

Kirchenmusik

Musik und Religion / Ästhetische Theologie / Musik im Gottesdienst / Musik und religiöse Erfahrung

1. Einführung

Die Kirchenmusik ist in Deutschland als eigenes kirchliches und musikalisches System institutionalisiert. Die entsprechende »Kirchenmusikwissenschaft« (Praßl 2002) konzentriert sich an den Musikhochschulen und liturgiewissenschaftlichen Forschungsstätten häufig in historischer und werkästhetischer Perspektive auf die große geistliche Kunstmusik und das tradierte Kirchenlied. Sie sucht nur selten den Dialog mit neueren Konzeptionen ästhetischer Theologie. Aber auch die kirchenmusikalischen Kenntnisse von Theologen, Religions- oder Sozialpädagoginnen sind oft gering und zufällig. Die Entkoppelung der Reflexionsorte führt in der Praxis dazu, dass verschiedene Vorstellungen von den Aufgaben der Musik in der christlichen Gemeinde und im christlichen Leben miteinander konkurrieren. Hier kann eine praktisch-theologische Reflexion der Kirchenmusik, die interdisziplinär sowohl die zur Bestimmung von »Kirche« als auch von »Musik« notwendigen Referenztheorien aufgreift, eine konzeptionelle Basis für die theologische wie kirchenmusikalische Aus- und Fortbildung sowie für kirchenleitendes Handeln bieten. Erste Elemente einer solchen Theorie werden im Folgenden nach einer Übersicht über gegenwärtige Spannungsfelder (2.) und Begriffsklärungen (3.1.) skizziert. Phänomenologische Wahrnehmungen der Musik (3.2.), musikpsychologische wie musiksoziologische Erkenntnisse sind heranzuziehen, um den heutigen Stellenwert und die Wirkungen von Musik zu erhellen (3.3.). Religionsphänomenologische Analysen, ästhetische und praktisch-theologische Würdigungen von Musik erschließen deren Bedeutung für alle Dimensionen kirchlichen Handelns und christlicher Lebenskunst (3.2., 3.4., 3.5.). Eigens zu fragen ist nach den Trägern der kirchenmusikalischen Arbeit (3.6.). Die unumgänglichen Konflikte, die sich aufgrund der Pluralität musikalischer Vorlieben und Rezeptionsweisen im christlichen Gemeindeleben ergeben, bedürfen darüber hinaus der ästhetischen wie ethischen Reflexion (3.7.).

2. Problemskizze: Spannungsfelder und Herausforderungen

2.1. Wozu dient Kirchenmusik?

Das zur Ausbildung von Kirchenmusikern konzipierte »Handbuch Kirchenmusik« (Opp 2001) verzichtet darauf zu klären, was Kirchenmusik eigentlich sei. Es konzentriert sich stattdessen sofort auf die Behandlung des Gottesdienstes und

seiner Musik. *Kirchenmusik* gilt hier offenbar primär als *liturgische* Musik. Ein solches Verständnis kann sich auf einen geschichtlichen Hauptstrom kirchlich verantworteter Musik-Praxis und deren Theorie berufen und reiht sich ein in die Linie einer »Theologie der Musik«, welche die Liturgie zum »Gesetz der Kirchenmusik« (Söhngen 1967, 178) erhebt.

Demgegenüber setzt das Praktisch-theologische Handbuch zur Kirchenmusik »Kirchenmusik als religiöse Praxis« (Fermor/Schroeter-Wittke 2005) anders an: In einem mehrperspektivischen Zugang wird das kirchenmusikalische Feld phänomenologisch von musikalischen Grundvollzügen (wie Hören, Singen, Komposition, Atmosphäre) her erschlossen und im Blick auf Grunddimensionen kirchlichen Handelns expliziert (Verkündigung und Kommunikation; Bildung und Sozialisation; Seelsorge und Diakonie; Leitung und Organisation).

Die Gegenüberstellung zweier aktueller Handbücher zeigt, dass die Bestimmung der Aufgaben der Kirchenmusik in den Streit um die Aufgaben von Theologie und Kirche insgesamt mündet: Geht es um den musikalischen Gottesdienst und die tönende Verkündigung des Wortes Gottes, und sind dem die anderen Arbeitsfelder wie Konzert und Gruppenarbeit nachzuordnen? Oder hat Kirchenmusik subjektbestimmte, religiöse Wahrnehmung und Praxis im Medium der Musik zu ermöglichen und kritisch zu begleiten? Oder soll Kirchenmusik den musikalischen Dimensionen der geistgewirkten »Kommunikation des Evangeliums« in vielfältigen Formen und verschiedensten Handlungsfeldern Raum geben?

2.2. Werk- oder Rezeptionsästhetik?

Gegenüber einem werkästhetischen Verständnis von Kirchenmusik, das seine Hauptaufgabe darin sieht, die tradierten Großwerke dieser Kunst interpretativ zu heben und zu hüten, bringen neuere rezeptionsästhetische Theorien die Komplexität der Erwartungen an Musik und die Vielfalt musikalischen Verhaltens ins Spiel. Was Musik ist und bedeutet, entscheidet sich demnach immer erst im Ohr und in der Deutung der Hörenden und ihrer musikalischen Praxis. Ihr muss daher das primäre Interesse einer praktisch-theologischen Theorie der Kirchenmusik gelten.

2.3. Homogenität oder Vielfalt?

Kirchenmusik kann über Klänge, Atmosphären und bestimmte Gattungen zur Stabilisierung konfessionellen Bewusstseins beitragen (so etwa in Marienliedern oder den Verkündigungsliedern Luthers). Andererseits hat das affektive Medium Musik in Liedern und geistlichen Werken früh ökumenische Brücken geschlagen. Während es so in der kirchenoffiziellen Ökumene zu weitgehenden Annäherungen in der musikalischen Stilistik und im Repertoire kam, bilden sich seit den letzten Jahrzehnten des 20. Jh. neue »Konfessionen« innerhalb der Großkirchen und quer zu ihnen aus, die sich an verschiedenen ästhetischen – und hier primär

musikalischen – Frömmigkeitsstilen orientieren: Bach- und Gospelgemeinden, charismatische Lobpreisgruppen und E-Avantgarde-Kreise.

Weil die ästhetischen Präferenzen nicht einfach nur Beiwerk zum Leben sind, sondern unter post- oder spätmodernen Bedingungen oft das Zentrum der Identität ausmachen, erweisen sich die Vielfalt der Musikstile und die Differenzen im Musikgeschmack zunehmend als Risiko kirchlicher Gemeinschaftsbildung. Durch Milieubindungen geprägte Abgrenzungen führen zu Phänomenen kirchenmusikalischer Apartheid.

Damit stellt sich zugleich die Machtfrage: Wer hält die kirchenmusikalischen Produktionsmittel in der Hand, wer bestimmt über Stil und Präferenzen?

2.4. Zur wissenschaftstheoretischen Verortung

Es kann daher nicht überzeugen, wenn die Fragen der Kirchenmusik allein in den praktisch-theologischen Subdisziplinen der Liturgik und Hymnologie oder in der Systematischen oder Historischen Musikwissenschaft als Fragen der Ästhetik abgehandelt werden. Vielmehr gehören sie überall dorthin, wo die kulturellen Formen der Kommunikation des Evangeliums praktisch-theologisch zu bedenken sind: von der Homiletik über die Gemeindeftheorie bis zur theologischen Bildungstheorie und Seelsorge. Im Folgenden stehen diese Perspektiven im Vordergrund (zu geschichtlichen und liturgischen Aspekten vgl. Opp 2001; Krieg 1994).

3. Thematische Entfaltung: Kirchenmusikalische Praxis aus musikwissenschaftlicher und theologischer Perspektive

3.1. Begrifflichkeiten

Im Folgenden wird von einem *Musik*begriff ausgegangen, der akustische und kommunikative Handlungen (Produktion und Rezeption), Distribution (Speicherung und Vertrieb durch Medien) wie Rezeptions- und hermeneutische Deutungsprozesse (ästhetische Wahrnehmung und Interpretation) von Klangereignissen gleichermaßen umfasst.

Der Begriff der *Kirchenmusik* ist kein biblischer, sondern erst spät als Oberbegriff entstanden, im katholischen Bereich als Übersetzung des seit dem 20. Jh. üblichen Begriffs der »musica sacra«. In den biblischen Dokumenten ist von einzelnen musikalischen Verhaltensvollzügen (singen, Instrumente spielen etc.) und von bestimmten musikalischen Gattungen die Rede (Psalmen, Hymnen, Oden, vgl. Kol 3,16; Eph 5,19–21). Als Johann Sebastian Bach eine »regulierte Kirchenmusik zu Gottes Ehren« (zit. bei Wilson-Dickson 1994, 95) forderte, zielte er auf ein planmäßig am Kirchenjahr orientiertes, gottesdienstliches Musikrepertoire. Als Inhalt eines spezifischen Berufsfeldes und entsprechender Ausbildungsgänge etablierte sich der Begriff der Kirchenmusik erst im 20. Jh. im deutschen Sprachgebrauch.

Je nachdem, ob Kirche als Ereignis der Kommunikation des Evangeliums, als Raum religiösen Erlebens, als Institution oder als Kirchengebäude akzentuiert wird, ändert sich dabei auch das Verständnis von Kirchenmusik. Aus praktisch-theologischer Sicht liegt es nicht nahe, den Begriff allein von der formalen kirchlichen Trägerschaft der Musizierenden, vom Aufführungsort oder von einem spezifischen Repertoire geistlicher Musik her zu bestimmen. Von ›Kirchen‹-musik ist vielmehr in theologisch verantworteter Weise dann die Rede, wenn (mit Confessio Augustana Art. 7) vom Ereignis der Evangeliumskommunikation ausgegangen wird, Kirche also primär als Kommunikations-Geschehen begriffen wird, dessen Medium auch die Musik sein kann. Dann reicht Kirchenmusik weit über die Angebote der haupt- oder nebenamtlichen Kirchenmusikerinnen und -musiker hinaus. *Kirchenmusik* liegt also dort vor, wo *musikalisch Handelnde und Hörende ihre Wahrnehmungen und ihr musikalisches Agieren als Teil der (auch) durch die Institution Kirche tradierten Kommunikation des Evangeliums erfahren*. Sie ist daher zunächst ein *Geschehen und Ereignis, eine religiöse Praxis*, der sekundär ein institutionalisiertes kulturelles System mit seinen Zeichen, Werken und Strukturen dient.

3.2. Phänomenologie musikalischen Verhaltens

Als Grundmodi ästhetischen (und damit auch musikalischen) Handelns und Erlebens lassen sich unterscheiden: (a) *Wahrnehmung*, (b) *emotionale Berührung und Wertschätzung*, (c) *kommunikativ-kognitive Beurteilung ästhetischer Prozesse* und (d) *eigene kreative Gestaltung*.

(a) Die *musikalische Wahrnehmung* beginnt mit dem *Hören*. Das Hören verbindet mit der Außen-Welt und orientiert im Gewohnten und Vertrauten. Andererseits wird durchs Gehör der aus der alltäglichen Lebens-Welt herausreiße Ruf vernehmbar. Sowohl Beheimatung/Vertrauen (Sesshaftigkeit) als auch Herausrufung (Exodus) sind so archaisch mit dem Hörsinn verbunden. Beides eignet sich auch im musikalischen Hören.

Das Hören ist an die zeitliche Struktur der eintreffenden Schallereignisse gebunden und somit der eigentliche Zeit- und Vergänglichkeitssinn. Zu einer erkennbaren Gestalt wird das Gehörte erst durch die Erinnerung und deutend-ordnende sowie prognostische Interpretation der Laute und Klänge (vgl. Hesse 2003, 165).

Wenn nach christlich-theologischer Überzeugung zur Begegnung mit Gott die hörende Wahrnehmung notwendig dazugehört (vgl. Röm 10,14), dann ist der *Schärfung und Schulung des Gehörs* aus theologischer Perspektive großer Wert beizumessen. Zu den Aufgaben der Kirchenmusik gehört daher die *gemeindliche Hör-Bildung*.

(b) Die hörende Wahrnehmung führt zur *emotionalen Berührung und Wertschätzung bzw. zu Gestimmtheiten*. Musik stimuliert Gefühle und trägt so zum Erleben der eigenen Gefühlswelt bei. Elementare Grundvollzüge des ästhetischen Erlebens sind dabei das *Staunen und Genießen*. Im differenzierten Erfassen eines

musikalischen Werkes oder im vollständigen Hineingesogenwerden in eine musikalische Dynamik (Involvement) steigert sich das eigene Lust- und Glücksempfinden. Die Anteilhabe an gelingender musikalischer Gestaltung, das Miterleben musikalischer Erfindung und Kreativität führt bestenfalls ins Staunen über die Schöpferkraft, die sich darin kundtut.

Musik weckt auch religiöse Gefühle: Vertrauen und Angst, Staunen und Erschrecken, ekstatische Entzückung und Höllensturz, Dank und Sehnsucht. Zur Kirchenmusik gehört daher die *verantwortliche Gestaltung musikalischer Stimmungen*.

(c) Ästhetisches Handeln hat auch damit zu tun, *ästhetische Gestaltwerdung erkennen, verstehen und würdigen zu können*. Das gilt nicht allein für die große Kunstmusik, die sich erst im verstehenden Nachvollzug erschließt. Wenn Menschen ästhetische Gestaltungsprozesse würdigen, kann ihnen das helfen, tragende kulturelle Traditionen gegenwärtig zu halten und Neues zu erschließen. Die verstehende Begegnung mit religiöser Kultur fördert die eigene religiöse Expressivität und Deutungskompetenz.

Darin liegt der *hermeneutische Auftrag* kirchenmusikalischer Arbeit. Dazu gehört auch das nüchterne *Prüfen* von Musik im Blick auf ihre Menschenfreundlichkeit. Denn nicht alle Musik hilft zum gelingenden Leben.

(d) Am intensivsten entwickelt sich die musikalische Erfahrung für die, die *Musik selbst gestalten: singend oder musizierend*.

Singen ist ein sehr persönliches, weil den ganzen Leib und die eigene Stimme als sensibles Kommunikationsmedium nutzendes Geschehen. Es dient zur Spannungsabfuhr (Energieintegration) und zur Energiegewinnung gleichermaßen, darf aber nicht allein regressiv gedeutet werden, weil es auch zu stärkerer Selbstbewusstwerdung und Energietransformation in Bewusstseinsprozesse anregen kann (vgl. Adamek 1996, 199–202; 211–213). Singen tut gut, weil es »die Selbstentfaltung bis hin zur spirituellen Dimension fördern kann« (a. a. O., 231). Wer singt, gibt Persönliches preis, öffnet sich und hofft auf das Hören anderer. Wer mit anderen gemeinsam singt, sucht die Einstimmung mit anderen und trägt zum Gesamtklang aktiv bei.

In den meisten Kulturen der Erde wird daher gesungen, um Gemeinschaft herzustellen, den (heiligen) Ort der Zeremonie akustisch zu markieren, die Dramaturgie der Inszenierung des Kultes zu steuern, heilige Atmosphären zu evozieren oder religiöse Texte zu transportieren. Im Singen kommt es zur Begegnung mit alter Tradition und Fremdem, das singend im Sinne einer experimentellen Rollenübernahme angeeignet werden kann. Wer singt, hofft auf Gehör bei Gott und den Menschen. Dem Beten verleiht das Singen emotionale Tiefe (Augustin: »Wer singt, betet doppelt«). Daher sollte weiterhin gelten: »Die Basis der Kirchenmusik ist das Singen der Gemeinde [...]« (Krummacher 1994, 148).

Für das gemeinsame *Musizieren* gilt Ähnliches, auch wenn hier die intensive Verbindung zum gesungenen Wort wegfällt. Die Dynamik gemeinsamen Musizierens kann aus der Alltagswelt entrücken und neue Lebensperspektiven vermitteln. Insbesondere das freie *Spielen und Improvisieren* eröffnet Freiräume zur musika-

lischen Selbsterfahrung. Das beginnt in der musikalischen Früherziehung im Kindergarten (oder zu Hause) mit Hilfe des Orff'schen Instrumentariums und kann sich in improvisierenden Anteilen der Chor- oder Bandarbeit fortsetzen.

3.3. Musik als Medium psychischer Regression, als Symbol und Mittel der Identitätsbildung

3.3.1. In der *Musikpsychologie* wird beschrieben, wie beim Hören von Musik eine kontrollierte Regression einsetzen kann, die dem eigenen Unbewussten gegenüber offener macht und mit Tiefenschichten der eigenen Persönlichkeit in Berührung bringt (vgl. Rauchfleisch 1996, 91). Zugleich werden die musikalischen Außeneindrücke ins Innere aufgenommen und mit früheren Erfahrungen verbunden, wodurch neue Erfahrungen entstehen. Es geht also nicht nur um Regression in narzisstische Urzustände, sondern auch um Aufbrüche in neue Erfahrungswelten, wie sie etwa die Avantgarde-Musik intendiert.

Musikalische Regression und Progression sind daher als genuine Aufgaben kirchenmusikalischer Arbeit gleichermaßen in den Blick zu nehmen.

3.3.2. Die Philosophin Susanne K. Langer erläutert die Wirkmacht der Musik hingegen *symboltheoretisch* (1992). Im Anschluss an Thesen der Gestaltpsychologie postuliert sie, »daß gewisse Aspekte des sogenannten ›inneren Lebens‹ – des physischen wie geistigen – formale Eigentümlichkeiten besitzen, die denen der Musik gleichen – Muster von Ruhe und Bewegung, Spannung und Entspannung, Übereinstimmung und Unstimmigkeit, Vorbereitung, Erfüllung, Erregung, plötzlichem Wechsel usw.« (225). Wegen dieser strukturellen Nähe der musikalischen Formen zu den Prozessen menschlichen Fühlens könne die Musik die Gefühlswelt deutlicher zum Ausdruck bringen als die Sprache. Dass den Elementen der Musik keine eindeutigen Bedeutungen zuzuordnen sind, sei dabei kein Nachteil, sondern ein Vorteil für die Sinnzuschreibung durch die Hörer. Die ganze Vielfalt der Imagination könne so in der Musik ihr Spielfeld finden (vgl. a. a. O., 239).

Ausgehend von dieser Deutung musikalischer Wirkung ist als eine Grundaufgabe der Kirchenmusik die *symbolische Kommunikation des Heiligen* zu bestimmen.

3.3.3. In neueren Studien zur religiösen Dimension der Popmusik wird insbesondere auf *Ritualtheorien der Kulturanthropologie*, vor allem auf diejenige Victor Turners, zurückgegriffen (vgl. Gutmann 2000, 91 ff.; Fermor 1999, 169–177): Im Ritual ergebe sich eine besondere Zeiterfahrung, die von der linearen Zeiterfahrung des Alltags abweicht. Hier geschehe die Begehung des Außeralltäglichen, eine Überschreitung und Rückkehr über eine Grenze (liminale Erfahrung), die das Gefühl mit sich bringt, in einem ununterbrochenen Fluss mitgezogen zu werden (Fluss-Erfahrung). Damit verbinde sich eine starke Gemeinschaftserfahrung mit anderen (*communitas*). Was für archaische Rituale gelte, lasse sich ähnlich auch in den rituellen Inszenierungen moderner Kulturformen erkennen. Auch

hier komme es zu Schwellenerfahrungen, die Gemeinschaften stiften, den Alltag transzendieren und transformatorische Kraft besitzen.

Könnte es Aufgabe der Kirchenmusik sein, solche *Ritual-Erfahrungen* zu ermöglichen (etwa in Gospel-Konzerten)?

3.3.4. Die *Musiksoziologie* beschreibt die (gruppen-)identitätsstiftende Funktion von Musik in der spätmodernen Gesellschaft. Die Entkoppelung von Musikausübung und Musikhören durch die perfektionierten Tonaufzeichnungs- und Distributionsverfahren (Radio, CD, Internet) lässt Musik zu einem ständig verfügbaren ›Lebensmittel‹ werden. Musik differenziert sich stilistisch grenzenlos aus und dient zur Markierung kultureller Identitäts-Codes verschiedener Milieus, Szenen und Lebensstile. Die Wahrnehmung von Musik kann entsprechend bei den einen primär das Bedürfnis nach Harmonie und heiler Welt stillen, bei anderen hingegen auf das Erlebnis leiblich erfahrbarer Spannung und Action oder auf intellektuelle Herausforderungen zielen.

Die *Vielfalt der Musikstile* und die *milieuspezifischen Präformierungen des Hörens und des Geschmacks* stellen die Kirchenmusik vor große Herausforderungen. Jeder kirchenmusikalische Stil löst sofort milieubedingte Abwehrreflexe oder Zustimmung aus. Insgesamt erscheint die alltägliche Kirchenmusik gegenüber den Angeboten der Unterhaltungsindustrie häufig provinziell oder auf die Bedürfnisse weniger Milieus enggeführt. Die Frage, für welche Milieus musiziert werden soll, wird zur kirchenmusikalischen Grund- und Machtfrage (vgl. Mildemberger/Ratzmann 2004, 11–72; Hauschildt 2005, 86).

Neben der musikalischen Pluralisierung fordern die Tendenzen zur religiösen *Privatisierung* die Kirchenmusik heraus. Innerhalb und außerhalb der Kirchen ist Religion weithin zur Angelegenheit des einzelnen Subjektes geworden. Die Kirchenmitglieder erwarten immer stärker religiöse Serviceleistungen von der Kirche und verstehen entsprechend auch die Kirchenmusik als persönlich zugeschnittenes spirituelles Erlebnisangebot.

3.4. Theologische Würdigungen von Musik

Traditionell wird Musik theologisch primär als rhetorisches Medium der Kommunikation mit Gott in ihrer Lob- und Klagefunktion gewürdigt. Aus der antiken Musiktheorie übernahm die christliche Theologie teilweise auch Vorstellungen von einer musikalischen Widerspiegelung kosmischer Schöpfungsgesetzlichkeiten. Neuere musiktheologische Ansätze argumentieren entweder mit Analogien zwischen dogmatischen Topoi und musikalischen Wirkungen, rücken Musik (oft im Anschluss an Martin Luther) als Gegenstand freier menschlicher Tätigkeit in die theologische Anthropologie und Ethik ein, oder stellen Verbindungen zwischen pneumatologischen Denkkategorien und phänomenologischen Deutungen von Musik her.

3.4.1. Die evangelischen musiktheologischen Entwürfe der Gegenwart knüpfen mit unterschiedlichen Akzenten an die reformatorischen Positionen an (vgl. Bubmann 1988, 175–184; Krummacher 1994, 99–130).

In Deutschland wurde vor allem *Oskar Söhngens* Entwurf einer trinitarischen Grundlegung der Musik einflussreich (1967). Er unterstreicht stark den Gedanken der Musik als Schöpfungsordnung, bezeichnet sie als heimliche Vorimitation der Erlösung und konzentriert sie dann auf eine kultische Ur-Musik (vgl. 325).

Ausgehend von den biblischen Zeugnissen versteht *Christoph Krummacher* (1994, 131–149) demgegenüber Kirchenmusik als geschichtliche Sprache des Glaubens. Aufgrund der Inkarnation Gottes in die Realität dieser Welt in Jesus Christus sei der christliche Glaube zur Wahrnehmung der profanen Kunst befreit. Zudem ermutige die pneumatologische These von der verheißenen, wenn auch unverfügbaren Gegenwart des Geistes Gottes dazu, Wahrnehmungen dieses Geistes auch in der Kunst zu erwarten. Die Freiheit des Glaubens bedürfe dabei keiner übergeschichtlichen Gesetze der Kirchenmusik.

3.4.2. Auf katholischer Seite hat *Papst Pius X.* in seinem *Motu proprio* »Tra le sollecitudini« von 1903 (hier: Nr. 2) die bis heute in der kath. Kirche gültigen Kriterien für echte Kirchenmusik festgehalten: Heiligkeit (d. h. Liturgiegerechtigkeit), Güte der Form (künstlerischer Anspruch) und Allgemeinheit (Gültigkeit für die universale Kirche). Diese Kriterien würden vor allem vom gregorianischen Choral und von der klassischen Polyphonie der römischen Schule (Giovanni Pierluigi da Palestrina) erfüllt, die daher zum Modell für alle legitime Kirchenmusik werden (vgl. Praßl 2004, 73–79).

Edward Foley hingegen versucht, die besondere Eignung der Musik als sakramentales Medium des göttlichen Offenbarungsgeschehens zu begründen, indem er Analogien zwischen christlichem Gottesbegriff und der Eigenart musikalischer Prozesse beschreibt (Foley 1995, 117–120): Gottes historischem Wirken entspreche der transitorisch-zeitliche Charakter des Klanges; die Unverfügbarkeit Gottes spiegele sich im flüchtigen Phänomen des Klangs; wie Gottes Offenbarungshandeln sei auch die Musik auf Dialog und Resonanzen hin angelegt und habe damit Beziehungscharakter; und wie Gott sich personal den Menschen zuwende, so ermögliche auch Klang personale Beziehungen. Daher sei Musik – zumal wenn sie ins Zentrum der Liturgie geholt wird – besonders geeignet, sich mit Gottes Offenbarung zu verbinden.

3.4.3. *Hans-Günter Heimbrock* setzt – wie eine Reihe jüngerer Autoren (Peter Bubmann, Hans-Martin Gutmann, Gotthard Fermor, Harald Schroeter-Wittke u. a.) – bei seiner Würdigung der Musik zunächst phänomenologisch an. Der regressive Charakter des Hörens sei zu berücksichtigen, aber nicht nur negativ zu bewerten. Religiöse Deutungen von musikalischen Verschmelzungserfahrungen, von Entschweben und Ekstase, seien theologisch zu würdigen. Heimbrock sieht in Klängen die theologische Möglichkeit, mit menschlichen Ausdrucksmöglichkeiten »immanente Verweisung auf das Unsagbare« (Heimbrock 2005, 40) zu leisten.

Klänge hätten vor allem die Potenz, den Alltag heilsam zu unterbrechen. Darin liege eine Nähe zum Evangelium. Heimbrock verortet seine musiktheologischen Überlegungen freiheitstheologisch: »Klang-Räume sind menschliche Spiel-Räume der Freiheit, in denen Erfahrung des Wohlgefallens an der Schöpfung, Erfahrungen der Zerrissenheit und Fragmentarität der Welt ebenso zum Ausdruck kommen können wie der Vorschein vom Reich Gottes.« (A. a. O. 41) Die Kirche habe sich nicht einfach dem Musikbetrieb und der bürgerlichen Musikkultur anzupassen, sondern »klangvolle Zeichen freiheitlicher Gegenkultur zu fördern« (ebd.).

3.4.4. Diese Impulse integrierend kann Musik theologisch in der dreifachen (trinitarisch strukturierten) Perspektive als kreatives *Spiel*, als *Symbol* für Transzendentes und als geistgewirkte Erfahrung der Gegenwart des Heiligen im *Fest* gewürdigt werden.

(1) Gott hat in seiner Schöpfung die Möglichkeit zu Klang und Musik mitgesetzt, dem Menschen die Klangwelt zum Spiel der Kreativität übertragen. Musik ist als Schöpfungsgabe *Spiel der Freiheit*, das sein eigenes Recht im Gottesdienst wie im ganzen christlichen Leben hat – auch unabhängig von der Verbindung mit liturgischen Texten. Solches Spielen bereichert die Lebenskunst und bietet Material für spielerische Freiheitserfahrungen.

(2) Musik kann zum *Symbol der Befreiung zum neuen Sein in Christus und der guten Schöpfung* werden. Dies geschieht, wo sie als Klangsprache der Gefühle in Regression wie Progression übergreifende Sinn- und Ordnungszusammenhänge ahnen und Erlösung gleichnishaft erfahren lässt und als Trägerin von Worten der Kommunikation des Evangeliums dient.

(3) Musik vermittelt schließlich als *geisterfülltes* oder *ekstatisches Zeiterleben* in der *Hoch-Zeit des Festes* gleichsam sakramentale Vor-Erfahrungen der Ewigkeit und stimmt durch ihre transformative Macht die Herzen zu Gott um. *Einstimmung* ins Heilige, *Umstimmung* zum guten Leben, *Verstimmung* als notwendige Verstörung falschen Lebens und *Hochstimmung* als Vorgriff auf Gottes Ewigkeit sind die musikalischen Wirkungen des Heiligen Geistes (vgl. Bubmann 2002, 90f.).

3.5. Aufgabenbereiche der Kirchenmusik

Wird Kirchenmusik als trinitarisch begründete Form geistgewirkter Kommunikation des Evangeliums verstanden, lassen sich weitere Differenzierungen der Aufgaben der Musik im christlichen Kontext vornehmen (vgl. Bubmann 1997, 173–178):

(a) *Doxologie und Gebet*: Auch wenn Musik strukturell von etwas anderer Art ist als die gesprochene Sprache, ist sie doch Teil der Kommunikationsprozesse zwischen Mensch und Gott. Sie preist Gott als Herrn der Welt (auch unabhängig von Texten!), ruft ihn in Bitte und Klage als Kyrios an.

(b) *Theophone Spiritualität*: Gott macht sich in Tönen, Klängen und Rhyth-

men bekannt. Henning Schröer hat dafür den Begriff der ›Theophonie‹ geprägt: Gott wird hörbar, das Hören transzendiert die irdische Wirklichkeit zu Gott hin. Dies kann auch auf dem Wege persönlicher Musikbegegnung geschehen. Kirchliche Mitarbeitende können solche Erfahrungen beratend begleiten und anleiten.

(c) *Prophetie und Verkündigung*: Ein klassisches kirchenmusikalisches Handlungsfeld ist die Verkündigung. In Liedern, Motetten, Passionen und Oratorien verstärkt, erweitert und vertieft die Musik als zweite Sprachebene die Wirkung der Wort-Verkündigung. Als Kantaten-, Lied- oder Klangpredigt kann sich die Predigt auf unterschiedliche musikalische Vollzüge beziehen (vgl. Nicol 2004, 141–157; Meyer-Blanck 2005). Es geht um Collagen und Wechselspiele der beiden (gleichberechtigten) Künste Musik und Predigt im Dienst an der Kommunikation des Evangeliums.

(d) *Gemeindeentwicklung und Geselligkeit*: Musik stiftet Gemeinschaft, führt Menschen beim Singen, Musizieren oder Hören zusammen, auch über Generationen und Zeiten hinweg. Selbst wenn hier Einschränkungen im Blick auf die milieuspezifischen musikalischen Vorlieben gelten, ist sie doch ein wesentlicher Faktor des Gemeindeaufbaus und der Gemeindeentwicklung und fördert (insbesondere als Bewegungs- und Tanzmusik) die Geselligkeit bei Fest und Feier.

(e) *Bildung und Glaubensentwicklung*: Musizieren wie Musikhören fördert die Persönlichkeitsentwicklung und unterstützt Erziehungsprozesse in Familie, Schule, Gemeinde und medialer Öffentlichkeit. Kirchenmusikalische Bildung hilft dazu, die Wahrnehmung zu sensibilisieren, religiös-emotional ausdrucksfähig zu werden, eigene Kreativität zu entfalten und religiöse Musik ästhetisch wie theologisch würdigen zu können (vgl. Bubmann/Landgraf 2006).

(f) *Seelsorge und Diakonie*: Musik kann durch körperlich-vegetative Resonanzbildungen, durch Gefühlsaktivierungen wie durch kommunikative und alltagstranszendierende Wirkungen identitätsstützend und heilend-therapeutisch wirken und so Ausdruck der heilenden Kraft des Evangeliums werden. Dabei bleibt immer neu zu prüfen, ob die musikalisch ausgelösten Regressionsprozesse für das Leben stärken oder nur in illusionäre Weltflucht führen. Umstritten ist, ob musikalische Seelsorge primär lebensfördernde Selbsterfahrungsräume eröffnen soll und dabei professioneller Kompetenz bedarf (so Krummacher 2002, 245), oder ob sie auch Laien zugänglich sein soll, als stärker der Gottesbeziehung verpflichtete gegenseitige Tröstung und Stärkung und Eröffnung geistlichen Hörens (so Heymel 2004).

Musik kann als stark emotionales Medium auch neu zum Engagement für Frieden, Gerechtigkeit und Bewahrung der Schöpfung motivieren und das soziale Miteinander fördern. Die sozialpädagogischen Methoden ästhetisch-kultureller Bildung sollten dazu auch für kirchenmusikalisch-diakonische Handlungsfelder fruchtbar gemacht werden, etwa als Jugendkulturarbeit mit Rock- oder Rap-Musik.

(g) *Autonome Kunst als Spiel der Freiheit*: Musik hat sich über ihre funktionale Bedeutung für Kult, Gemeinschaft und Pädagogik hinaus im Abendland zur autonomen Kunst entwickelt. Solche Musik dient nicht primär außermusikalischen

Zwecken, sondern existiert um ihres eigenen Spiels willen. Durch Gott freigesetzt von den Zwängen dieser Welt erspielt sich der musizierende oder musikhörende Mensch eine neue Welt mit eigenen Spielregeln und versinnlicht so seine eigene gottgeschenkte Freiheit. Die konzertante Pflege der Kunstmusik gehört daher mit zu den kirchenmusikalischen Aufgaben.

3.6. Professionelle, Laien und Ehrenamtliche

Die Musik in der Kirche wird zunächst von den vielen musikalisch begabten Gemeindegliedern getragen, die ihre vokalen oder instrumentalen Fähigkeiten als ihr Charisma in die Gemeinde einbringen. Die Aufgabe ehren-, neben- oder hauptamtlich Mitarbeitender liegt dann primär darin, die musisch-kulturellen Gaben der Gemeinde zu fördern, zu bündeln und ihre Entfaltung zu organisieren. Dieser Auftrag lässt sich nicht auf kirchenmusikalische Fachkräfte beschränken: Erzieherinnen integrieren Methoden musikalischer Früherziehung in die Kindergartenarbeit, Sozialpädagoginnen und Diakone setzen Methoden ästhetisch-musikalischer Sozialarbeit ein, Religionspädagoginnen gestalten ihre schul- oder gemeindepädagogische Arbeit mit musikalischen Mitteln, und Pfarrer sind in Liturgie und Seelsorge ohnehin mit musikalischer Praxis befasst. Schon in der Ausbildung sollten diese Berufsgruppen stärker aufeinander treffen, um sich und die gemeinsamen Aufgaben besser wahrzunehmen. Zu beachten ist, dass die sozialen Träger der Kirchenmusik als Haupt- und Nebenamtliche bestimmten Milieus angehören, deren ästhetische Vorstellungen mit denjenigen ihrer Adressaten bzw. anderer Milieus in der Kirche kollidieren können (vgl. Hauschildt 2005, 86f.). Entscheidend für eine verantwortlich gestaltete Kirchenmusik sind daher die Fähigkeit zur kritischen Selbstdistanz und ein waches Ohr für die je vorhandenen musikalischen Kulturen.

3.7. Die Suche nach der stimmigen Musik in der Vielfalt der Möglichkeiten

Kirchenamtliche und theologische Versuche einer Reglementierung der Kirchenmusik im Blick auf Stile und Gattungen lassen sich seit dem Mittelalter nachweisen, haben heute jedoch stark an Plausibilität eingebüßt. Neuere kirchenamtliche Dokumente plädieren häufig für eine möglichst große Vielfalt an Stilmöglichkeiten innerhalb der Kirchenmusik. Doch bleibt auch dann die Aufgabe, die Auswahl der jeweils »passenden« Musik ästhetisch und theologisch-ethisch zu begründen.

Verantwortungsethisch gedacht kann die Entscheidung über die geeignete Kirchenmusik dabei nicht allgemein oder überzeitlich getroffen werden. Und im Sinne einer evangelischen Ekklesiologie können diese Entscheidungen auch nicht über die Köpfe der Gemeinde und der beteiligten Subjekte hinweg erfolgen. Nötig ist vielmehr ein konziliarer Prozess aller an diesen Fragen Beteiligten. In diesem Prozess geht es um einen komplexen Abwägungsvorgang zwischen den überlieferten kirchenmusikalischen Traditionen, situativen Gegebenheiten, den gesellschaftlichen Herausforderungen und Prägungen, Zielbestimmungen aus den Be-

reichen der Ästhetik, der theologischen Anthropologie, Ekklesiologie und Liturgik.

Für die Entscheidungsprozesse vor Ort lassen sich nur allgemeine Hinweise angeben: Die Musik muss zeit- und evangeliumsgemäß sein (darf also z. B. nicht unverständlich sein oder das Christus-Zeugnis behindern); sie soll stimmig zum Kasus passen und seiner Logik entsprechen; sie muss zielgruppenorientiert gewählt werden, ohne deshalb immer nur die Bedürfnisse der Rezipienten erfüllen oder bestätigen zu wollen; sie soll auch milieuübergreifende Erfahrungen von Gemeinde ermöglichen; sie darf den Reichtum möglicher musikalischer Kommunikation des Evangeliums (vgl. 3.5.) nicht willkürlich und dauerhaft einseitig auf wenige Aspekte verengen (z. B. allein auf Lobpreis); und sie sollte Anschluss suchen an das gegenwärtige Niveau musikalischer Technik und Kunst sowie den Dialog mit der allgemeinen Musikentwicklung pflegen.

4. Literatur

- Adamek, Karl 1996, Singen als Lebenshilfe. Zu Empirie und Theorie von Alltagsbewältigung. Plädoyer für eine »Erneuerte Kultur des Singens«, München/New York.
- Bubmann, Peter 1988, Urklang der Zukunft. New Age und Musik, Stuttgart.
- Bubmann, Peter 1997, Von Mystik bis Ekstase. Herausforderungen und Perspektiven für die Musik in der Kirche, München.
- Bubmann, Peter 2002, Einstimmung ins Heilige. Die religiöse Macht der Musik (Herrenalber Forum Bd. 31), Karlsruhe.
- Bubmann, Peter/Landgraf Michael (Hg.) 2006, Musik in Schule und Gemeinde. Grundlagen – Methoden – Ideen. Ein Handbuch für die religionspädagogische Praxis, Stuttgart.
- Fermor, Gotthard 1999, Ekstasis. Das religiöse Erbe in der Popmusik als Herausforderung an die Kirche (Praktische Theologie heute Bd. 46), Stuttgart/Berlin/Köln.
- Fermor, Gotthard/Schroeter-Wittke, Harald (Hg.) 2005, Kirchenmusik als religiöse Praxis. Praktisch-theologisches Handbuch zur Kirchenmusik, Leipzig.
- Foley, Edward 1995, Ritual Music. Studies in Liturgical Musicology, Beltsville.
- Gutmann, Hans-Martin 2000, Grenzgänge. Einfälle zu Jazz und Theologie, in: Gotthard Fermor/Hans-Martin Gutmann/Harald Schroeter (Hg.), Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie (Hermeneutica Bd. 9), Rheinbach, 78–97.
- Hauschildt, Eberhard 2005, Kirchenmusik in der Erlebnisgesellschaft, in: Gotthard Fermor/Harald Schroeter-Wittke (Hg.), Kirchenmusik als religiöse Praxis. Praktisch-theologisches Handbuch zur Kirchenmusik, Leipzig, 83–89.
- Heimbrock, Hans-Günter 2005, Klang, in: Gotthard Fermor/Harald Schroeter-Wittke (Hg.), Kirchenmusik als religiöse Praxis. Praktisch-theologisches Handbuch zur Kirchenmusik, Leipzig, 37–42.
- Hesse, Horst-Peter 2003, Musik und Emotion. Wissenschaftliche Grundlagen des Musik-Erlebens, Wien/New York.
- Heymel, Michael 2004, In der Nacht ist sein Lied bei mir. Seelsorge und Musik, Waltrop.
- Krieg, Gustav A. 1994, Art. Musik und Religion IV, in: Theologische Realenzyklopädie Bd. 23, 457–495.
- Krummacher, Christoph 1994, Musik als praxis pietatis. Zum Selbstverständnis evangeli-

- scher Kirchenmusik (Veröffentlichungen zur Liturgik, Hymnologie und theologischen Kirchenmusikforschung Bd. 27), Göttingen.
- Krummacher, Christoph 2002, Musik und Seelsorge, in: Michael Böhme u. a. (Hg.), *Entwickeltes Leben. Neue Herausforderungen für die Seelsorge* (Festschrift für Jürgen Zimmer), Leipzig, 231–246.
- Langer, Susanne K. 1992, Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst (orig. engl. 1942) (Fischer Wissenschaft Tb. 7344), Frankfurt am Main, 204–240.
- Meyer-Blanck, Michael 2005, Kirchenmusik und Predigt, in: Gotthard Fermor/Harald Schroeter-Wittke (Hg.), *Kirchenmusik als religiöse Praxis. Praktisch-theologisches Handbuch zur Kirchenmusik*, Leipzig, 142–147.
- Mildenberger, Irene/Ratzmann, Wolfgang (Hg.) 2004, *Klage – Lob – Verkündigung. Gottesdienstliche Musik in einer pluralen Kultur* (Beiträge zu Liturgie und Spiritualität Bd. 11), Leipzig.
- Nicol, Martin 2004, Mit Musik predigen. Kantatenpredigt als Kunst unter Künsten, in: Irene Mildenberger/Wolfgang Ratzmann (Hg.), *Klage – Lob – Verkündigung. Gottesdienstliche Musik in einer pluralen Kultur* (Beiträge zu Liturgie und Spiritualität Bd. 11), Leipzig, 141–157.
- Opp, Walter (Hg.) 2001, *Handbuch Kirchenmusik, Bd. 1: Der Gottesdienst und seine Musik*, Kassel.
- Praßl, Franz Karl 2002, Art. Kirchenmusikwissenschaft, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart* 4, 4. Auflage, 1253–1260.
- Praßl, Franz Karl 2004, Katholische Perspektiven zu einer Theologie und Praxis der Kirchenmusik. Gottesdienstliche Musik in kirchenamtlichen Dokumenten, in: Irene Mildenberger/Wolfgang Ratzmann (Hg.), *Klage – Lob – Verkündigung. Gottesdienstliche Musik in einer pluralen Kultur* (Beiträge zu Liturgie und Spiritualität Bd. 11), Leipzig, 73–90.
- Rauchfleisch, Udo 1996, Musik schöpfen, Musik hören. Ein psychologischer Zugang (Transparent Bd. 33), Göttingen/Zürich.
- Söhngen, Oskar 1967, *Theologie der Musik*, Kassel.
- Wilson-Dickson, Andrew 1994, *Geistliche Musik. Ihre großen Traditionen. Vom Psalmen-gesang zum Gospel*, Gießen.

Peter Bubmann