich, sondern die Musik ist ein Mittel, um andere Ziele zu erreichen, nämlich die Rückgewinnung der liturgischen Aktivität im gottesdienstlichen Kontext eines «allgemeinen Priestertums» und die Verbreitung und Festigung der reformatorischen Theologie im öffentlichen und privaten Raum in katechetischer und propagandistischer Absicht. Die Musik ist selber Vermittlerin. So schreibt Luther in der Einleitung zur «Deutschen Messe» 1526 über den Gottesdienst:

Aller meyst aber geschichts vmb der eynfeltigen vnd des iungen volcks willen/ wilchs sol vnd mus/ teglich ynn der schrifft vnd Gottis wort geubt vnd erzogen werden/ das sie der schrifft gewonet/ geschickt/ leufftig vnd kündig drynnen werden/ yhren glauben zuuertreten/ vnd andere mit der zeyt zu lernen vnd das reych Christi helffen mehrren/ vmb solcher willen mus man lesen/ singen/ predigen/ schreyben vnd dichten/ vnd wo es hufflich vnd fodderlich dazu were/ wolt ich lassen mit allen glocken dazu leuten/ vnd mit allen orgeln pfeyffen/ vnd alles klingen lassen was klingen kunde/⁴

4 Zit. nach: Wolfgang Herbst (Hg.): Evangelischer Gottesdienst. Quellen zu seiner Geschichte, 2. Aufl. Göttingen 1992, S. 69–87.

Wie weit Luthers Vorstellungen Realität wurden, wissen wir nicht, und die Forschung neigt dazu, die Idee eines fast explosionsartigen Aufbruchs des Gemeindegesangs, wie er in heroisch-idealisierender Geschichtsschreibung gesehen wurde, doch stark in Zweifel zu ziehen. Als Exempel für kirchliche Musikvermittlung taugt die lutherische Reformation wohl nicht, wenn sie auch theologische, liturgische, ekklesiologische und musikalische Voraussetzungen dafür geschaffen oder wiederhergestellt hat, so dass in späterer Zeit hier manches möglich wurde, teilweise erst im 20. Jahrhundert.

Damit relativiert sich der Unterschied zur reformierten Spielart der Reformation, die man ja gemeinhin zunächst mit Zwinglis Ablehnung des Gemeindegesangs charakterisiert. Dass diese Sichtweise anachronistisch ist und wesentlich differenziert werden muss, habe ich an anderer Stelle schon mehrmals dargelegt. Hier muss die These genügen, dass es sich nicht um eine Ablehnung gehandelt hat, sondern um einen (vielleicht sogar nur als einstweilig gedachten) Verzicht, der keineswegs absolut gesetzt und durch andere Zentren der reformierten Reformation teilweise sehr rasch korrigiert wurde.

Wichtig ist für den Fortgang unseres Überblicks vor allem Genf. Calvin war – auch hier ist ein immer wieder kolportiertes falsches Geschichtsbild zu korrigieren – ein entschiedener Förderer des Gemeindegesangs, und er ist dieses liturgische Programm systematischer und überlegter angegangen als Luther. Funktion des Singens im Gottesdienst war das gemeinsame Gebet, das erst durch die Musik die angemessene geistliche Intensität erhält – die Musik ist also zuerst einmal wieder Mittel zum Zweck. Die Auswirkungen dieses Ansatzes waren dann aber durchaus im Sinne der Vermittlung relevant.

Der Grund liegt darin, dass die Melodien des französischen Psalters nicht in der Art von populären Liedern verfasst sind, sondern nach dem Vorbild humanistischer Odenvertonungen. Damit erheben sie einen relativ hohen artifiziellen Anspruch, der einiges Bemühen erfordert, damit man sie singen kann. Die meisten kann man nur schwer einfach nach Gehör erlernen; man braucht notierte Melodien, weshalb auch die reformierten Psalter fast immer mit Melodien gedruckt wurden, manchmal sogar so, dass bei jeder Strophe die Melodie wieder abgedruckt wurde. Damit wurde eine Gemeindepädagogik nötig, die man als musikalische Alphabetisierung bezeichnen kann und die teilweise ihre Auswirkungen bis in die Gestaltung der Psalmenbücher hatte. So sind in der Ausgabe von Michel Blanchier, Genf 1562, neben alle Noten direkt auch die Solmisationssilben gesetzt, was das Singen nach Noten natürlich erheblich erleichterte, und in den Berner Psalmenbüchern des 18. und 19. Jahrhunderts findet sich eine regelrechte Singschule, welche Anweisungen und Übungen zum Treffen der Intervalle, zum Anstimmen und zum Dirigieren enthält.

Über Schulen, Schulchöre und Freiwilligenchöre wurde durch die Jahrhunderte das Psalmenrepertoire breiter verankert, wobei wir uns auch hier vor Idealisierungen hüten müssen – gerade im 18. Jahrhundert erfuhr der Psalter auch viel Kritik, da er musikalisch und textlich als antiquiert empfunden wurde. Dennoch waren durch ihn Mechanismen und Strukturen angelegt, die auf musikalische «Ermächtigung» zielten.

**Calvin, Förderer
des Gemeinde-
gesangs.**

**Psalter und Ge-
meindepädagogik.**

Gemeinde statt
Publikum.

Näher an den formalen und musikalischen Strukturen des säkularen Singens waren wohl ein erheblicher Teil der geistlichen Lieder in Deutschland: übersichtliche Strophenform mit regelmässiger Zeilenstruktur, mehrheitlich syllabische Melodien mit eher einfacher Rhythmik und mit nicht allzu grossem Ambitus. Diese «Volksliedhaftigkeit» (um diesen um 1800 konstruierten Begriff in diesem Kontext zu riskieren) wurde in der Diskussion um die «richtige Kirchenmusik» im 19. und 20. Jahrhundert mehrfach ins Feld geführt, wenn es um die Propagierung und Vermittlung des Repertoires aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert ging. Im Barock des 17. Jahrhunderts liegt die Sache insofern anders, als hier der kennzeichnende Melodietyp vom artifiziellen Sologesang entlehnt ist und erst einmal auf das Gruppen- oder sogar Gemeindelied hin vereinfacht werden musste.

Eine interessante Entwicklung zeigen die liturgisch-kirchenmusikalischen Reformen in Strassburg um 1900. In den Choralkantaten Max Regers und den Oratorien von Heinrich von Herzogenberg wird – auf Anregung der Strassburger Reformer – Gemeindegesang vorgesehen. Damit soll die Trennung in Ausführende und Zuhörende im Kirchenkonzert aufgehoben und aus dem Publikum eine Gemeinde werden. Hier schliessen sich dann die Gedanken und Bemühungen der Singbewegung und der Jugendmusikbewegung an. Dabei führt dort allerdings eine theologische Verengung des Gottesdienstbegriffs zu einer Abkehr vom quasiliturgischen Konzept des Kirchenkonzerts.

Kirche und Schule
Hand in Hand.

Ich bin in einer Zeit zur Schule gegangen, als das Gesangbuch noch ganz selbstverständlicher Unterrichtsstoff war. Schule und Kirche gingen Hand in Hand, und auch in meiner ersten Zeit als Kirchenchorleiter war regelmässig ein ad hoc gebildeter Schülerchor an der Advents- oder Weihnachtsfeier in der Kirche beteiligt. Kann es sein, dass der Wegfall dieser Verbindungen und Gelegenheiten erst die Dringlichkeit von Musikvermittlung im kirchenmusikalischen Kontext verursacht hat?

Nicht fehlen darf in unserem kurzen Überblick die berühmte «*actuosa participatio*» des 2. Vatikanischen Konzils (der Begriff ist bereits 1903 von Papst Pius X. geprägt worden). Die Begründung ist auch hier wie in der Reformation eine liturgietheologisch-ekklesiologische: Die Gemeinde als Ganze feiert den Gottesdienst und braucht Mittel, um dieses aktive Mitfeiern umzusetzen. Dafür ist das Singen natürlich besonders geeignet.

Die Rückfragen stellen sich ebenfalls ähnlich wie für die Reformation: Wenn die Musik Mittel zum Zweck ist, wie steht es dann mit der Musikvermittlung? Wird sie nicht funktionalisiert, wird sie nicht unter Umständen zum Vehikel von Fremdbestimmung statt von Ermächtigung?

Das Dilemma der
Partizipation.

In der Umsetzung des Partizipations-Konzepts nicht anders als in ähnlichen Postulaten und Reformen auf evangelischer Seite – ich denke an Kirchentage oder an die Schweizerische Evangelische Synode der 1980er Jahre – hat sich ein Dilemma gezeigt, das vielleicht im gesamten Rahmen der Musikvermittlung bedacht werden muss. Auf der einen Seite steht der Anspruch der Partizipation, der Aktivität der «Basis» oder der «Laien» (für mich ein Unwort), auf der anderen Seite ein nicht aufgebbarer ästhetischer Anspruch sowohl was das Material als auch was die Ausführung betrifft. Wie hoch dieser Anspruch sein soll oder sein darf, ist durchaus strittig,

aber wenn eine wie auch immer festgelegte oder empfundene Grenze unterschritten ist, wird die Sache kontraproduktiv.

Aus dieser mehr pragmatischen wird eine prinzipielle Schwierigkeit. Was soll denn vermittelt werden? Wer legt das «Was» fest? Was soll gewissermassen «von unten» gefordert, was «von oben» gesteuert werden? Wann wird Vermittlung Manipulation? Mit welchem Recht führen wir Menschen an etwas heran, das sie bisher nicht gekannt haben und vielleicht zunächst auch gar nicht haben wollen können? Beruhen Entscheide der Vermittler nicht letztlich aus einer Position oder einem Selbstverständnis der Überlegenheit?

**Wer legt das
«Was» fest?**

Einige Erfahrungen

Ich weiss nicht, welche meiner Erfahrungen für ein modernes Konzept von Musikvermittlung überhaupt von Belang sind. Aber ich will es riskieren, einfach einmal einen Katalog von Massnahmen, Veranstaltungen und Gelegenheiten zu präsentieren, die in meiner kirchenmusikalischen Praxis vorgekommen sind. Dazu gebe ich nur Stichworte, eine ausführlichere Beschreibung kann ich mir wohl sparen.

Die Mitwirkung von Schulklassen bei Konzerten des Kirchenchors habe ich bereits genannt. Als die regelmässige Mitwirkung so nicht mehr möglich war, haben wir ein paar Mal einen Ad-hoc-Weihnachtskinderchor gebildet. Eine Zeitlang haben wir angeboten, dass man sich eine halbe Stunde vor dem Gottesdienst zum Einsingen trifft und die Lieder kennenlernt, die nachher gesungen werden. Der Erfolg war eher mässig, aber einer meiner jungen Kollegen will das Modell in seiner neuen Stelle wieder anbieten, und ich werde es wohl auch wieder einmal versuchen.

Seit dem Kirchengesangbuch von 1998 pflegen wir in meiner Kirche den Brauch des «Monatsliedes». Seit diesem Jahr bieten mein junger (hymnologisch hoch motivierter) Kollege und ich jeweils beim ersten Einsatz eine kleine Einführung: textlich, theologisch, musikalisch – je nachdem, was sich in erster Linie anbietet. Die Reaktionen darauf sind sehr positiv.

**Das Gesangbuch
bekannter machen.**

Ein wichtiger Ort der Musikvermittlung ist der Kirchenchor. Seine Rolle darf nicht einfach auf den liturgischen Chordienst, einen christlichen «Gehorsamsdienst» gegenüber dem göttlichen Wort, verengt werden, wie es in der Singbewegung der 1920er- und 1930er-Jahre immer wieder betont wurde – im damaligen historischen Kontext begreiflich, wenn auch in der Radikalität befremdlich. Aber viele meiner Chorsängerinnen und Chorsänger kommen schlicht um des Singens willen und um Musik gründlich und von innen kennenzulernen. Das klassische Kirchenchormodell ist vielerorts in die Krise geraten, angefangen bei der Umbenennung von Kirchenchören in Chöre mit farbigeren Namen – mein Chor hat das jetzt auch gerade getan. Neue Modelle sind entstanden mit befristeten Projektchören, Chören mit striktem Projektrhythmus, permanente kleinere Chöre, die regelmässig Sängerinnen und Sänger zu Projekten zum Mitsingen einladen: Auf verschiedene Arten kann so die Arbeit in die Breite weitergeführt werden. Menschen werden erreicht, die sonst mit der Kirche kaum verbunden sind.

**Der Kirchenchor
als Scharnier.**

Ergänzend zu Chorprojekten habe ich manchmal Vorträge angeboten, zu denen auch ein grösseres Publikum kommen konnte: zu Händels Kirchenmusik, zu den Lie-

dern in der Reformation Luthers, Zwinglis und Calvins. Das ist natürlich eher eine klassische Form der Vermittlung, bei der es aber darauf zu achten gilt, dass nicht nur Bildungswissen weitergegeben wird, sondern persönliche und intuitive Zugänge zur Musik geschaffen werden, Voraussetzungen zu einem Hören mit Resonanz.

Dasselbe gilt noch mehr für Konzerteinführungen und -moderationen, die ich fast ausnahmslos bei Konzerten mache und die ausgesprochen gut aufgenommen werden. Da scheint ein Bedürfnis vorhanden zu sein, schon nur, damit der persönliche Kontakt zwischen Ausführenden und Zuhörenden etabliert wird. Dazu dienen auch Abendprogramme mit kurzen Kommentaren zu den gespielten oder gesungenen Werken. Immer wieder berichten mir Menschen, die sich als nicht musikkaffin bezeichnen, dass sie allein aufgrund solcher Hinweise Musik intensiv miterlebt haben, auch solche, die ihnen stilistisch durchaus fremd ist.

Gerade bei hoch komplexen Werken wie der «Kunst der Fuge», dem «Musicalischen Opfer» oder – im Kleinformat – den «Canonischen Veränderungen» ermutige ich die Zuhörenden, analytisches Hören eher zu vermeiden und sich dafür dem Fliesen der melodischen Linien auszuliefern, den wechselnden Affekten nachzuspüren. Das entlastet von einem im falschen Sinne bildungsbürgerlichen Selbstanspruch und öffnet für ein intuitives Erleben der Musik.

Vor allem im Vorfeld und bei der Einführung des Reformierten Gesangbuchs war die Veranstaltungsform des Offenen Gemeindesingens wichtig. Dazu gehören natürlich Informationen zu Liedern, aber das genügt nicht. Ziel muss sein, die Singenden und das jeweilige Lied zueinander in Beziehung zu bringen, zum Beispiel durch improvisierte Mehrstimmigkeit mit Liegetönen und einfachen Ostinati, durch Verfremdungen wie das Mischen von Singen und Sprechen, das Auslassen von Wörtern oder extreme Dynamik, weiter durch kommunikative Formen vom einfachen Wechselgesang bis zum Reihumsingen einzelner Zeilen, Takte, Wörter oder Töne. Christa Kirschbaum hat – zuerst auf Anregung von Gerd Zacher – solche Methoden gesammelt, entwickelt und publiziert. Das Heft heisst «Melodiespiele», aber es geht nicht um ein belangloses Spiel, sondern um den intensiveren Kontakt, um die Auseinandersetzung mit einzelnen Aspekten eines Liedes.

Eine besondere Herausforderung ist die Arbeit mit Konfirmandengruppen. Das wäre ein eigenes Thema, und ich will hier nur ein paar Stichworte geben:

Das Problem ist nicht primär das Singen an sich, trotz Stimmbruch etc., schon gar nicht die Liedauswahl – wenn es gelingt, kommt ein mittelalterlicher Hymnus genauso gut an wie ein Popsong, und in meiner letzten Konfirmandenklasse waren ein paar Jungs, die im Gymnasiumschor das Verdi-Requiem gesungen haben. Das Problem ist ein psychologisches, gruppendynamisches. Die Jugendlichen haben im Grunde Angst voreinander, Angst, sich singend zu äussern, sich auszustellen. Vor jedem Singversuch muss daher Vertrauen in der Gruppe aufgebaut werden, damit Blockaden weggeräumt werden können. Das geht dann weiter mit Geräusch- und Schrei-Übungen, die am besten mit inszenatorischen Elementen verbunden werden. Inszenierung ist dann auch ein wesentliches Element beim Einsatz in einem Gottesdienst.

Mit Neunjährigen sollte ich im letzten Jahr auch mal singen – sie konnten's schlicht nicht, weil offensichtlich weder zu Hause noch in der Schule je irgendjemand

Ermutigung zu
intuitivem Hören.

Arbeit mit
Konfirmanden.

mit ihnen gesungen hat. Wir haben das Lied dann pantomimisch inszeniert, statt es zu singen. Es war «Manchmal kennen wir Gottes Willen»: Zur ersten Strophenhälfte liefen die Kinder in Kauerhaltung suchend am Boden, zum Gebetsanruf erhoben sie sich und streckten die Arme in die Höhe, um sie am Schluss wieder sinken zu lassen. Gesungen hat die Gemeinde.

Die vorher genannte Konfirmandenklasse setzte ich mehrmals der Schlussfuge aus Bachs «Clavierübung III» aus: Ich liess die jungen Menschen sich auf die Kirchenbänke legen, die Augen schliessen und bat sie, zu beobachten, was die Musik mit ihnen machte. Die Rückmeldungen waren alle positiv, auch von solchen Jugendlichen, die wohl noch kaum je Bach gehört hatten. Wenn der Kontext stimmt, sind die meisten offen, musikalische Gattungsgrenzen zu öffnen.

Ich breche hier die Aufzählung ab. Es handelt sich ja bei den meisten Beispielen um eher konventionelle Vorgehen in gewissermassen asymmetrischer, gelenkter Kommunikation. Hier habe ich, wie wohl viele Kirchenmusiker, gegenüber der zeitgenössischen Konzertpädagogik einigen Aufholbedarf.

Nun heisst Musikvermittlung ja keineswegs, dass man um jeden Preis seine Sache an den Mann und an die Frau bringt, egal wer vor einem steht. Musikvermittlung verändert, verändert Ausführende und Zuhörende, verändert die Wahrnehmung, die Kontexte und Situationen. Sie ist nicht eine Verkaufs- sondern eine Kommunikationsstrategie. Da kommunizieren wir aber das, was uns selber wichtig ist, ästhetisch und inhaltlich. Unsere eigene ästhetische Überzeugung kann sich differenzieren und verändern, aber sie steht als solche um unserer Ehrlichkeit willen nicht zur Disposition. Zwischen Inhalt und Verpackung, Aussage und Form lässt sich nicht so einfach unterscheiden; diesen Irrtum haben missionarisch motivierte Bewegungen immer wieder gemacht. Ist die Gestaltung zu simpel, kann der Inhalt keine Ansprüche stellen, die heute so beliebte Soft-and-simple-Musik ist ein Weichspüler für das halt nicht immer so leicht verdauliche Evangelium. Die Banalisierung religiöser Inhalte, die daraus resultiert, scheint mir ein Kernproblem im heutigen kirchlichen Leben zu sein.

Wir sind als Künstler gewohnt, einen anspruchsvollen Kunstbegriff zu pflegen, und wir sollen das auch, ohne Bedenken gegen populistische Vorwürfe, das sei elitär. Wir wollen und sollen elitär sein, die Kunst im emphatischen Sinn anstreben. Da könnte gegenüber der Musikvermittlung die Angst aufkommen, dass eine zu billige Vermittlung auch die Kunst in unzulässiger Weise verbilligt, dass wir die Massstäbe nicht aufrechterhalten können, wenn wir sie unters Volk bringen, oder dass wir die Vermittlung ohnehin nur mit Werken der zweiten Liga hinkriegen.

Da gilt es, Methoden kennenzulernen, zu adaptieren und weiterzuentwickeln, die den Zugang zur anspruchsvollen Musik eröffnen und zu dem im theologischen Teil beschriebenen «aktivisch passiven» Hören.

Das muss zu einer partiellen Neudefinition der kirchenmusikalischen Rolle in den Gemeinden führen. In meiner Kirchgemeinde sind die Sonntagsgottesdienste deutlich reduziert worden, indem in den beiden Kirchen der Gemeinde nur noch in Ausnahmefällen gleichzeitig je ein Gottesdienst gefeiert wird. Die Kirchgemeinde war aber so klug, unsere beiden Organistenstellen nicht zu reduzieren, sondern mich und meinen jungen Kollegen breiter einzusetzen: in der Konfirmandenarbeit, in der Altersarbeit, in

Erfahrungen mit der «grossen Musik».

Die eigene Überzeugung steht nicht zur Diskussion.

**Musikvermittlung
gehört zum innersten
Wesen der
Kirchenmusik.**

noch zu findenden und zu entwickelnden Gefässen zwischen kleinen Liturgien, Konzerten, Erwachsenenbildung, Kinderarbeit.

Dass Musikvermittlung zum innersten Wesen der Kirchenmusik gehört, und zwar als «Ermächtigung zur Musik» auf den verschiedenen Ebene der Rezeption, ist im Grunde immer schon unsere Voraussetzung gewesen. In einer Zeit, da volkskirchliche Selbstverständlichkeiten in hohem Tempo verdunsten, ist sie das Gebot der Stunde und ein Feld der Hoffnung.

Es folgen 11 Thesen zur Lage der Kirchenmusik:

1. Kommunikation in Kunst und Religion stehen in struktureller Analogie: Mehrschichtigkeit, Mehrdeutigkeit, Bedeutungsüberschuss und die Differenz zwischen Zeichengestalten und dem letztlich nicht formulierbaren Gemeinten sind für beide wesentlich.
2. Elaborierte Kunst ist daher für die religiöse Kommunikation unverzichtbar.
3. Religiöse Kommunikation kann nicht sein ohne den symbolischen Raum der Feier. Die Kirche gibt sich auf, wenn sie die Rolle des Gottesdienstes als des primären Ortes religiöser Kommunikation vergisst.
4. Gottesdienst gibt sich und die Kirche auf, wenn er den Bezug zur Kunst verliert. Die Banalisierung gottesdienstlicher Elemente zerstört sowohl den Symbol- und Feiercharakter des Gottesdienstes als auch eine verantwortungsvolle theologische Argumentation.
5. Die Fokussierung auf die sogenannte Popularmusik ist ein Irrweg. Sie ist nicht die Zukunft der Kirchenmusik, sondern ihr Untergang. Popularmusik taugt – elaborierte Qualität und funktionsgerechten Einsatz vorausgesetzt – als Ergänzung.
6. Vielfalt ist für sich allein noch kein Wert; sie kann umgekehrt ein Ausweichen vor einer selbst verantworteten Stellungnahme bedeuten.
7. Den Menschen die Musik von Bach, Mozart, Mendelssohn, aber auch diejenige von Stockhausen und Ligeti vorzuenthalten, zeugt von überheblicher Menschenverachtung oder eigenem Unvermögen.
8. Analoges gilt von Texten Luthers, Gerhards, Gellerts – der Umgang mit dem Nicht-Eigenen gehört unverzichtbar zur religiösen Kommunikation.
9. Empirische Ansätze dürfen nicht über die «Normativität des Faktischen» zu bloss reaktiven Konzepten führen. Vorfindliches ist veränderbar; die Normen dazu ergeben sich nicht aus der Empirie.
10. Die heutige Musikpolitik kirchlicher Dienststellen läuft auf einen Rückzug ins Ghetto der Mediokrität hinaus.
11. Der Milieudiskurs ist für die Kirchenmusik nicht brauchbar und muss abgelöst werden vom Paradigma der künstlerischen Musikvermittlung.