

Christoph Richter

Hochschule f. Kirchenmusik
Bayreuth
Rummelberg
2.10.2007

1

Das Studium der Kirchenmusik

Ein Angebot zwischen Menschenbildung, Autonomie des Studiums und Berufsausbildung

I - Überlegungen zur Autonomie

Die Anregung zu den folgenden Überlegungen beziehe ich aus der mir gestellten Frage "Wie autonom kann die Ausbildung für den Beruf des Kirchenmusikers sein". Ich möchte die Frage zuspitzen und frage: Wie autonom muß die Ausbildung sein, damit Kirchenmusiker ihre besonderen Aufgaben überhaupt erfüllen können? Autonom bedeutet, auf den Menschen bezogen, „sich selbst die Gesetze des Handelns und Denkens setzen“ oder, auf eine Sache bezogen, „nur den Anspruch der Sache bzw. der gestellten Aufgabe gelten lassen“. Autonom kann aber auch den negativen Beigeschmack haben von „sich verselbständigend“. So ist es bedenklich oder gefährlich, wenn z.B. ein Studienfach vergißt, daß es eine Dienstleistung im Ganzen eines Studiums erfüllen soll und sich nicht für unabhängig von den anderen Fächern und von der Zielsetzung des Studiums halten darf. Bedenklich ist es auch, wenn der Beruf des Kirchenmusikers als der eines selbstgenügsamen Orgelvirtuosen oder wenn die Kirche als Konzertsaal verstanden wird. Fragen muß man auch, wem gegenüber die Ausbildung zum Kirchenmusiker Autonomie geltend machen könnte – gegenüber den tradierten praktischen Berufsaufgaben, irgendwelchen Ausbildungs- und Prüfungsordnungen, theologischen oder kirchenorganisatorischen Vorgaben? Zu überlegen ist schließlich, worin sich eine mögliche Autonomie der Ausbildung zeigen könnte ⁱⁿ einem freien und autonomen künstlerischen oder auch wissenschaftlichen Berufsbild? Mit der Autonomie ist es eine paradoxe Sache. Einerseits, um beim Beispiel der Kirchenmusikausbildung zu bleiben, erfüllen die Studieninhalte und -fächer ganz bestimmte praktische und theoretische Bedingungen und Funktionen im Hinblick auf die Musik und Musikausübung im Rahmen kirchlichen Lebens, etwa das künstlerische und das liturgische Orgelspiel, die Chorleitung, der Gesang, pädagogische Arbeit mit Jüngeren und Älteren usw. Andererseits ist Musik, als künstlerische Gestaltung aus Tönen und Klängen, zunächst einmal Musik, die angemessen verwirklicht werden muß und dafür einer autonomen freien Tätigkeit bedarf. Es genügt nicht, ein mittelmäßiger Musiker und

Pädagoge, aber fromm zu sein. Gleichsam in zweiter Bestimmung ist die Musikausübung im Rahmen des religiös-kirchlichen Lebens gottesdienstlichen und anderen kirchlichen Aufgaben und Haltungen verpflichtet. Diese Reihenfolge erscheint auch deswegen sinnvoll, weil Musik ihre Funktion als Kirchenmusik stets erst im religiösen Vollzug und für ihn erhalten hat und erhält, als ein künstlerisches Medium, dessen sich die Menschen zu bestimmten Zwecken und mit bestimmten Absichten bedienen. So wie es auch keine kirchlichen oder liturgischen Äpfel am Erntedankfest gibt, sondern solche, die „von draußen“ als Dank auf den Altar gelegt werden.

Und die Menschen, die sich mit Musik professionell beschäftigen, sind als Musiker, als eine besondere Art von Theologen und als Pädagogen Menschen mit einer bestimmten allgemeinen, persönlichen und fachlichen Bildung und Einstellung, mit deren Hilfe sie ihren Dienst erfüllen.

Um am permanent notwendigen Diskurs über die Musik in der Kirche und über eine Theologie der Musik teilnehmen zu können, müssen sie ihr Medium Musik und ihren Musik- wie auch den Pädagogenberuf autonom vertreten. Sonst könnten sie nicht, wie es wünschenswert und unabdingbar ist, als Partner im Kreise der Theologen, der Kirchenvertreter, der Gemeindemitglieder auftreten und ihre besondere Perspektive für die gemeinsame Sache vertreten.

Mit anderen Worten: Sowohl die Musik als auch die Musiker und die Ausbildung zum Kirchenmusiker sind einerseits autonom, und sie sind gleichzeitig, gerade wenn sie ihren Teil autonom beitragen, nicht autonom, nämlich der gemeinsamen Sache verpflichtet, verpflichtet auch zur Unterordnung unter die gemeinsamen Prinzipien des Glaubens und des Gottesdienstes. Erst aus der Perspektive ihrer Autonomie jedoch erfüllen sie die Funktionen, die Gemeinden und Theologen von ihnen erwarten können.

Autonomie des Studiums und der Ausbildungsinstitution haben also einen guten Sinn und scheinen mir notwendig - als Unabhängigkeit von Vorgaben oder Zwängen einer eingeschliffenen Praxis oder von Vorgaben, die die kirchenmusikalische Berufsausbildung instrumentalisieren und damit unselbständig oder gar untüchtig machen. Würde man der Ausbildung zum Kirchenmusiker nicht ein angemessenes Maß an Autonomie in künstlerischer, theologischer, menschlicher, pädagogischer Hinsicht zugestehen, würde die Kirche wichtiger Innovationen und der produktiven Spannung zwischen Kirchenleben, Theologie, Kunst und Menschenbildung verlustig gehen. Und die Kirchenmusiker würden in einer Art Engführung den ‚vorschreibenden Instanzen‘ aus Theologie und Gemeindeleben hinterherlaufen. Das

kann kein beteiligter und engagierter Christ, kein Musiker und kein Pädagoge wollen.

Ich verstehe deshalb im folgenden ‚Autonomie‘ des Kirchenmusikerberufs und der Ausbildung als kritische Fähigkeit und Bereitschaft zu einer produktiven Auseinandersetzung mit den Ansprüchen und Forderungen des kirchlichen Lebens, der Traditionen, der Theologie oder praktischer Notwendigkeiten.

In dieser Auseinandersetzung ist eine Autonomie im künstlerischen Handeln dann und so lange legitim, wenn sie die Menschen, an die sie sich wendet, nicht aus dem Auge verliert, sondern für sie eintritt.

Soviel sei zunächst zur Frage nach der Autonomie der Ausbildung und des Berufs des Kirchenmusikers gesagt. Um genauere Antworten zu finden, erörtere ich im folgenden zwei Fragen:

- Welche Aufgaben hat die Kirchenmusik (die Kunst) für die Menschen, die in Religion und kirchlichem Leben Vergewisserung suchen?
- Welche menschlichen, künstlerischen, fachlichen und pädagogischen Voraussetzungen sind an Menschen zu stellen, die diese Aufgaben von der Seite der Musik her erfüllen wollen oder sollen?

Die Erörterung dieser beiden Fragen erlaubt es sodann, in einem Schlußkapitel Überlegungen und Folgerungen für die Ausbildung anzuschließen., mit der Frage:

- Welche Studienangebote, welche Strukturen, Arbeits- und Lebensformen einer Hochschule können dazu dienen, Menschen auf den Beruf des Kirchenmusikers und auf seine Aufgaben vorzubereiten?

II - Zu den Aufgaben der Kirchenmusik

Die Aufgaben der Kirchenmusik können (oder müssen) auf drei Ebenen erörtert werden: auf einer praktisch-konkreten Ebene, die gleichsam den Alltag des Kirchenmusikers beschreibt; auf der Ebene der Aufgaben und Funktionen, welche die Musik im kirchlichen Leben erfüllen soll; und auf einer theoretisch-reflektierenden und begründenden Ebene.

Ebene 1

Die praktisch-konkreten Aufgaben, die sich im Alltag und für das Leben der Kirche und für dessen gottesdienstliche, liturgische und speziell kirchenmusikalische Feiern ergeben, sind:

- 3) kirchliche Feiern festlich und liturgisch gestalten,
- 4) Musik künstlerisch zur Darstellung bringen (im Orgelspiel, in der Chorarbeit, im Singen, in der Arbeit mit Bläsern usw.
- 5) zum Musizieren anleiten;
- 6) musikpädagogische Angebote machen für junge und für ältere Menschen, z.B. im Rahmen von musikalischer Früh-, Bewegungs- und Elementarerziehung, im Rahmen aufbauender Musikalisierung mit vielen Mitteln der Künste, im Rahmen von Singe- und Chorarbeit für ältere Menschen, im Rahmen instrumentalen Musizierens oder im Rahmen von Werkeinführungen;
- 7) sich theoretisch und praktisch mit jener Musik auseinandersetzen, die Menschen als ‚ihre‘ Musik direkt oder indirekt mitbringen;
- 8) die (besondere) Mitteilung und Botschaft der Kirchenmusik und der Musik überhaupt vermitteln, und zwar darstellend – anleitend – deutend, als Hilfe zum Verstehen, Handeln, Verhalten und zur Selbstvergewisserung;
- 9) am Diskurs über die Gestaltung des Gottesdienst- und Gemeindelebens teilnehmen, an ihrer Planung und Durchführung, als gleichwertiger Partner, der speziell die Musik vertritt;
- 10) Aufgaben im Rahmen kirchenmusikalischen Managements übernehmen.

Ebene 2

Diese Ebene betrifft die religiösen und liturgischen Aufgaben und Funktionen, die Kirchenmusik (wie auch die anderen Medien (Sprache, Bild) und mit ihnen zusammen) erfüllt:

- Verkündigung
- Bitten
- Loben
- Exegese
- Verwirklichung von Gemeinschaft
(Hierzu gehört auch das Bewußtsein von Gemeinde als ‚historischer Zusammengehörigkeit‘, wie sie ständig in alten Chorälen und etwa besonders in jener Kirchenmusik begegnet, die sich älterer oder alter Musik annimmt.)
- Meditation, Kontemplation, Imagination
- Ein Beitrag zur Selbstvergewisserung der Menschen
- Bewegung und Bewegtheit

Ebene 3

Die Erfüllung der praktisch-konkreten Aufgaben der Kirchenmusik und ihrer Musiker bedarf eines geistigen Fundaments und ist auf Reflexion, Begründung und methodische Einsicht angewiesen. Man kann dies christlich-theologisch oder – allgemeiner – anthropologisch erörtern.

Ich beginne mit einigen anthropologischen Überlegungen, die deutlich machen, warum Menschen sich aktiv und rezipierend der Kunst zuwenden.

Zunächst erzähle ich zwei Mythen von der Musik, die die Götter den Menschen geschenkt haben:

Als die Göttin Athene sah und bemerkte, wie Euryale, die Schwester der von Perseus umgebrachten Medusa, in Wehklagen und Verzweiflung zusammenbrach, schenkte sie ihr den Aulos, damit sie mit Hilfe des Blasens und Musizierens ihrer Situation Ausdruck verleihen, und – mehr noch – diesen Ausdruck künstlerisch darstellen konnte. Dieses Göttergeschenk bedeutet, Musik als Bewältigung und Ausdruck dessen hervorbringen und darstellen zu können, was Menschen widerfährt, womit sie nicht fertig werden, woran sie verzweifeln, oder auch, worüber sie erstaunen und sich freuen...

Der Gott Hermes, so erzählt ein anderer Mythos, verfertigte aus dem Panzer einer Schildkröte, über dessen Krümmung er Därme als Saiten spannte, die Lyra - ein Instrument, mit welchem Musik hervorgebracht werden kann - als Abbild kosmischer Ordnung und als Chance für den Menschen, abbildhaft und symbolisch selbst Ordnungen zu finden, zu erfinden und darzustellen, das heißt: sich gleichsam als ‚Schöpfer‘ zu betätigen (gemäß der Bestimmung und Verheißung des Alten Testaments, nach welcher der Mensch dazu befähigt wird oder ist).¹

In diesen (und weiteren überlieferten Geschichten) wird verständlich, wozu die Musik und das Musizieren dienlich ist.

Der zweite anthropologische Hinweis auf die Funktion der Musik, die der Mensch als eine Art ‚Lebensmittel‘ gebrauchen kann, ist in der Bestimmung des Menschen (in seiner Unterscheidung von allen anderen Lebewesen) von Helmut Plessner zu finden. Plessner faßt die besondere Sphäre des menschlichen Lebens und seiner Existenz in der These von der „exzentrischen Positionalität“ zusammen:

„Positional liegt ein Dreifaches vor: Das Lebendige ist Körper, im Körper (als Innenleben oder Seele) und außer dem Körper als Blickpunkt, von dem aus es beides ist. Ein Individuum, welches positional derart dreifach charakterisiert ist, heißt Person. Es ist das Subjekt seines Erlebens,

¹ nach: Thrasybulus Georgiades, Musik und Rhythmus bei den Griechen. Hamburg 1958, S. 21 - 25

seiner Wahrnehmung und seiner Aktionen. Es weiß und es will. Seine Existenz ist wahrhaft auf Nichts gestellt.“²

Im dritten seiner anthropologischen Grundgesetz, welches Plessner als Folgerung aus der These von der exzentrischen Positionalität des Menschen zieht, betont er den „utopische(n) Standort“ des Menschen zwischen Nichtigkeit und Transzendenz, zwischen Schöpfertum und Einsicht in die Endlichkeit und Vergeblichkeit des menschlichen Handelns und Denkens. („Dos moi pou stoo“ - „Gib mir einen Ort, auf dem ich stehen kann“) ³. In einer Situation, in welcher der Mensch „auf Nichts“ gestellt ist, beginnt er, sein Leben, wie vorläufig und mangelhaft auch immer, mit seinen schöpferischen Kräften zu gestalten – mit den Möglichkeiten religiösen Verhaltens, mit der Kunst, mit Wissenschaft und Technik, mit Vereinbarungen, die das gemeinsame Leben und das mit der Natur regeln ...

Folgt man diesen Gedanken, sind die Aufgaben der Musik (Kunst) und des Musikers in der Kirche und im Leben der Kirche zusammenfassend vielleicht so zu formulieren:

Es geht darum, den Menschen mit den Mitteln der Musik ein Fundament für ihr Leben anzubieten, dafür, wie sie (auch) mit den Mitteln der Musik ihr Leben fristen und gestalten können – für ihren Glauben, für ihr Handeln, für ihr Musizieren, für das Leben mit anderen, als Ausdruck und Gestaltung seiner Trauer und des Trostes, von Liebe und Freude, von Besinnung und als ‚Sich Aufgehoben Fühlen‘ in Gemeinschaft mit anderen.

Das christlich-theologische Fundament der Kirchenmusikpraxis (ich beziehe mich auf einige Kapitel der „Theologie der Musik“ von Oskar Söhngen ⁴) liegt in der Aufgabe der Kirchenmusik als „Überhöhung der Sprache ins Leibliche und Sinnenhafte“ (durch Hören, Bewegung, dichterisches Wort, Bildkunst, Klang...) gegenüber dem Gewicht der Sprache und der Kognition. Nach dieser These fügt die Musik (wie auch die anderen Künste) den wortbezogenen und kognitiven Artikulationsweisen des kirchlich-religiösen Lebens etwas hinzu, das zwar immer wieder einmal mit Skepsis beargwöhnt wird, aber andererseits den Menschen erst im vollen Sinn zu einem homo religiosus macht. Diese Überhöhung bereichert die

² Helmut Plessner, Die Stufen des Organischen und der Mensch (1926). GW IV, Frankfurt 1981, S. 365

³ Helmut Plessner, a.a.O. S. 419 ff.

⁴ Oskar Söhngen, Theologie der Musik. Kassel 1967

Wahrnehmung und verleiht dem Erleben und dem Verstehen größere Intensität, als es das Wort allein vermag.

Der Gedanke der Überhöhung des Sprachlichen und Kognitiven ist vielleicht vergleichbar mit Überlegungen postmoderner Philosophie zum Begriff der ästhetischen Erfahrung. Wolfgang Iser sieht die Besonderheit von Erfahrung, die man mit den Künsten und durch die machen kann (d.h. die Besonderheit künstlerisch-ästhetischer Erfahrung) in ihrer „radikalen Pluralität“ und in der „Koexistenz des Heterogenen“.⁵ Im Unterschied zu kognitiver oder wortbezogener Erfahrung ist Kunst vom Nebeneinander heterogener und auch widersprüchlicher Erfahrungen geprägt, z.B. vom Nebeneinander und Ineinander früherer und aktueller Erscheinungen, von Erscheinungen aus verschiedenen Kulturen, Wahrnehmungs- und Sinnesbereichen. Ein weiteres Merkmal ästhetischer Erfahrung ist ihre „Transversalität“, also die unmittelbare Verknüpfung und das Ineinandewirken des Heterogenen und Differenten. Daß die strukturelle und inhaltliche Pluralität und Transversalität ästhetisch-künstlerischer Erfahrung, welche etwa die Musik Bachs oder jene der neuen interkulturellen Kirchenmusik anbietet, eine vervollständigende Ergänzung und Alternative zur wortgebundenen Erfahrung und zur Betonung des Kognitiven als Chance enthält, gilt gewiß für jene Bereiche, in denen Kirchenmusik ihre das Wort „überhöhenden“ Aufgaben erfüllt, die ich schon genannt habe: als Verkündigung, als Loben, als Bitten, als Verwirklichung von Gemeinschaft, als Exegese, -als Kontemplation, Imagination, Meditation, als Selbstvergewisserung.

III - Zu den Voraussetzungen, mit denen diese Aufgaben erfüllt werden können: Der Kirchenmusiker als Vermittler und Dolmetscher

Welche Konsequenzen kann man aus der Erörterung der praktischen und den anthropologisch-ästhetischen Aufgaben der Kirchenmusik für den Beruf des Kirchenmusikers ziehen? Ich versuche es mit der Vorstellung des Kirchenmusikers als eines Vermittlers und Dolmetschers.

Vermitteln muß er zwischen den musikalischen Angeboten aller Art und den Erwartungen, Einstellungen, Fähigkeiten und den mitgebrachten Verhaltensweisen der verschiedenen Menschengruppen, für die er musiziert, die er zum Musizieren

⁵ Wolfgang Iser, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990, S. 69 ff.

anleitet und auf deren religiöse Vorstellungen er eingehen soll. Seine Bemühungen müssen vom Gedanken der Vermittlung geprägt sein.

Allen einzelnen praktischen Möglichkeiten der Kirchenmusik – den künstlerischen, den pädagogischen und den exegetischen – ist das Ziel und die Aufgabe gemeinsam, dazu beizutragen, daß Menschen ihren utopischen Standort ertragen und gestalten können, z.B. indem sie hörend oder musizierend, meditierend oder in gemeinsamem Handeln in einen (inneren oder äußeren) Dialog eintreten – in einen Dialog mit den Hoffnungen und Geboten oder Angeboten der Religion, mit der Musik, mit den anderen Menschen; in einen Dialog, der ihnen Erfahrung und Selbsterfahrung beschert, zum Beispiel als Trost, Zuversicht und Trauerfähigkeit.

Zwischen der Musik, die im Rahmen der Kirche erklingt und erarbeitet wird und den Menschen bestehen unterschiedlichen Arten von Nähe und Ferne, Vertrautheit und Fremdheit, Zuneigung und Ablehnung. Zwischen ihnen gilt es zu vermitteln. Hans Georg Gadamer hat diese Aufgabe mit der des Dolmetschers oder Übersetzers verglichen, der „etwas Unverständliches, weil in fremder Sprache gesprochen, (...) deuten und mitteilen“ muß.⁶ Ein Dolmetscher muß die Verschiedenheit oder gar Fremdheit zwischen denen, die zum Dialog und zum Verstehen oder Erleben geführt werden sollen, aufheben. Das gelingt in dem Maße, in dem der Dolmetscher einerseits die besonderen Weisen des Denkens, Fühlens, Handelns und Wollens zu verstehen versucht – im Fall des Kirchenmusikers also jene der Menschen und jene der Musik (bzw. derer, die die Musik geschrieben, ausgesucht haben und darstellen) – und indem er andererseits nach Verbindendem sucht, nach gemeinsamen Erfahrungen im Denken, Fühlen, Hoffen und Suchen.

Die Mittel kirchenmusikalischer Dolmetschkunst bestehen einerseits in einer Art des Musizierens, die die Musik zu den Menschen deutlich und offenbarend sprechen läßt, strukturell wie emotional und musikalisch-inhaltlich, und im interpretierenden Erläutern der Musik – ihrer Intentionen und ihrer Darstellung.

Sie bestehen andererseits in pädagogischer Anleitung und Hilfe, z.B. in der Chor- und Singearbeit, in der Interpretation und Exegese der zu musizierenden Musik, in der Erläuterung der theologischen, ästhetischen und anthropologischen Zusammenhänge und Ziele der Kirchenmusik. In allen seinen Tätigkeiten sollte er sich seiner Dolmetscheraufgabe bewußt sein.

⁶ Hans-Georg Gadamer, Hermeneutik und Historismus. In: Hermeneutik II, Tübingen 1986, S. 419; siehe auch in: Hermeneutik I, S. 313

Das gilt umso mehr, als die traditionelle Kirchenmusik (einschließlich des Kirchenlieds) heute vielfach fremd, unverständlich und deshalb erklärungs- und gewöhnungsbedürftig ist, und als andererseits seit geraumer Zeit Musik in die Kirche Eingang findet, die (wie stets im Verlauf der Kirchenmusikgeschichte) aus weltlichen Lebensbereichen, aus fremden Ländern, aus experimenteller und anderen Sparten der Neuen Musik, aus dem Bereich der Pop- und Rockmusik, aus religiöser Musik anderer Glaubensgemeinschaften entstammt, und deshalb zur Musik in der Kirche geworden ist, weil sie Anliegen derjenigen Menschen artikuliert, die sie mitbringen.

Zu den Voraussetzungen für die Dolmetschkunst des Kirchenmusikers gehören:

- das eigene vielseitige und intensive Erleben und Verstehen und die an sich selbst, stellvertretend für andere, gemachte Erfahrung, die man mit der Musik im Leben der Kirche machen kann,
- die Fähigkeit, auf die Musik und Musikerfahrungen anderer einzugehen, durch Beschäftigung mit dieser Musik, durch die Beschäftigung mit den Hintergründen für bestimmte musikalische Vorlieben und Affinitäten, durch Versuche, etwa zwischen der Musik der Jugendlichen und der mehr traditionellen Kirchenmusik Gemeinsamkeiten und vergleichbare Grunderfahrungen zu finden und zu verdeutlichen,
- die Fähigkeit, auf die Wünsche, Gefühle und Gedanken der anvertrauten Menschen einzugehen und auf das, was sie an Interessen, Können und Unsicherheit immer schon mitbringen.

Damit Kirchenmusiker als Vermittler und Dolmetscher in ihren konkreten Funktionen als Künstler, Theologen und Pädagogen wirken können, brauchen sie eine breite musikalische und eine solide allgemeine Bildung.

Die musikalische Bildung sollte auch Bereiche der Populärmusik, religiöse Musik anderer Länder und ethnischer Gruppen, die Geschichte der traditionellen Kirchenmusik und ihre Herkunft umfassen. Wichtiger noch sind Fähigkeiten, Musik zu beschreiben, sie zu interpretieren; so etwas wie in ihrer Botschaft begründete Inszenierungskonzepte zu entwerfen und allen Beteiligten zu vermitteln. Es reicht nicht aus, hervorragend musizieren zu können; es ist auch nötig, die Mitteilung der Musik, ihren geschichtlichen Ort, die Entwicklung ihrer Funktionen zu verstehen und vermitteln zu können.

Die vom Kirchenmusiker zu fordernde allgemeine Bildung unterscheidet sich von fachlichem Lernen prinzipiell. Sie ist nicht ein Können oder Wissen, sondern reine Einstellung oder Haltung. Sie ist deshalb u.a. auf Hochschullehrer als Vorbilder angewiesen.

Bildung, die noch nicht oder nicht nur fachlich ausgerichtet und eingeschränkt ist, sondern die als eine Voraussetzung für künstlerisches und pädagogisch-vermittelndes Handeln dient, kann (mit den Worten Hartmut von Hentigs) verstanden werden als andauernde, interessierte und sich fortbildende „Anregung aller Kräfte eines Menschen, damit diese sich über die Aneignung von Welt (...) entfalten und zu einer sich selbst bestimmenden Individualität oder Persönlichkeit führen, die in ihrer (...) Einzigartigkeit die Menschheit bereichern“.⁷

Der Erziehungswissenschaftler Wolfgang Klafki definiert die Haltung der Bildung als „Erschlossensein einer dinglichen und geistigen Wirklichkeit für einen Menschen – das ist der objektive oder materiale Aspekt“ und als „Erschlossensein des Menschen für diese seine Wirklichkeit – das ist der subjektive oder formale Aspekt. (...)“.⁸

Diese wechselseitige Beziehung von Mensch und Wirklichkeit bietet die Möglichkeit an, der Wirklichkeit, den Dingen und den Menschen mit Verantwortung, Hilfsbereitschaft und Verständnis zu begegnen, in nicht nachlassender Neugier und Phantasie. Sie bestimmt das Denken und Handeln lebenslang und ist offen für Menschen und Veränderungen.

Für die Vermittlung und die kirchenmusikalische Dolmetschkunst gibt es mehrere Möglichkeiten, Notwendigkeiten und Wege:

- das künstlerische Musizieren, allein und mit anderen,
 - eine Anleitung zum Musizieren, die stets Deutung und Interpretation einschließen muß, damit die Sänger oder Spieler nicht zu mechanischen Ausführeern regredieren, sondern wissende und wollende, vor allem aber ernstgenommene Mitgestalter werden können,
- 3) die verbale (theologische, strukturelle, ästhetische, historische ...) Interpretation der Musik, die gehört und/oder musiziert wird –in Programmheften, in Exegesen im Gottesdienst oder bei Proben,

⁷ Hartmut von Hentig, Bildung. München 1996, S. 40

⁸ Wolfgang Klafki, Studien zur Bildungstheorie und Didaktik, Weinheim 1973, S. 43

- 4) eine aufbauende Musikalisierung (Musiklehre) der jungen, aber auch der älteren Menschen, mit denen Kirchenmusiker zu tun haben, im Sinne einer musikpädagogischen Arbeit, die ja von der allgemeinbildenden Schule kaum noch wahrgenommen wird. Sie ist Voraussetzung für das Verstehen und für die Teilnahme am kirchenmusikalischen, aber auch am allgemeinkulturellen Leben.
- 5) den stetigen theologischen, ästhetischen und pädagogischen Diskurs unter den Mitarbeitern.

IV – Zur Ausbildung von Kirchenmusikern, zur Ausbildungsinstitution und zu ihrer und seiner Autonomie

Die Aufgaben, die sich einerseits aus der Erörterung der Berufsaufgaben und andererseits aus der Erörterung des Berufsbildes für die Ausbildung des Kirchenmusikers ergeben, sind (ich wiederhole es noch einmal) künstlerischer, fachlich-musikalischer, pädagogisch-vermittelnder, theologisch-anthropologischer, und interpretierend-exegetischer Art. Für ein Ausbildungskonzept scheinen mir auf einer allgemeinen Ebene die folgenden Grundsätze wichtig:

- A) Die Ausbildung und die Haltung von Kirchenmusikern sollte auf dem Fundament einer anthropologischen und theologischen Selbstvergewisserung stehen. Hierfür sind alle Studienfächer gleichermaßen zuständig und verantwortlich, die künstlerischen, die pädagogischen ... und auch die sogenannten ‚Nebenfächer‘.
- B) In allen Bereichen der Ausbildung gehört die Befähigung zur Vermittlung, die Dolmetschkunst zum Lehren und Lernen stets dazu. Stets ist danach zu fragen, wie – den verschiedenen Menschen und ihren Interessen gegenüber – die Mitteilung der Musik vermittelt werden kann.
- C) Inhalt und Ziel eines jeden Faches ist pädagogisches Denken und Handeln, als vorbildliches Handeln der Lehrenden, und mit den Fragen: Wie kann ich selbständiges Entdecken sowie Problemfinden und –lösen in Gang setzen; Wie kann methodisches Denken und Handeln gelernt werden usw.?
- D) Ebenfalls Aufgabe aller Einzelfächer ist das Bemühen, zu wirklich musikalischem Handeln anzuregen, über alle Technik, über Üben und Theorie hinaus.
- E) Zum Fundament der Ausbildung gehört schließlich auch das beständige Bemühen um musikalische und allgemeine Bildung (im oben angedeuteten Sinne).

Dieses Fundament sollte von den drei wichtigsten hochschuldidaktischen Prämissen geleitet sein: von der Einsicht, daß alle Fächer wechselseitig als Mittel und als Zwecke fungieren; von der Einsicht, daß jedes Studium nur Anstoß ist und nicht zu einem Abschluß führt; von der Einsicht, daß Hochschullehrer immer auch und vor allem Lernende sind, von denen andere lernen können, die aber auch das Lernen der Lehrenden herausfordern.

Alle diese Grundsätze sind den Fachinhalten übergeordnete bzw. immanente Inhalte und -ziele. Es gilt nunmehr, aus ihnen ausbildungspraktische Folgerungen abzuleiten:

1) eine breite musikalische Bildung

Die musikalisch-fachliche und künstlerische Ausbildung des Kirchenmusikers ist vielfältiger und breiter anzulegen als in der Beschränkung auf die konkret im Berufsalltag ‚anfallenden‘ praktischen Tätigkeiten. Die künstlerische Ausbildung - Orgelspiel, Chorleitung, die Arbeit mit Bläsern und anderen Instrumentalgruppen, Singen, musikalische Arbeit mit Kindern und mit älteren Menschen usw. - sollte aus der Perspektive ‚autonomen‘ Umgangs gelehrt und gelernt werden, weil sie ohne eine intensive künstlerische Eigenerfahrung kaum ihren Beitrag zum Ganzen und sich Verändernden des religiös-kirchlichen Lebens einbringen kann (siehe das vergleichbare Problem in der Schulmusikausbildung). Auch sollte die künstlerische Ausbildung solche Musik einbeziehen, die von außen in die Kirche hineingetragen wird, z.B. die sogenannte Musik der Jugendlichen.

2) Vermittlung - Exegese - Dialog zwischen Menschen und Musik

Die künstlerische Darstellung von Musik (Orgelliteratur, Chormusik, Lied, Kammermusik, Passionen, liturgisches Orgelspiel muß, soll sie über bloße (virtuose oder spieltechnische) Fertigkeit hinausgehen, zu ihrem Publikum deutlich ‚sprechen‘ und einen Dialog anbieten. Dies ist eine Frage menschenzugewandter Interpretation. Dieser Dialog wird von den Menschen auf verschiedene Weise geführt – gedanklich (analytisch oder deutend), in Bewegungen, als bildliche Vorstellung, als Stimmung. Was die Musik in diesem Dialog anbietet, ist gleichfalls vielfältig. Die Fülle der Dialogmittel zeigen sich im musikalischen Spiel wie auch in der Reflexion und Interpretation des Spiels, in der Beschreibung wie in der Deutung der Kompositio-

nen. Da die Dialogfähigkeit und Dialogdeutlichkeit der Musik und ihrer Darsteller (der Künstler oder der Musizierenden) die wichtigste Voraussetzung dafür sind, daß die Musik ihre Hörer und Benutzer erreicht, seien sie als Ausbildungsaufgaben zusammengestellt. Sie betreffen, auf der Seite der Musik:

- die Machart, die Gestalt, die Architektur, die Inszenierung der Musik und was sie auszulösen vermag an Stimmung, Gefühlen, Gedanken und Erinnerungen,
- die historische und biographische Situation und den Zeitgeist,
- die theologische oder glaubensmäßige Mitteilung oder Botschaft,
- den Anlaß für ihre Komposition und/oder Aufführung,
- die jeweilige Funktion, z.B. im Gottesdienst oder für den Einzelnen,
- die Stimmung und Atmosphäre, welche die Komposition und/oder die Aufführung herstellt⁹
(„Dasein als spürbare Anwesenheit auf der Seite des Objekts, und Dasein als Spüren der Anwesenheit, als Befindlichkeit auf der Seite des Subjekts“),
- das entstehende Bild,
- die Bewegung,
- woran die Musik erinnert, was sie zurückholt.

Diese Liste dessen, was es zu verdeutlichen gilt, benennt die verschiedenen Perspektiven (d.h. die verschiedene Hinsichten) auf die Musik, die dazu dienen, Musik gestalten und vermitteln zu können. Diese Perspektiven sind in den Studienfächern abgebildet und fungieren wechselseitig und gleichzeitig als Zweck und Mittel, z.B. die Musiktheorie fürs Musizieren, das Musizieren fürs analytische Verstehen, die Musikgeschichte für die Interpretation, das Singen für das Musizieren usw.

Mit anderen Worten: Ein jedes Fach trägt zum Erfolg der anderen bei, und alle stehen im Dienst der Vermittlung.

3) Interpretation als gemeinsame Aufgabe aller Fächer

Für die angedeuteten Vermittlungs- und Dolmetschaufgaben kann es eigene Fächer und Studienangebote geben (kirchenmusikalische Exegese, der Zusammenhang von künstlerischer und verbaler Interpretation, Erarbeitung von Musikbeschreibungen und Programmheften, Geschichte der Kirchenmusik und Kulturgeschichte).

⁹ Gernot Böhme, Atmosphäre. Frankfurt 1995, S. 177

Mir scheint es jedoch wichtiger, daß die Vermittlungsmöglichkeiten und -versuche in die künstlerischen, fachlichen und pädagogischen Studienfächer integriert werden, wenn sie als selbstverständlicher Teil von ihnen verstanden werden. (Das gilt es bei Berufungen zu berücksichtigen.)

Für die Vorbereitung auf die Aufgabe des Kirchenmusikers als eines Vermittlers (Pädagogen) sind an die Ausbildungsinstitution folgende inhaltliche Angebote wichtig:

- Angebote zur Beschäftigung mit den theologischen, anthropologischen, historischen und ästhetischen Fragen nach der besonderen Situation des Menschen und nach der Musik als einem notwendigen Gebrauchsgegenstand für den Menschen.¹⁰
- Angebote zum Lernen und Erproben von Vermittlungsarbeit (Interpretation, Moderation, Programmhefte, Probengespräche, Exegeseanteile in Gottesdiensten) (Ich nehme an, daß ein Kirchenmusiker eine Bachkantate kompetenter deuten kann als der Theologe.)
- Angebote einer Musikpädagogik für aufbauende Musikalisierung (z.B. Früherziehung, Rhythmik, Singen, Musiklehre),
- instrumental- und vokalpädagogische Didaktik und Methodik,
- Angebote, von Anfang an in der Berufspraxis zu lernen, in hinlänglich langen und gut betreuten Praktika.

4) Das Studium als Netzwerk, das Kollegialprinzip der Hochschule

Macht man sich die gegenseitige Abhängigkeit und Dienstbarkeit der Fächer klar, so beginnt man die Ausbildungsinstitution als ein Netz zu begreifen, welches in seiner besonderen Eigenart (als Zweck-Mittel-Beziehung) die Struktur der Hochschule (und übrigens jeder Kunsthochschule sowie der ursprünglichen Universitäten) benennt und definiert.

Das Netz und die Vernetzung aller Perspektiven und Fächer, mit dem Ziel, Musik zu einem helfenden Gebrauchsgegenstand des Menschen auf seinem „utopischen Standort“ zu machen, wird auf doppelte Weise geknüpft:

- in den Personen und in der Arbeit der Lehrenden: Sie müssen die Enge ihres Faches übersteigen und aus ihm herausdrängen, um ihr Fach und ihre Tätigkeit in einem vollen Sinne zu betreiben und zu vermitteln;

¹⁰ vg. Wolfgang Suppan, Der musizierende Mensch. Mainz 1984, S. 26

- durch permanente Zusammenarbeit, z.B. in gemeinsamen Veranstaltungen, Projekten, im stetigen Diskurs, in gemeinsamer Planung, in gemeinsamer künstlerischer und wissenschaftlicher Arbeit, in der Erprobung der Berufspraxis ..., mit anderen Worten: in kollegialer Haltung als Hochschulprinzip. Vereinzeln der Lehre und der Fächer sind der Tod des Hochschulgedankens; sie verhindert das Verständnis von Hochschulbildung als autonomes, umfassendes und bildendes Lehren und Lernen.

5) Hinweise zur Struktur der Ausbildung

Strukturelle Möglichkeiten oder, wie ich meine, Notwendigkeiten für eine solche Ausbildung, die ein hohes Maß von Autonomie beansprucht, sind:

- eine weitgehende Integration von Musik- und Vermittlungsausbildung,
- eine weitgehende Netzstruktur der Angebote,
- die grundsätzliche Tendenz zu (fach)-übergreifendem Denken und Arbeiten in allen Formen der Studienangebote (Einzelunterricht, Gruppenunterricht, Projekte, Arbeit in der Berufspraxis),
- das Prinzip der permanenten Zusammenarbeit der Lehrenden, die Struktur, die Inhaltlichkeit, die Veränderbarkeit des Studiums betreffend,
- eine enge und permanente Beziehung zwischen Ausbildung und Beruf,
- die Modularisierung der Studienangebote und des Studienverlaufs, d.h. Angebote zur eigenen und freien Zusammenstellung der Studienangebote, der Studienzeitegestaltung, der Prüfungsgestaltung,
- die Eigenverantwortung für (Zeit)-Gestaltung und Inhalt des Studiums.

Am Schluß ein Gedanke, der mir besonders wichtig und eine unverzichtbare Voraussetzung für autonomes Studieren ist:

Auch die Kirchenmusikhochschulen sollten sich jener Tendenz anschließen, die andere Hochschulen zur Zeit erproben – nämlich Entscheidungen über das Was, über das Wie, über das ‚Bei wem‘ und über das Wann weitgehend in die Hände der Studierenden zu legen, freilich auf der Grundlage von Rahmenbedingungen, vor allem aber auf der Grundlage einer permanenten Studienberatung.