

Christoph Richter

## Spuren des Pädagogischen in der künstlerischen Tätigkeit - Spuren des Künstlerischen in der pädagogischen Aufgabe

### I - Einleitende Anmerkungen

Die drei Begriffe, welche dieser Vorlesungsreihe die Richtung vorgeben: Kirche - Musik - Pädagogik; oder allgemeiner: das Religiöse - die Kunst - die pädagogische Vermittlung - stecken die Aufgaben der Kirchenmusik und des Kirchenmusikers<sup>1</sup> ab. Gleichzeitig zeigen sie auch die Spannungen auf, von denen ihr Wirkungsfeld bestimmt und belebt wird. Das läßt sich gut verdeutlichen, wenn man je zwei Begriffe gegeneinander stellt oder zusammenführt: Kirche - Kunst; Kunst - Pädagogik; Kirche - Pädagogik.

Aus diesen drei Eckpunkten kirchenmusikalischer Arbeit greife ich die beiden Begriffe und Phänomene ‚Kunst und Pädagogik‘ oder: ‚das Künstlerische im religiösen Leben und seine (pädagogische) Vermittlung‘ heraus. Ich versuche, mich auf die These hin zu bewegen, die ich in dem von mir gewählten Titel formuliert habe, nämlich daß in der künstlerischen Tätigkeit immer schon Pädagogisches und in den pädagogischen Bemühungen immer schon künstlerische Tätigkeit und künstlerisches Verhalten enthalten sind. Dabei sei klargelegt, daß ich alle musikalischen Tätigkeiten im Rahmen der Kirche und der kirchenmusikalischen Ausbildung als künstlerische zu verstehe, mag es sich um Liturgie, um Oratorienaufführungen, um Singen von Chorälen oder um Tanzen mit einer Kindergruppe handeln. Die übliche Unterscheidung zwischen künstlerischen, liturgischen, pädagogischen und musikalisch-funktionalen Aufgaben und Tätigkeiten gilt für die folgenden Überlegungen nicht. Ich setze mich mit Nachdruck von dieser üblichen Unterscheidung ab.

Nach der Kunst oder dem Künstlerischen und nach der Pädagogik oder dem pädagogischen Verhalten kann man auf zweierlei Weise fragen:

Man kann das Interesse auf die besondere Bedeutung des Künstlerischen und des Pädagogischen für das Leben des Menschen richten, auf die Frage, wofür er beides braucht und nutzt, worin ihr Beitrag zur sinnstiftenden und glücklich machenden Gestaltung seines Lebens liegt. Das ist eine anthropologische und ethische Frage.

---

<sup>1</sup> Im folgenden verwende ich die Form des grammatischen Geschlechts stets für beide biologischen Geschlechter.

Man kann (zweitens) aber auch nach praktischen Möglichkeiten und Bedingungen künstlerischer Tätigkeiten und pädagogischen Handelns fragen. Das ist die Frage nach dem tätigen Vollzug des Künstlerischen und des Pädagogischen, also danach, worin beides besteht und wie es praktisch wirksam werden kann.

Ich weiß, daß viele Künstler und Pädagogen die Beschäftigung mit der ersten, mehr grundsätzlichen Frage nicht schätzen. Mir scheint die Besinnung auf sie jedoch sinnvoll, damit die zweite, mehr pragmatische Frage ein sicheres Fundament erhält, nicht in der Geschäftigkeit des Alltags untergeht und sich unkontrolliert zur Routine verselbständigt. Im gegebenen Fall vermag die anthropologische Frage nach dem Künstlerischen und dem Pädagogischen zusätzlich die enge Beziehung beider zu verdeutlichen.

Diese enge Beziehung ergibt sich aus der allgemeinen Aufgabenbeschreibung sowohl von Musikpädagogik als auch von religiöser Lebensführung. Die Aufgabe besteht darin, Menschen die Chance anzubieten und ihnen dabei zu helfen, ihr Leben (allein und mit anderen) auch mit Musik zu gestalten und zu fristen. Von dem Vorzug und, zugleich, der Nötigung, daß Menschen - im Unterschied zu anderen Lebewesen - ihr Leben in eigener Verantwortung führen müssen und dazu prinzipiell auch befähigt sind, erzählt der Mythos von der Vertreibung aus dem Paradies, der den Menschen sowohl als ein immer wieder scheiterndes Lebewesen und als auch ein auf sich selbst gestelltes Schöpferimitat darstellt. Seine besondere Situation ergibt sich - anders formuliert - aus dem anthropologischen Faktum, daß er - im Unterschied zu anderen Lebewesen - ein Bewußtsein von sich selbst hat. Das räumt ihm einerseits Möglichkeiten zu schöpferischer Lebensgestaltung ein, stößt ihn aber andererseits immer wieder auf die Tatsache, daß er ein Ausgesetzter in der Welt ist, in deren Widerständigkeit er sein Leben bewältigen und einrichten muß. Die Künste sind - wie die Religion, die Wissenschaft und das Bewußtsein von Gut und Böse - sowohl die Mittel als auch die Zeugnisse für die unsicheren und vorläufigen Versuche menschlicher Lebensbewältigung und Lebensgestaltung. Diese anthropologische, religiöse und ethische Grundsituation des Menschen bildet die Basis für das Folgende.

Die Gliederung meiner Überlegungen sieht vor, zunächst Gedanken darüber vorzutragen, was das Besondere an der Kunst und am Künstlerischen ist (Kapitel 1). Dann wende ich mich dem Phänomen des Pädagogischen bzw. der Vermittlung zu (Kapitel 2). Beide Überlegungen dienen als Vorbereitung für die Suche nach der vergleichbaren und gemeinsamen Aufgabe, welche der Kirchenmusiker als Künstler

und als Pädagoge erfüllen soll (Kapitel 3). Um den zunächst mehr allgemein vorgetragenen Überlegungen ein wenig Anschaulichkeit voran zu stellen, versuche ich eine Frage zu beantworten, die den Spannungsbogen des Kirchenmusikerberufs aufzeigt. Die Frage lautet: Wie unterscheidet sich die höchst anspruchsvolle künstlerische Tätigkeit eines Orgelkonzerts von der ungemein wichtigen pädagogischen Aufgabe, eine Kinderchorprobe durchzuführen?

Fünf Gemeinsamkeiten lassen sich erkennen:

- 1) Beide Aufgaben verlangen musikalische und (spiel)-technische Fähigkeiten, methodische Phantasie und methodische Sicherheit, um die jeweilige Musik als ein zusammenhängendes und ausdrucksvolles Ganzes hervorzubringen und mit Ausdruck und einer Botschaft zu versehen.  
Das gilt für die Darbietung der Quadrupelfuge ebenso wie für die einfache Liedmelodie oder den Kanon. Ihre gestalterischen Ansprüche konvergieren in dem Maße, in dem man ihre Details entdeckt, sich ihnen liebevoll zuwendet und sie ernst nimmt. Das gelingt, je genauer man sich mit den Nuancen ihrer Gestaltung auseinandersetzt und sie für andere (Hörer oder Sänger) verdeutlicht.
- 2) Die Beschäftigung mit beiden Stücken setzt eine professionelle Kenntnis der musiktheoretischen Grundlagen und Zusammenhänge voraus, und zwar so, daß sie die musikalische Gestaltung fördert.
- 3) Bei beiden - dem Konzertereignis und der Chorprobe - ist es notwendig zu zeigen, was die Musik mitteilt (durch den Organisten bzw. Chorleiter) und wie sie - von den Hörern und Sängern - verstanden werden kann: formal, inhaltlich und emotional. Das Bemühen um Sinnverstehen und Sinnvermittlung nennen wir Interpretation. Sie verweist zum Beispiel auf den besonderen Charakter der Musik. Sie bringt die von der Musik ausgelöste und von den äußeren Umständen verstärkte Atmosphäre hervor (Raum, Beleuchtung, Ruhe ...). Sie gibt Kenntnis von der - ursprünglichen und heutigen - historischen Situation und ihrem Lebenszusammenhang, betreibt auf ihre Weise und mit ihren Mitteln Exegese, Verkündigung, Auslegung ...
- 4) In beiden extrem unterschiedlichen musikalischen und pädagogischen Tätigkeiten gilt es, sich - über die solide handwerkliche und sachbezogene Arbeit hinaus - den Menschen zuzuwenden, für die das Konzertieren bzw. die Chorprobe veranstaltet wird.
- 5) In beiden Fällen - der Chorprobe und dem Konzert - ist es wichtig, jenes Mehr an Inspiriertheit zu vermitteln, das wir das Künstlerische nennen und das ich später als den ‚künstlerischen Überschuß‘ erläutern will.

Natürlich lassen sich auch Unterschiede benennen:

- Beide Tätigkeiten - das Orgelspiel und die Chorprobe - unterscheiden sich im Maß der spieltechnischen bzw. probetechnischen Anforderungen. Sie liegen im Handwerklichen, d.h. im geschickten Spiel zwischen Körper, Instrument und musikalischer Aufgabe.
- Sie unterscheiden sich in der Art der Zuwendung zu denen, auf die sich die Bemühung richtet. Das Orgelspiel wendet sich (zumeist) ohne Worte an die Hörer, mit musikalischen Gesten und musikalisch gestaltetem ‚Reden‘; die Probe an die Sänger, mit einer Vielzahl von Kommunikationsmitteln - mit Zeichen, Gesten, Singen und Spielen, mit Erläuterungen und Anregungen.
- Sie unterscheiden sich auch in der Methode der Vorbereitung; ferner in den Wegen und Zielen und auch in den Prozessen des Übens.

Aufgabe der folgenden Überlegungen ist es, über eine Erörterung des ‚sogenannten Künstlerischen‘ und des ‚sogenannten Pädagogischen‘ das Verhältnis beider Tätigkeiten so zu bestimmen, daß es als gemeinsame und als aufeinander angewiesene Aufgabe kirchenmusikalischer Tätigkeit erscheint.

## II - Der Kirchenmusiker als Künstler

Wer, wie Sie, an einer Hochschule für Kirchenmusik studiert, hat Unterricht in einem Fächerkanon, der sich nach künstlerischen, berufspraktischen, pädagogischen und theologisch-liturgischen Lehrangeboten gliedern läßt. In einer gröberen Gruppierung kann man auch künstlerisch-praktische und theoretisch-wissenschaftliche Fächer unterscheiden.

Wenn Sie sich jedoch genauer fragen, welche Tätigkeiten und Verhaltensweisen künstlerisch genannt werden können oder künstlerische Ansprüche stellen, werden Überlegungen darüber unausweichlich, worin das künstlerische Handeln besteht, wie es zu beschreiben und an welchen Kriterien seine Qualität zu messen ist. Anders formuliert: es ist zu fragen, was das spezifisch Künstlerische am Musizieren ausmacht, wie man es lernen und lehren kann.

Über die Frage nach dem Künstlerischen gibt es eine mehrtausendjährige Diskussion mit vielen widersprüchlichen Erfahrungen und Denkweisen. (Obwohl für jeden etwas in diesen Meinungsangeboten dabei ist, will ich die Geschichte über das (Selbst)-Verständnis des Künstlerischen lieber nicht referieren.) Stattdessen

beschreibe ich - als Anregung - vier Gedankenkreise, die auch auf die Tätigkeiten und Aufgaben der Kirchenmusik bezogen werden können.

### 1) Kunst: Handwerk oder göttliche Gnade ?

In der antiken Terminologie gibt es für Handwerk, Kunst und Wissenschaft nur einen Begriff; er heißt „Τεχνη“. *Techne* meint die Kunstfertigkeit, die sich in handwerklicher, künstlerischer und wissenschaftlicher Geschicklichkeit, im Können und Wissen zeigt (als Beispiele werden zumeist die Tätigkeit als Arzt, als Baumeister oder als Bildhauer genannt). Dem Substantiv ‚*Techne*‘ entspricht die Bezeichnung für die Person, die in Bezug auf Handwerk, Kunst, Wissenschaft und Weisheit besonders geschickt ist: der „τεχνιτησ“. Etymologisch scheinen diese Bezeichnungen mit den Tätigkeiten des Bauens, Herstellens, Webens und Zeugens zusammenzuhängen („τευχω“, „τεκοναω“, „τεκτων“) <sup>2</sup>.

Hinter der Einheitsvorstellung von ‚*Techne*‘ steht im philosophischen Denken des Aristoteles der Gedanke, daß derjenige ein *Technites* (ein Meister des Handwerks, der Kunst, der Wissenschaft) sei, dessen Können und dessen Werke (Hervorbringungen) nicht nur auf Erfahrungen beruhen, sondern der außer dem „Daß“ des Hervorbringens auch das „Warum“ kennt, der also den Begriff versteht und der Einsicht in die Ursachen hat; und der darüberhinaus (auf einer dritten Stufe der *Techne*) auch noch - als ein Meister und Weiser - die *Techne* an andere weitergeben kann. <sup>3</sup> Aristoteles versteht also das Künstlerische als Handwerk in jenem angedeuteten weiten Sinne, der die Meisterschaft einschließt und sich in höchster Stufe als Vermittlungsfähigkeit und Weisheit zeigt, dem höchsten Ideal menschlichen Seins.

### 2) Das Künstlerische als ansteckende Kraft

Demgegenüber erörtert Platon im Dialog „Ion“ die Frage, ob der Künstler aus sich selbst - also mit handwerklichem Geschick - schaffe oder - als ein Gefäß der Götter - lediglich in demütig-passiver Haltung weitergebe, was diese ihm eingeben. Man nennt diese Erörterung den Enthusiasmusstreit. Enthusiasmus bedeutet so viel wie

<sup>2</sup> Hermann Menge, Langenscheidts Großwörterbuch Griechisch-Deutsch, Berlin u.a. 1979, S. 682 f.

<sup>3</sup> Die Erörterung von Handwerk, Kunst, Wissenschaft und Weisheit in der Philosophie des Aristoteles habe ich ausführlicher dargestellt in „Das sogenannte Künstlerische“, in: Diskussion Musikpädagogik, Heft 6/2000, S. 28 - 33. Diese Darstellung bezieht sich auf folgende Textstellen bei Aristoteles: a) Ethik 1079 b, 1141 (6. Kapitel); b) Metaphysik 981 a, 982 a; c) Politeia 1339 b, 1341 b - Die Übertragung der verwendeten oder zitierten Begriffe folgt der Übersetzung von Eugen Rolfes, bearbeitet von Günther Bien, Werkausgabe Darmstadt 1995.

Begeisterung und meint, daß eine höhere, unerklärliche Macht besonders begnadeten Menschen ihren Geist einhaucht und ihn zum Gefäß Gottes macht (wie die Verkünder von Orakelsprüchen).

Der Gedanke von der göttlichen Eingebung kehrt später im Geniekult des 19. Jahrhunderts wieder<sup>4</sup> und führt schließlich in säkularisierter Form zur lernpsychologischen Frage, ob Begabung - als eine Art genetischen Geschenks - angeboren sei oder durch Erziehung, Lernen und Anregung von außen (Sozialisation) sich einstelle.<sup>5</sup> Für diese Unterscheidung werden gewöhnlich Auskünfte aus Künstlerbiographien herangezogen: Mozart als der in frühesten Kindheit rundum angeregte Musiker; Bach als aus einer großen Familie von Hochbegabungen stammend; Chopin und Liszt als Inbegriff des Genies usw. Im Dialog „Ion“, spricht Sokrates mit einem etwas dummlichen Startenor, der selbstbewußt auf seinen erfolgreichen und allseits gerühmten Vortrag der Homerischen Gesänge aufmerksam macht. Platon beschreibt ihm gegenüber im Gleichnis von der Wirkung des Magneten das Besondere des Künstlerischen. Es sei eine Kraft, die ausgehend von der gottbegeisterten Tätigkeit des Künstlers auf die Menschen übergehe, die in das Fühlen, Erleben, Schauen, Verstehen der Menschen einfließe und ihnen Kraft (weiter-)gebe, ihr Leben zu verändern, zu gestalten und zu bereichern. Weil mir Platons Gleichnis so gut gefällt, zitiere ich es (mit ein paar Kürzungen)<sup>6</sup>:

**"Nämlich dies wohnt dir nicht als handwerkliches Können bei, gut über den Homeros zu reden (...), sondern als eine göttliche Kraft, welche dich bewegt, wie in dem Steine (...) vom Euripides der Magnet (...). Denn auch dieser (magnetische) Stein zieht nicht nur selbst die eisernen Ringe, sondern er teilt auch den Ringen die Kraft mit, daß sie eben dieses tun können wie der Stein selbst, nämlich andere Ringe ziehn, so daß bisweilen eine ganze lange Reihe**

---

<sup>4</sup> Bei Christian Friedrich Michaelis heißt es: „ Genie unterscheidet sich daher von der Geschicklichkeitsanlage und von der erworbenen Fertigkeit zu dem, was nach irgendeiner Regel erlernt werden kann (...) Erlernung ist bloß ein Verdienst des Nachahmers (...) und der herzerhebende Ausdruck der Musik (läßt) sich nie erlernen. (...) Genie ist das Talent, die Naturgabe, welche der schönen Kunst die nicht mechanischen, durch keine Begriffe, sondern durch bloße Gefühle bestimmten Regeln der Schönheit giebt (...) Die eigentliche Kunst der schönen Komposition läßt sich also weder lehren noch erlernen (...) das schöne musikalische Kunstwerk kann nur ein Produkt des Genies seyn“. Chr. Fr. Michaelis, Über die Prüfung musikalischer Fähigkeiten. In: Berlinische Musikalische Zeitung, hg. v. J. Fr. Reichardt, Nr. 56, 1805, S. 37 ff. und S. 222

<sup>5</sup> Eine umfassende Übersicht zu den „Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung“ hat Heiner Gembris vorgelegt. Augsburg 1998.

<sup>6</sup> Der Dialog „Ion“ wird zitiert nach der zweisprachigen Ausgabe im Insel-Verlag, Frankfurt und S. 36/37.

von Eisen und Ringen aneinander hängt; allen diesen aber ist ihre Kraft von jenem Steine angehängt.

Eben so auch macht zuerst die Muse selbst Begeisterte, und an diesen hängt eine ganze Reihe Anderer durch sie sich begeisternder (...). Merkst du nun, daß der Zuschauer der letzte ist von den Ringen, von welchen ich sagte, daß sie aus dem herakleotischen Stein einer durch den andern ihre Kraft empfinden? Der mittlere aber bist du, der Rhapsode und Darsteller, und der erste ist der Dichter selbst. Der Gott aber zieht durch alle diese die Seelen der Menschen wohin er will, indem er der einen Kraft an den anderen anhängt." (Ion 533 d/e und 536 d)

Die Vorstellung von der magnetischen Kraftübertragung durch die künstlerische Tätigkeit und die Kunst auf den Hörer findet eine Entsprechung in Hilde Domins These von der „stellvertretenden Selbstbegegnung“ des Künstlers. Sie fügt der mehr formalen Übertragung als einer ansteckenden Kraft ein inhaltliches Moment hinzu. Der Dichter (Künstler) vollzieht und gestaltet in seinem Schaffensprozeß die Begegnung mit sich selbst. Stellvertretend für seine Leser formuliert er sie aus. Auf diese Weise erfahren seine Leser etwas über sich selbst. An die Stelle der platonischen göttlichen Intuition tritt hier die Gabe der gestalteten Selbstbegegnung. Hilde Domins These und die Folgerungen aus ihr gebe ich ebenfalls im Wortlaut wieder, weil er eindringlicher ist als eine Beschreibung aus zweiter Hand:

**" Lyrik lädt uns ein zu der einfachsten und schwierigsten aller Begegnungen, der Begegnung mit uns selbst. 'Die ganze Weltgeschichte' , sagt Benn, 'die ganze Menschheit zehrt von einigen Selbstbegegnungen'. (...)**

**Die Selbstbegegnung des Lyrikers ist weithin sichtbar, er vollzieht sie stellvertretend, aber auch er ist ihrer nicht habhaft. Der Lyriker selbst ist kein Beispiel, er macht im Einzelfall das Beispielhafte sichtbar (...). 'Im Dichter kommt die Menschheit zur Besinnung und zur Sprache', sagt Jean Paul, 'darum weckt er leicht sie wieder in andern auf'. (...)**

**Daher ist die Selbstbegegnung des Lyrikers zugleich einmalig und Modell für Begegnung überhaupt: mit den anderen, mit der Wirklichkeit (...).**

**Und indem uns die Lyrik mit uns selbst verbindet, mit dem eigenen Ich, verbindet sie uns auch mit den anderen, gibt sie uns die Möglichkeit der Kommunikation wieder."**

**Die Mitteilung des nicht - oder doch kaum - Mitteilbaren: das ist also die Aufgabe des Lyrikers. Dazu wird sein Gedicht 'gebraucht'. Es ist aber schon**

**nicht mehr sein Gedicht, wenn es gebraucht wird. Es geht nicht mehr um seine Selbstbegegnung, sondern um die Selbstbegegnung von andern, denen das Gedicht dazu verhilft: um die Begegnung dieser andern mit ihrer eigenen Erfahrung. Das Gedicht macht sie sichtbar, es benennt und macht benennbar.** <sup>7</sup>

Nach Hilde Domin's These vollzieht der Lyriker stellvertretend für andere die Begegnung mit sich selbst, d.h. für jene, die seine Gedichte als Chance für die eigene Selbstvergewisserung gebrauchen. Er und sein Publikum begegnen in seinen Werken ihren Gefühlen, Gedanken, Erlebnissen, Wünschen und Schicksalen. Sie begegnen dem, was sie trifft und betrifft, was sie glücklich oder unglücklich macht; sie begegnen sich selbst.

Zweierlei ist für die Selbstbegegnung, die die Kunst anbietet, charakteristisch:

- Sie ist einmalig (betrifft einmalige Gestaltungen und Situationen), und sie ist zugleich übertragbar (Modell für andere).
- Sie nimmt ihren Weg durch die Auseinandersetzung und Konfrontation mit etwas Fremdem und Neuem, zu dem man in Distanz tritt, um sich selbst zu erkennen und um wieder zu sich selbst zu gelangen. Dieses 'Fremde', noch nicht Eigene, kann in Sprache, in Bild, in Klang und musikalischem Material bestehen. Das besteht bisweilen befremdliche Gegenüber lädt zu Begegnung und Gespräch ein. In der Kunst wird es zu einer Erfahrung gestaltet, die uns betrifft und die wir - emotional, denkend oder uns bewegend - verstehen können.

Die stellvertretende Selbstbegegnung mit Hilfe der Musik nun oder der ansteckende Magnetismus - als ein Kriterium der Künstlerischen Tätigkeit - unterscheidet sich von Lyrik, Drama und der bildenden Kunst. Was uns in einer Musik begegnet, wird nicht (oder kaum) auf sprachliche Weise oder mit benennbaren Inhalten mitgeteilt, sondern mit sprachlosen und sprachlich nur näherungsweise zu fassenden Symbolen, Gestalten und Bewegungen. Sie lösen Gefühle, Gedanken, Stimmungen, Befindlichkeit, Erinnerungen, körperliches Verstehen aus. Was uns in der künstlerisch gestalteten Erfahrung begegnet, wird lebendig durch Hören, meditatives Mitgehen, Bewegung und vor allem im eigenen Musizieren, wenn es nicht technisches Handwerk bleibt, sondern zu eigenem Ausdruck kommt, das - mit seiner magnetischen, ansteckenden Kraft - auch andere bewegt.

---

<sup>7</sup> Hilde Domin, Wozu Lyrik heute, München 1968, S. 14 f.

### 3) Das Künstlerische als Spiel oder im Sich-Tummeln in Spielräumen

Künstlerische Tätigkeit lebt im und vom individuellen Umgang mit jenen Spielräumen, die sich in der wachen, kreativen und kritischen Beschäftigung mit den Werken, Formen und Regeln, mit der Tradition, den Mustern und den eingeschliffenen Üblichkeiten öffnen und zu neuen, individuellen, ‚unerhörten‘ Einfällen und Ergebnissen führen. Das gilt fürs Komponieren ebenso wie fürs Musizieren und für pädagogisch-künstlerische Tätigkeiten. Sich auf Spielfeldern frei zu tummeln, zu experimentieren sowie eigene Gestaltungsvorstellungen zu verwirklichen, bringt jenes Magnetfeld zur Wirkung, welches die künstlerischen Kräfte der anderen infiziert. Vier Spielfelder für künstlerische Entfaltung lassen sich (theoretisch) unterscheiden, die eine solche künstlerische Ansteckung hervorrufen können:

- Spielfeld 1: das Spiel mit und zwischen den Möglichkeiten des Instruments, der Stimme und dem Körper (mitsamt seiner Seele); mit dem, was klanglich-hörend das Spiel reguliert (= das Spiel mit der Spieltechnik);
- Spielfeld 2: das Spiel mit der jeweils hervorzubringenden Musik, mit ihren Gestalten, Mustern, Charakteren, Intentionen;
- Spielfeld 3: das Spiel mit der Imagination, mit Vorstellungen, mit allgemeinen und konkreten Gestalt-Prinzipien (im Kleinen und im Großen), mit außermusikalischen (außerkünstlerischen) Erlebnissen und werkfördernden Bedingungen;
- Spielfeld 4: das Spiel zwischen dem Musizieren und der Situation, also mit Raum, Publikum, Atmosphäre, Stimmung.

Diese hier künstlich auseinandergehaltenen Spielräume verbinden sich zu einer Art Superspiel. Der freie und phantasievolle Umgang mit ihm ist eine Grundlage für künstlerische Qualität. Die Spielräume in der Musik, die Möglichkeiten des Künstlerischen hervorbringen, lassen sich sachlich benennen: Sie liegen im Umgang mit Gestalten, Phrasierung, Artikulation, Zeit- und Raumgestaltung, d.h. mit Rhythmus und Dynamik und Kolorierung.

#### 4) Das Künstlerische als „Überschuß“

Ich nehme die Enthusiasmus-These wieder auf. In säkularisierter Form läßt sie sich mit der Vorstellung von der künstlerischen Tätigkeit als Handwerk verbinden zu einer Auffassung des Künstlerischen, die beides sowohl aufeinander bezieht als auch miteinander vernetzt.

Fragt man Musiker nach ihrer Erfahrung und Einschätzung des künstlerischen Handelns und Erlebens, so ergeben sich zwei Erklärungen, die handfest genug sind, um sie auch in einer künstlerischen Ausbildung zur Geltung zu bringen:

1)

Voraussetzung für künstlerische Qualität ist die Vielfalt der Erfahrungen und Tätigkeiten, über die jemand verfügt. Die von mir und von anderen befragten Musiker geben an, daß die umfangreiche und in ihrer Neugier nicht nachlassende Beschäftigung auf vielen Gebieten (Literatur, bildende Kunst, Alltagsleben, Natur ...) den Boden für Inspiration, Vorstellungen, Imagination vorbereiten. Auf diesem Acker können mit handwerklicher Kunstfertigkeit Tätigkeiten und Produkte entstehen, die ihre magnetische Wirkung entfalten.<sup>8</sup> Heute sprechen wir von Vernetzung divergenter Erfahrungen (als Grundlage von Kreativität) und vom freien Spiel der Gedanken, Gefühle und Handlungen in diesem dichten und beweglichen Netz.

2)

Die andere Erklärung benennt die geheimnisvolle Wirkung, das Numinose, den gelingenden glücklichen Augenblick - also das, wofür die Griechen die Götter bemühten. Es scheint ein Musizieren (Dirigieren, Komponieren) zu geben, das von einem hohen handwerklichen Können ausgehend sich verselbständigt, das gleichsam vom Boden des Handwerklichen abhebt, das vom eigenen kontrollierten Spielen in die Vorstellung „es spielt“ übergeht. Die solide handwerkliche Basis, so sagen manche, erzeuge eine Art von „Zündung“, die vom Technischen abhebt, ein „Fallenlassen“ - oder wie ungenügend sonst dieser Vorgang beschrieben werden kann.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Julius Bahle, a) Der musikalische Schaffensprozeß, Leipzig 1936 (Konstanz 1947); b) Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen, Leipzig 1939 - siehe vor allem Kapitel III (1947) „Das produktive Erlebnis“, S.48 - 104

<sup>9</sup> Eine Zusammenstellung solcher Formulierungen, die Musiker in Gesprächen für diesen Vorgang oder für dieses Ereignis benutzt haben, findet sich in: Christoph Richter, Das sogenannte Künstlerische. In: Diskussion Musikpädagogik, Heft 6/2000, S. 35 ff.

Ich nenne jenes Mehr, das das Gekonnt-Handwerkliche übersteigt und sich von ihm befreit, das auf Handwerk aber unverzichtbar angewiesen ist, den Überschuß des Künstlerischen. Es handelt sich jedoch stets nur um Annäherung und glückliches Gelingen. Die Annäherung an den künstlerischen Überschuß kann man lernen, muß man üben, und sie ist lehrbar (vermittelbar) - als gut vorbereiteter Glücksfall und als Bereitschaft zum Loslassen des Nur-Handwerklichen. Eine Garantie des Gelingens gibt es freilich nicht. Es gibt Übungen, um den ‚Überschuß des Künstlerischen‘ zu erreichen; sie liegen im Umgang mit Körper und Geist, mit Imagination und Gelassenheit.

Ich fasse die Überlegungen zur Bestimmung des Künstlerischen in einer Art Formel zusammen: Das Künstlerische besteht darin, auf der Grundlage handwerklicher Geschicklichkeit den Überschuß des freigesetzten und gelösten Spiels vorzubereiten. Es geht darum, die Spielräume individueller Gestaltung und Deutung zu nutzen und auf diese Weise anderen anzubieten, was sich aus der Begegnung mit sich selbst ergibt - in der Begegnung mit der musikalischen Gestalt und mit dem, was sie mitteilt oder offenbart: Erfahrungen, Gefühle, Atmosphäre, Lebensprinzipien und Lebensdeutungen.

Dieser Versuch einer Bestimmung des Künstlerischen gilt für alle Situationen und Bereiche des kirchlichen und religiösen Lebens, zu denen Musik entweder etwas beiträgt oder die ganz von Musik erfüllt sind, ganz gleich, ob es sich um künstlerische Tätigkeiten handelt oder um hörende und erlebende Erfahrungen mit den Mitteln der Musik - für Kirchenkonzerte (Konzerte in der Kirche) ebenso wie für den Choralgesang, für Choralvorspiele, für die Liturgie, für die Arbeit und Aufführungen mit Kindern und Laiengruppen. Sie alle enthalten Chancen und Spuren dessen, was ich als das Künstlerische herausgestellt habe.

Jede Musik in der Kirche ist eine Kunst im genannten Sinne, auch wenn sie außermusikalische Funktionen erfüllt (religiöse, pädagogische, kommunikative, theologische) oder wenn sie als kirchliche Gebrauchsmusik zu verstehen ist (etwa mit der Aufgabe, der Anbetung, des Lobens, der Exegese) und jeder Umgang mit Musik hat den Anspruch, als künstlerische Tätigkeit vollzogen zu werden.

Künstlerisches Verhalten zeigt sich nicht nur in den großen, erfolgreichen Leistungen und Unternehmungen. Es zeigt sich und wird verwirklicht im Kleinen und im Einfachen, auf der Ebene des Musizierens, die jedem zugänglich ist:

- 1) in der Gestaltung eines einzelnen Tones,
- 2) in dem liebevollen und spannungsvollen Bemühen, von einem Ton zum nächsten zu gelangen und schließlich Gestalten zu modellieren,
- 3) im kontrollierten Hören auf sich und andere,
- 4) in der Verantwortung fürs Ganze und für andere.

Mit anderen Worten: Das Künstlerische beginnt stets mit und im genauen und zugleich spielenden Umgang mit den kleinen Einzelheiten. Es setzt Verantwortung für sie und Zuneigung zu ihnen voraus. In diesem Verständnis sind künstlerisches Handeln und künstlerische Haltung die Sache eines jeden - des kleinen Kindes, das sich zu Musik bewegt; des Seniors, der im Chor mitsingt. Das so definierte Künstlerische ist jedoch nicht umsonst zu haben. Es verlangt ernsthaften Einsatz.

Die Überlegungen sind damit wie von selbst beim Pädagogischen und bei der Aufgabe der Vermittlung angekommen. Wir müssen ihre Spur nur aufnehmen.

### **III - Pädagogik als Handwerk und Haltung**

#### **1) Kirchenmusik als pädagogische Institution**

Pädagogik hat - für mich - zwei Hauptmerkmale: Sie ist ein Handwerk - das Handwerk der Vermittlung, das fachliches, methodisches und psychologisches Können und Wissen voraussetzt; und sie beruht auf einer Haltung, - auf der Haltung der Zuwendung zu den anvertrauten Menschen, zu Gegenständen und Situationen - d.h. eine Haltung, die nach der Bedeutung der Gegenstände für die anvertrauten Menschen fragt.

Wenn man den Begriff von Pädagogik in diesem Sinne versteht, erweisen sich alle Aufgaben und Tätigkeiten eines Kirchenmusikers auch als pädagogische, selbst seine Konzerttätigkeit und die Ausübung der Liturgie. Immer geht es darum, vermittelnd dabei zu helfen, daß Können, Verstehen, Erleben möglich werden.

Musikpädagogische Bemühungen richten sich an Gruppen unterschiedlichen Alters, unterschiedlicher Interessen und unterschiedlicher (fachlicher) Voraussetzungen. Musikpädagogisches Denken und Handeln wird wirksam in unterschiedlichen Tätigkeiten und Situationen - in der Chorarbeit mit Kindern, Erwachsenen, Senioren, professionellen Ensembles, in Instrumentalspiel und Tanzunterricht, in Combos, in der Früherziehung, für das Hören im Gottesdienst wie im Konzert. Die

Vermittlungsbemühungen können in einem engeren oder weiteren Sinne auf die Gemeinde- und Gottesdienstarbeit ausgerichtet sein; sie können sich auch in einem allgemeineren Sinne auf religiöse Wünsche und Verhaltensweisen beziehen. Angesichts dieser Aufgabenfülle sollte klar sein, daß die pädagogischen wie auch die künstlerischen Bemühungen nicht nur kirchliche Zwecke und Ziele verfolgen, sondern auch immer schon - häufig weder beabsichtigt noch bewußt, aber doch faktisch - allgemein musikpädagogische und letzten Endes sogar eine allgemeinbildende (mensenbildende) Wirkung haben. Es wäre gut, wenn diese weiterwirkenden Einflüsse dem Kirchenmusiker bewußt wären und wenn er sie pflegte. Auf diese weitreichende Art nämlich trägt kirchenmusikalische künstlerische Arbeit zur praktischen Lebensgestaltung der ihnen anvertrauten Menschen bei, oder grundsätzlicher formuliert: zu ihrer Auseinandersetzung mit ihrem anfangs angedeuteten unsicheren und immer aufs neue gestaltungsbedürftigen anthropologischen Status.

Doch zurück zu den bescheidenen und gleichwohl wunderbaren Möglichkeiten der Musikpädagogik.

Die beiden Merkmale der Pädagogik - als ein Handwerk und als eine Haltung - wirken gegenseitig aufeinander ein. Als Handwerk erfordert Pädagogik solides fachliches Können und Wissen; Geschicklichkeit im Umgang mit Menschen im Moment, Methode und Planung für Lern- und Lehrprozesse, und nicht zuletzt Phantasie und Spontaneität für die nie voll planbaren pädagogischen Situationen. Als Haltung verlangt Pädagogik eine persönliche und verantwortliche Beziehung zu den Gegenständen und Zuwendung zu den Eigenarten, Wünschen und Möglichkeiten der Menschen, denen die pädagogische Hilfe dient. Das Gelingen musikpädagogischer Bemühungen hängt davon ab, daß die handwerkliche Seite auf einer den Menschen zugewandten Haltung beruht, und daß umgekehrt die Haltung sich nicht auf freundliches Verständnis beschränkt, sondern zu verbindlicher Auseinandersetzung mit den Gegenständen und den Vorhaben führt. In dieser engen Beziehung zwischen Handwerk und Haltung läßt sich die Vielfalt der kirchenmusikalisch-pädagogischen Tätigkeiten und Aufgaben im einzelnen erörtern.

Ich ordne sie (in 5 Punkten)

- 1) in Bezug auf die anvertrauten Menschen,
- 2) in Bezug auf die Gegenstände und Aufgaben der pädagogischen Bemühungen,

- 3) in Bezug auf sich selbst als dem Lehrenden,
- 4) in Bezug auf die pädagogischen Situation und
- 5) in Bezug auf die Methode, verstanden als Grundlage des Lernens und Lehrens.

Zu 1)

Zu den pädagogischen Tugenden gehört - in erster Linie - die Zuwendung zu den Anvertrauten. Sie zielt auf die gelingende Auseinandersetzung der Lernenden oder der Beteiligten mit den Gegenständen und Situationen. Voraussetzung hierfür ist das Eingehen auf die Situation, auf Vorlieben und Interessen, auf die Möglichkeiten zur eigenen Auseinandersetzung, zum Lernen und Anwenden. Die Zuwendung bemüht sich um Vertrauen, um Selbstvertrauen, Selbstbewußtsein und Selbsteinschätzung der Anvertrauten. Sie appelliert an Neugier, Entdeckerfreude, Wachheit, Zutrauen und Eintreten für Gelingen.

Zu 2)

In Bezug auf die Gegenstände und Aufgaben bedeuten pädagogisches Handeln und pädagogische Haltung, mit professionellem Wissen und solidem Können das Besondere einer Sache in einfacher Weise zu erschließen, es anschaulich vorzustellen und durch phantasievolle Übung zu einem bedeutungsvollen und persönlich angeeigneten handhabbaren Gegenstand zu machen.

Beispiel: In einer Liedmelodie die charakteristische melodische oder rhythmische Wendung herausarbeiten - vielleicht zunächst vereinfacht - singend, in einer Bewegung, sprechend, mit Hilfe der Notenschrift o.a. - und von ihr aus den Charakter und Duktus der ganzen Melodie erfassen, als eigener erarbeiteter innerer (vorstellungsmäßiger) und darstellbarer Besitz.

Zum pädagogischen Umgang mit den Sachen gehört ferner die Einbettung in ihr historisches und aktuelles Umfeld, so daß sie Teil einer Geschichte werden, in der auch die Lernenden vorkommen und mitspielen - als betroffene Zuschauer, Zuhörer, Handelnde, Verstehende, Deutende.

Beispiel: Das Lied in den Kontext seiner Entstehung, der früheren oder heutigen Bedeutung stellen, es so verwenden (singend, tanzend, begleitend, umgeben von anderen Dingen), daß es eineaktuelle, neue Bedeutung und Funktion erhält.

Zu 3)

Den Pädagogen zeichnet eine persönliche Beziehung zu den jeweiligen Gegenständen aus. Sie sollte geprägt sein von Wissen und Können und gespeist aus intensiver Beschäftigung, aus Erfahrung und Liebe. Diese persönliche Beziehung sollte durch das pädagogische Handeln so hindurch leuchten, daß sie dazu anregt, auch eine Beziehung zwischen den Gegenständen und den anderen Beteiligten zu stiften vermag

Zu 4)

Pädagogische Arbeit und pädagogischer Erfolg sind gebunden an Situationen, die charakterisiert sind durch ein gutes Klima für Zusammenarbeit, ein breites Angebot an Arbeits- und Umgangsformen, Möglichkeiten des Erprobens und der Ernstfälle, gegenseitige Rücksicht aufeinander und ein freundliches Ambiente. Für alle diese Voraussetzungen ist der Pädagoge Dramaturg und Regisseur der Umgebung und Situationen, in denen musikalisch-künstlerische Arbeit gedeihen kann.

Zu 5)

Was wir Methode oder methodisches Handeln nennen, beruht auf fachlicher Sicherheit; auf der Fähigkeit, Wege des Erklärens, Lernens und Übens zu gehen und zu zeigen; ferner auf der Fähigkeit der Anknüpfung an die Interessen und Fähigkeiten der Betroffenen und an die gegebene Situation, schließlich auch auf methodischer Phantasie und Spontaneität, die imstande sind, Wege und Zugriffe im Moment zu finden, anzubieten und zu erproben. Dabei gilt es, mit den gelernten und üblichen Methoden im Hinblick auf die aktuelle Situationen frei zu spielen. Zeichen methodischer Geschicklichkeit ist es, dafür zu sorgen, daß die Lernenden an Bekanntes und Verfügbares anknüpfen können, daß sie selbst erreichbare und lohnende Ziele erkennen und für sie eintreten, daß sie selbst die Entdecker der Gegenstände sind und die Entdecker von Wegen, auf denen sie angeeignet und erarbeitet werden können. So weit dies möglich ist, sollte der Lehrer oder Vermittler die Auseinandersetzung - methodisch und inhaltlich - in die Hände der Lernenden legen. Pädagogische Geschicklichkeit der Vermittler sollte dafür sorgen, daß alle die Chance bekommen, Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit den Gegenständen in Ernstfällen und in der Anwendung kennenzulernen.

#### IV - Spuren des Pädagogischen in der künstlerischen Tätigkeit - Spuren des Künstlerischen in der pädagogischen Aufgabe

In der Coda meines Beitrags versuche ich, die beiden Teile der Themenformulierung zusammenzufassen und zu verdeutlichen. Ich halte mich dabei an die von mir vorgeschlagene Definition des Künstlerischen und des Pädagogischen.

Meine Überlegungen zum Künstlerischen (Kap. II) haben gezeigt, daß sich das Künstlerische über das professionell Handwerkliche hinaus - aber stets auf der unverzichtbaren Basis des Handwerklichen - als eine Art Absprung oder Überschuß zeigt. Der Überschuß des Künstlerischen ist nur annäherungsweise zu erklären. Er zeigt sich in den drei Momenten:

Als die Besonderheit der künstlerischen Tätigkeit habe ich den Überschuß über das Handwerkliche bestimmt. Er zeigt sich in der spieltechnischen und interpretatorischen Leichtigkeit, im gelassenen Vertrauen auf die Techne (die handwerkliche Geschicklichkeit), in der Bereitschaft loszulassen und sich dem Spiel zu überlassen.

Der Überschuß zeigt sich zweitens in der Fähigkeit und in der Neugier, Spielräume zu entdecken und zu nutzen - Spielräume im Material und in der Spiel- und Erfindungstechnik, im freien Umgang mit Regeln und Mustern, im offenen Verhalten gegenüber Menschen, im unkonventionellen Umgang mit der Tradition, mit den Üblichkeiten der Gestaltung und der Auffassung der Werke. Je mehr das jemand versucht und je mehr das gelingt, desto persönlicher und sprechender wird das Musizieren.

Der künstlerische Überschuß zeigt sich schließlich in der ansteckenden (magnetischen) Kraft, mit welcher die Erfahrung der Selbstbegegnung - stellvertretend für andere - verdeutlicht und wirksam wird, so daß sie zu (im ausgeführten Sinne) künstlerischen Hörern, Musizierenden, Erlebenden werden.

Diese Momente zeigen, daß das Künstlerische nichts ist, was nur wenige erreichen können, sondern prinzipiell jedem als potentielles Vermögen zugänglich ist - mit eigenem Engagement und mit vermittelnder Hilfe.

Damit ist auf Pädagogik verwiesen: Die Befähigung zu künstlerischen Überschuß ist lern- und lehrbar.

Das Pädagogische hingegen habe ich bestimmt als die untrennbare Verbindung aus gekanntem Handwerk und der Haltung helfender Zuwendung zu Menschen, Gegenständen und Situationen (Kap. III). Kirchenmusikalische Pädagogik erfüllt ihre wichtigste Aufgabe, indem sie zu künstlerischer Tätigkeit und künstlerischer Haltung anleitet. Sie sind nach meiner Überzeugung jedem zugänglich, und sie gelten für alle kirchenmusikalischen Aufgaben und Erscheinungen. Anders und allgemeiner formuliert: Die Aufgabe kirchenmusikalischer Pädagogik besteht darin, das künstlerische Vermögen in den Menschen zu wecken und zu pflegen - nicht nur das einigermaßen handwerkliche Mittunkönnen.

Das Künstlerische und das Pädagogische stehen in einer komplexen Beziehung: Soweit der Kirchenmusiker Künstler ist, also den Überschuss über das Handwerkliche ausspielt, vollzieht er dies auch als Vermittler - als Pädagoge. Soweit der Kirchenmusiker Pädagoge ist, dient sein pädagogisches Handeln dazu, bei den anderen das Künstlerische im aufgezeigten Sinne zu wecken.

Um an meine Themenformulierung anzuknüpfen:

Wenn die Kirchenmusik - ihre Musiker und ihre Pädagogen - ihr Selbstverständnis in beiden Begriffen vollzieht: im künstlerischen Überschuss und in der Pädagogik als Handwerk und Haltung, dann bedeutet die Formulierung „Spuren des Künstlerischen im Pädagogischen“: die Möglichkeiten und die Kriterien des künstlerischen Überschusses und nicht nur das musikalische Handwerk zum Gegenstand der pädagogischen Vermittlung zu machen - und zwar im pädagogischen und methodischen Verhalten, im Üben und in der Anwendung, in der Zuwendung zu den anvertrauten Menschen, seien sie Chorkinder oder Konzert- und Gottesdienstbesucher.

Und dann bedeutet die Formulierung „Spuren des Pädagogischen im Künstlerischen“: im Konzert wie in der Kinderchorprobe aufzuzeigen, was den Menschen berühren kann; womit er sich selbst begegnen und wie er gestalten kann, was ihn bewegt - seine Freude, seine Trauer, sein Gefühl für Zusammengehörigkeit, seine Nachdenklichkeit, seine Gestimmtheit ... mit Hilfe jener Kriterien, die das Künstlerische ausmachen.

Ich komme zum allerletzten Schlußwort und nehme nunmehr den dritten Begriff des Spannungs- und Wirkungsfeldes der Kirchenmusik: das Religiöse - in meine Überlegung auf.

Um die religiöse christliche Botschaft zu verdeutlichen und vielleicht darzustellen, wird es nötig sein, einige der künstlerischen Besonderheiten, nämlich das, was sich über das Handwerk erhebt, offenzulegen - musizierend, hörend, verstehend - und dies mit pädagogischem Geschick, mit pädagogischer Phantasie und mit der Haltung der Zuwendung zu den Beteiligten wie dem Werk zu versuchen.

Auf diese Weise könnte beides, das Künstlerische und das Pädagogische, zu dem beitragen, was wir religiöse Erfahrung nennen. Der Sinn sowohl der künstlerischen wie der pädagogischen Tätigkeit besteht letzten Endes in ihrem Beitrag zu religiöser Erfahrung. Beide Tätigkeiten sind nicht Selbstzweck, sondern Hilfe und Angebot für die religiöse Erfahrung, die jeder auf seine Weise macht, erlebt und vollzieht.