

# Spiel der Freiheit – zur Gegenwart des Protestantischen in der Musik

Response von  
Peter Bubmann

Gustav A. Krieg beklagt ein Dreifaches: 1. Das Verschwinden der kulturellen, hier musikalischen Einflüsse des Protestantismus auf die Gesamtkultur. 2. Die Rückwärtsgewandtheit protestantischer Musikpflege. 3. Die mangelnden innovativ-kreativen Kräfte protestantischer Kirchenmusik. Und am Ende formuliert er die Sehnsucht nach einer eschatologisch ausgespannten, ganz anderen ursprünglich-schöpferischen Musik.

Im Hintergrund steht bei Krieg eine Säkularisierungsthese, die besagt, das musikalische Erbe des Protestantismus sei – größtenteils selbstverschuldet – in den allgemeinen Kultur- und Konzertbetrieb aufgegangen und zum reinen Traditionsgut abgesunken. Die protestantische Musiktradition habe sich zum musikgeschichtlichen Steinbruch entwickelt, aus dem sich jeder Komponist heute postmodern etwas heraus hauen kann, um dann spielerisch, ironisch oder gar sinnwidrig damit umzugehen.<sup>1</sup> Die konfessionell-protestantische Identität der Kirchenmusik sei so verloren gegangen.

Diese Diagnose mag einleuchten, wenn man wie Krieg einer einlinigen Säkularisierungsthese folgt und den Blick werkästhetisch verengt auf die Avantgarde der Kunstmusik fixiert. Warum sich jedoch die Frage einer aktuellen protestantischen Identität der Kirchenmusik lediglich auf dem schmalen Grad der E-musikalischen Avantgarde entscheiden soll, wird nicht erläutert. Offenbar ruht diese Setzung auf der Voraussetzung eines evolutionistischen Entwicklungsgesetzes der Kunstmusik. Die Bedeutung des Protestantismus auf dem Gebiete der Musik würde sich dann daran messen lassen, inwieweit die jeweils fort-

1. Auf die skeptischen und ironisch-gebrochenen Rezeptionsweisen christlicher Traditionsbestände in der Musik der postmodernen Avantgarde verweist G. A. Krieg ausführlicher in: *G. A. Krieg, Das Verhältnis von Theologie und Musik vor dem Horizont der Postmoderne*, in: *G. Fermor/H.-M. Gutmann/H. Schroeter (Hg.), Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie (Hermeneutica; 9)*, Rheinbach 2000, 152-179.

geschrittenste Kunstmusik von seinen Ideen und Gestaltungsprinzipien noch beeinflusst ist. Doch scheint mir bereits diese Voraussetzung Kriegs in doppelter Hinsicht als problematisch: Zum einen hat sich die Identität der protestantischen Kirchenmusik noch nie daran entschieden, ob ihre Vertreter in der ersten Reihe der Avantgarde mitmarschierten.<sup>2</sup> Vielmehr liegt das Zentrum dieser Identität in der volkstümlichen Gattung des Kirchenliedes, was noch an der hohen Bedeutung der kunstmusikalischen Verarbeitung des Chorals etwa in den Passionen J. S. Bachs oder der Orgelchoräle Max Regers abzulesen ist. Zum anderen ist das moderne evolutionäre Entwicklungsprogramm des musikalischen Materials – wie Krieg selbst sieht – mit der Postmoderne an sein Ende gekommen. Ob sich die Zukunft der Musik (und damit der Kirchenmusik) an den Innovationen oder Traditionsrückgriffen der E-Avantgarde überhaupt noch orientieren wird, ist durchaus fraglich. Die Welt umspannende Expansion der Populärmusik, die Kommerzialisierung aller Musikbereiche (auch der so genannten »Klassik«!) hat im übrigen die Situation der musikalischen Produktion und Rezeption so grundlegend verändert, dass sich eine Orientierung allein an der Werkästhetik der Avantgarde von selbst verbietet, hat diese doch für den Gesamtbereich der Musik kaum mehr Relevanz. Im folgenden sollen daher andere Perspektiven ins Spiel gebracht werden: Zum einen die Perspektive einer religionsfreundlichen Spät- oder Nachmoderne; dann eine rechtfertigungstheologisch gewonnene Bestimmung des Propriums protestantischer Kirchenmusik; schließlich die Perspektive nichtavantgardistischer Milieus, vor allem des ästhetisch-kulturellen Handelns der Laien in der Gemeinde.

## 1. Privatisierung von Religion statt Religionsverlust

Krieg beschreibt den Umgang des deutschen Bürgertums im 19. und 20. Jahrhunderts mit gottesdienstlicher und christlicher Musik als zunehmende Säkularisierung. Und das Verständnis der Komponisten hinsichtlich ihrer religiösen Werke (etwa Wagners Parsifals) sei zunehmend vieldeutig und nicht mehr im eigentlichen Sinn protestantisch. Mich irritiert an dieser These Kriegs, dass er den individuell-persönlichen Umgang mit religiösen musikalischen Formen und Motiven in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts als »säkulare(n) Zu-

2. Zwar hatte Heinrich Schütz wichtige Neuerungen aus Italien mitgebracht und damit der deutschen Musik insgesamt innovative Impulse vermittelt, fühlte sich jedoch am Ende seines Lebens von der neuesten Manier der jungen Welt überholt. Auch J. S. Bach war bekanntlich bereits zu seiner Zeit gegenüber der Musik der eigenen Söhne stilistisch antiquiert. Bedeutende Melodisten wie Johann Crüger zählen überdies eher zur zweiten Garnitur der Komponisten ihrer Zeit.

gang« bezeichnet. Was Richard Wagner oder Robert Schumann betreiben, ist jedoch keine Säkularisierung des Christentums,<sup>3</sup> sondern eine Privatisierung der Religion, die sich – jedenfalls im Falle Wagners – noch bewusst als protestantisch-christlich verstand.<sup>4</sup>

Dass diese Privatisierung und Individualisierung inzwischen zum Signum unserer spätmodernen Epoche geworden ist, braucht hier nicht weiter ausgeführt zu werden.<sup>5</sup> Man darf nun nicht der protestantischen Kirchenmusik als Schwäche anrechnen, was Kennzeichen der ganzen Epoche ist: Dass es kaum noch konfessionell gebundene große Kirchenmusik gibt, ist unter spät- oder nachmodernen Bedingungen, in der der »Zwang zur Häresie« (Peter L. Berger) herrscht, kaum anders zu erwarten. Protestantisches im Sinne einer klaren konfessionellen Identität kann derzeit schon von daher kaum die treibende Kraft der Musikentwicklung sein.

An religiöser Musik ist gleichzeitig allerdings in letzter Zeit kein Mangel, übrigens auch nicht mehr in der Avantgarde. Dass hier esoterische Anschauungen

3. Sofern unter Säkularisierung die Entgöttlichung der Welt und die Zurückdrängung des Religiösen und der religiösen Gemeinschaften aus der Öffentlichkeit bzw. den gesellschaftlichen Systemen Politik, Recht, Wissenschaft und Bildung, Ökonomie und Kunst verstanden wird. Dass sich die Versuche, Säkularisierung theologisch positiv als »aus dem Glauben kommende Anerkennung der Eigenständigkeit u. Sinnhaftigkeit einer weltlichen Welt« (Art. Säkularisierung, in: *K. Rahner/H. Vorgrimler*, Kleines Theologisches Wörterbuch, (Herderbücherei; 557), 14. Aufl., Freiburg i.Br. 1984, 369) bzw. soziologisch als Verchristlichung der Welt (Talcott Parsons) zu interpretieren, in der veröffentlichten Meinung kaum durchgesetzt haben, zeigt etwa der Leitartikel von Michael Naumann in der Weihnachtsausgabe der Zeitung *Die Zeit*, in der er Säkularisierung als »antireligiöse(n) Rückführung aller Lebenszusammenhänge auf rational überprüfbare, logische Organisationsformen« (*Die Zeit*, Nr. 52, 2001) definiert. In der Widersprüchlichkeit des Begriffsgebrauchs wäre es hilfreich gewesen, Krieg hätte deutlicher geklärt, was er unter Säkularisierung bzw. dem »säkularen Zugang« versteht. Offenbar geht es ihm um die Überführung kirchlich-konfessionell bestimmter Frömmigkeit in kulturell geprägte, subjektive Religiosität. Hier wäre es sinnvoller, (im Anschluss an Thomas Luckmann) von der Individualisierung und Privatisierung von Religion zu reden. Vgl. zur religionssoziologischen Debatte um Säkularisierung *C. Wippermann*, Religion, Identität und Lebensführung. Typische Konfigurationen in der fortgeschrittenen Moderne. Mit einer empirischen Analyse zu Jugendlichen und jungen Erwachsenen, Opladen 1998, 22-32.
4. Vgl. *R. Wagner*, Religion und Kunst (1880), und die Nachträge »Was nützt diese Erkenntnis?« und »Erkenne dich selbst«, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (X), hg. von *W. Golther*, Berlin u. a. o. J., 211-285.
5. Vgl. als Übersicht des Diskussionsstandes: *M. N. Ebertz*, Kirche in der Gesellschaft an der Schwelle zum 3. Jahrtausend – Trends in religionssoziologischer Sicht, in: *P. Reifenberg/Anton van Hooff/Walter Seidel* (Hg.), Licht aus dem Ursprung. Kirchliche Gemeinschaft auf dem Weg ins 3. Jahrtausend, Würzburg 1998, 158-187.

(etwa bei Karlheinz Stockhausen) eine größere Rolle spielen als dogmatisch korrekter kirchlicher Glauben, entspricht durchaus der Geisteslage der Avantgarde-Milieus.<sup>6</sup> Natürlich mag es schmerzen, wenn die Kirchenmusik nur noch als eine Anbieterin religiöser Klänge unter mehreren firmiert und im Avantgarde-Milieu sogar eher eine Minderheitenposition einnimmt. Andererseits ist die sich darin dokumentierende positive wie negative Religionsfreiheit auch auf Impulse der Reformation selbst zurückzuführen und das Phänomen des freien religiösen Musik-Marktes daher zunächst theologisch zu begrüßen.

Krieg zitiert überdies einseitig überwiegend die Religions skeptiker unter den E-musikalischen Avantgardisten. Musikwissenschaftler sprechen inzwischen hingegen von einer Re-Sakralisierung der Avantgarde-Szene.<sup>7</sup> Die »spirituelle Kehrseite der musikalischen Moderne«<sup>8</sup> lässt sich mit Namen wie Karlheinz Stockhausen, John Cage, Giacinto Scelsis, Morton Feldman, Luigi Nono und in Deutschland etwa Michael Hamel benennen.<sup>9</sup> Diese Avantgardisten sind damit das Pendant der E-Musik zur kommerzialisierten New Age-Meditationsmusik, die in den 90er Jahren den Markt überschwemmt hat.<sup>10</sup> Die Funktion ist für die Hörer die gleiche, nur auf sehr unterschiedlichem musikalisch-ästhetischem Wahrnehmungs- und Differenzierungsniveau: Es geht um den Eintritt in gegenweltliche Räume des Heiligen, in Restsphären wahrer Klanglichkeit. Das ist übrigens auf andere Weise auch bei Arvo Pärt oder Sofia Gubaidulina so. Eine erste Gegen-These lautet daher: *Die Musik ist in all ihren Spielarten so voll*

6. Man muss wohl davon ausgehen, dass die die Avantgarde-Musik tragenden Milieus – jedenfalls in Deutschland – schon von ihrem Milieuhintergrund her (liberales postmodernes Selbstverwirklichungsmilieu) kaum zu konfessionell-protestantischer Bindung neigen. Empirische Hinweise zu den religiösen Erwartungen verschiedener Milieus gibt die Studie: *W. Vögele/H. Brenner/M. Vester (Hg.), Soziale Milieus und Kirche (Religion in der Gesellschaft 11)*, Würzburg 2002.

7. Vgl. *P. N. Wilson*, Sakrale Sehnsüchte. Über den »unstillbaren ontologischen Durst« in der Musik der Gegenwart, in: *Musik und Religion*, hg. von *H. de la Motte-Haber*, Laaber 1995, 251-266.

8. A. a. O., 255.

9. Der 1988 im Alter von 83 Jahren verstorbene Italiener Giacinto Scelsis wollte mit seiner Musik die Menschen dem Ursprung aller Energie und allen Lebens, Gott, näherbringen. Auch der Amerikaner Morton Feldman (gest. 1987) will mit seiner Musik nur die entsubjektivierte Musik des göttlichen Kosmos widerspiegeln. Das gilt ähnlich für den ebenfalls bereits verstorbenen Luigi Nono. Diese genannten Komponisten vollziehen in ihren Musikritualen eine Kehrtwendung von der durch Adorno geprägten intellektuellen Kompositionsweise hin zur Re-Ritualisierung der Musik. Musik wird wieder klingende Ontologie, wird wieder Kult. Sie wird zu einem der letzten Gegenräume gegen die lärmende Profanität des Kapitalismus (vgl. a. a. O., 258 ff.). Zu P. M. Hamel vgl. *P. Bubmann*, Urklang der Zukunft. *New Age und Musik*, Stuttgart 1988, 51-63.

10. Zu dieser Parallelesetzung vgl. *P. N. Wilson*, a. a. O. [Anm. 7], 262 f.

*von Religion wie schon lange nicht mehr. Statt von Religionsverlust ist von kultureller Privatisierung von Religion und von Re-Sakralisierung einiger Musikszenen zu reden.*

Das lässt sich unschwer vor allem an den populären Musikrichtungen belegen. Beim 29. Deutschen Evangelischen Kirchentag 2001 in Frankfurt a. M. wurde einen halben Tag lang das Verhältnis von Popmusik und Religion erörtert. Dabei kam nicht nur zum wiederholten Mal heraus, wie stark manche Popmusiker religiös motiviert sind (etwa die zu diesem Zeitpunkt erfolgreiche Soul-Rap-Gruppe »Söhne Mannheims« mit Xavier Naidoo auf ihrer aktuellen Scheibe »Zion«, die von vorn bis hinten biblisch-apokalyptisch geprägt ist),<sup>11</sup> sondern dass in der musikalischen Substanz dieser Musik religiös-ekstatisches Erbe afro-amerikanischer und pfingstlerisch-christlicher Prägung enthalten ist, was viele Rezipienten zur Gestaltung ihrer persönlichen Religiosität nutzen.<sup>12</sup>

Nun geht es hier jedoch nicht allgemein um das Verhältnis von Musik und Religion, sondern um die Rolle der Kirchenmusik für den Protestantismus und die Bedeutung des Protestantismus für die allgemeine Musikentwicklung. Daher ist näher nach dem Proprium protestantischer Kirchenmusik zu fragen.

## 2. Das Proprium protestantischer Kirchenmusik

Gustav A. Krieg nennt zwei wichtige theologische Bestimmungen des Propriums protestantischer Kirchenmusik: 1. Die kultische Funktionalisierung: Kirchenmusik ist gottesdienstliche Musik. 2. Kirchenmusik ist Medium persönlichen Ausdrucks von Religiosität. Beide Bestimmungen hält er jedoch nicht wirklich für tragfähig. Er fordert eine inhaltliche strukturelle Bestimmtheit protestantischer Musik ein, die er – etwas vage – als christuszentrierte eschatologische Ausrichtung kennzeichnet. Die zuzuordnende Stilistik sei dadurch gekennzeichnet, dass die Sprache der Musik »ursprünglich und schöpferisch« sein müsste.

Was aber soll das genau heißen? Ich muss gestehen, dass mir das nicht deutlich geworden ist.

Auffallend ist, dass Krieg bei aller Kritik an Oskar Söhngens Musiktheologie

11. Bezüglich Xavier Naidoo vgl. *M. Schröder*, »Könnt Ihr mich hören?« Gespräche mit Popstars über die religiöse Dimension ihrer Musik, in: *G. Fermor/H.-M. Gutmann/H. Schroeter (Hg.)*, a. a. O. [Anm. 1], 40-77: 46 ff.; vgl. auch die Ausschnitte aus der Kirchentagsveranstaltung in: *Deutscher Evangelischer Kirchentag Frankfurt am Main 2001. Dokumente*, hg. i. Auftr. des DEKT von Ch. Quarch und D. Rademacher, Gütersloh 2001, 471-475 u. 670-673.

12. Vgl. hierzu: *G. Fermor*, Ekstasis. Das religiöse Erbe in der Popmusik als Herausforderung an die Kirche (Praktische Theologie 46), Stuttgart/Berlin/Köln 1999.

letztlich doch dessen Grundkategorien verhaftet bleibt. Auch Söhngen sah die Musikgeschichte ausgespannt auf das Eschaton hin, weshalb die Schöpfungsgabe Musik eschatologischen Charakter trage und heimlich bereits auf die Erlösung ausgerichtet sei.<sup>13</sup> Und Kriegs Schlussforderung nach »ursprünglicher und schöpferischer« Musik liegt doch zumindest leicht verwechselbar nahe an dem Postulat Söhngens, die Musik habe die »Urlaute der Schöpfung«<sup>14</sup> hörbar zu machen. Dies geschieht nach Söhngen am besten in kultischer Musik, die er als *musica crucis*, als eine Musik versteht,

»die in ihre Ursprünge heimgekehrt ist – in einem Reduktionsvorgang von grundsätzlicher Bedeutung, der den Verzicht auf alle ›weltlichen‹ Errungenschaften der musikgeschichtlichen Entwicklung, auf die Verfeinerung der Ausdrucksmittel und die Verbreiterung des musikalischen Ausdrucksbereichs einschließt. Solche ›kultische‹ Musik, die zur Einfalt des Schöpfungsgeheimnisses zurückgefunden hat, vermag allein Sprache und Instrument der *musica crucis* zu werden.«<sup>15</sup>

Noch deutlicher heißt es in einer späten Publikation Söhngens: »Den Urwiderfahrnissen und -erlebnissen der Liturgie kann nur eine Musik gerecht werden, die in Rhythmus, Tonalität und Melos die Sprache der musikalischen Urelemente und der reinen musikalischen Formstrukturen spricht. ... Eine *schöpferische* Kirchenmusik darf nur dort erwartet werden, wo a) sie mit der weltlichen Musik ihrer Zeit Hand in Hand zu gehen vermag; b) sich ohne Bruch auf die biblischen und liturgischen Texte des Gottesdienstes übertragen lässt (Stileinheit von weltlich und liturgisch; Möglichkeit der Parodierung). Das heißt: Eine neue Stunde der Kirchenmusik ist nicht zuletzt vom Kairos der musikgeschichtlichen Entwicklung abhängig.«<sup>16</sup>

Zwar vollzieht Krieg Söhngens Wendung zum Kultischen und dessen spätere Skepsis gegenüber der Avantgardemusik (ab der elektronischen und seriellen Musik) nicht mit, hält aber am Postulat des »Ursprünglichen« und »Schöpferischen« fest und diagnostiziert melancholisch wie Söhngen das Ausbleiben des kirchenmusikalischen Kairos.

Die Frage aber bleibt offen: Was bedeutet diese Forderung nach kultureller Erneuerung christusbezogener, eschatologisch ausgestreckter innovativer Kreativität konkret für die musikalische Stilistik?

Jedenfalls kann es ja nicht meinen, am Fortschrittstheorem der Moderne festzuhalten und die Rettung immer von der je fortgeschrittensten Verarbeitung des musikalischen Materials zu erwarten. Diese Fortschrittsideologie hat mit

13. Vgl. O. Söhngen, *Theologie der Musik*, Kassel 1967, 268 u. 339 f.

14. A. a. O., 296.

15. A. a. O., 325.

16. O. Söhngen, *Musica sacra zwischen gestern und morgen. Entwicklungsstadien und Perspektiven in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts*, 2. erw. Aufl., Göttingen 1981, 185 f.

dem Proprium protestantischer Kirchenmusik nichts zu tun und taugt nicht als Kriterium protestantischer Kirchenmusik. Die Innovationskraft des »Neuen Liedes« (Ps 96,1; Offb. 5,9) ist nicht deckungsgleich mit dem Vorantreiben künstlerischer Techniken, die Entfaltung künstlerischer Logiken nicht identisch mit dem Wirken des Heiligen Geistes.

Was ist aber dann das Proprium einer protestantisch gewürdigten Musik?

Ich meine: Dieses Proprium lässt sich immer noch am besten durch einen Blick auf Martin Luthers Impulse zur Theologie der Musik gewinnen.<sup>17</sup>

In der Musiktheologie Luthers findet ein Paradigmenwechsel theologischen Musikverständnisses statt, der mitten durch seine Person geht. Einerseits kennt auch er noch ein metaphysisch-ontologisches Musikverständnis, das Musik als Widerspiegelung bzw. Ausdruck von wunderbaren Schöpfungs- und Kosmosstrukturen versteht.<sup>18</sup> Dominant aber ist das Verständnis von Musik als geschichtlich gegebene und wandelbare Schöpfungsgabe. Musik wird ihm zum

17. Vgl. hierzu als Grundlage und Übersicht über die Quellen immer noch: *O. Söhngen*, a. a. O. [Anm. 13]. Ich folge jedoch in der Luther-Interpretation der kritischen Weiterführung bei: *Ch. Krummacher*, Musik als praxis pietatis. Zum Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik, Göttingen 1994, 11-52.
18. Als deutlichster Beleg wird hier meist eine Passage aus seiner Präfatio (»Encomion musicae«) zu den »Symphoniae iucundiae« des Wittenberger Verlegers und Komponisten Georg Rhau aus dem Jahre 1538 zitiert. Luther greift den Gedanken der tönenden Schöpfung auf (»... denn da ist nichten nichts in der Welt, das nicht ein Schall und Laut von sich gebe ...« WA 50, 369), rühmt dann den Gesang und Klang der Tiere, besonders der Vögel, und gelangt dann zur Stimme des Menschen, deren unerforschliche Wunderbarkeit er lobt. Allerdings wird auch hier nicht eine musikalisch-ontologische Harmoniestruktur beschrieben (und etwa noch mit bestimmten musikalischen Stilen identifiziert), die als natürliche Offenbarung und Schöpfungsordnung zu qualifizieren wäre. Insofern unterscheidet sich Luthers Musiktheologie doch deutlich von der späteren Wiederaufnahme der musica mathematica in den Welt-Harmonik-Theorien des lutherischen Astronomen Johannes Kepler (1571-1630) oder der Theorien von Andreas Werckmeister (1645-1706). Insofern geht Walter Blankenburg zu weit, wenn er unter Aufnahme der Passage aus »Encomion musicae« und eines weiteren Belegs folgert: »Nicht allein auf die praktische Musikübung also kam es Luther an, sondern zugleich auf ihr universalistisches Verständnis im Rahmen des sog. Quadriviums, d. h. der zweiten, Geometrie, Arithmetik, Astronomie und Musik umfassenden Reihe der sieben freien Künste. Musik und Mathematik gehören zusammen, weil beide Künste auf Zahlenordnungen beruhen.« (*W. Blankenburg*, Luther und die Musik, in: *Ders.*, Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik. Zu seinem 75. Geburtstag hg. von *E. Hübner* und *R. Steiger*, Göttingen 1979, 17-30: 19). Die spekulativ-mathematisch-universale Seite der Musik wird zwar von Luther offenbar als gegeben vorausgesetzt, der Schwerpunkt in seinen Äußerungen zur Musik quantitativ wie qualitativ aber klar auf die evangeliumsgemäße Wirkung der Musik gelegt.

frei benutz- und gestaltbaren Werkzeug, sie wird Medium der Verkündigung, der Kunst, der Unterhaltung und des Trostes und in alledem Ausdruck evangeliumsgemäßer Freude. *Musik wird zum Gegenstand freier menschlicher Gestaltung und damit auch ethischer Verantwortung: Das ist der zentrale protestantische (jedenfalls lutherische) Beitrag zur Musikgeschichte.*

Ist Musik für Luther auch weiterhin Schöpfungsgabe, so geht es ihm doch nicht um eine statische Schöpfungsordnung, sondern um den Gebrauch dieser Gabe. Dieser Gebrauch wird nicht auf das liturgische Geschehen eingengt.

»Luther redet immer allgemein von der Musica, nicht etwa nur von der vokalen Musik oder dem Gemeindelied, geschweige denn von einer vorab schon funktional in den Gottesdienst eingefügten Musik. Der Begriff der ›artes liberales‹, der freien Künste, bekommt hier einen neuen Klang. Die Freiheit der Kunst ist eine Freiheit zur Kunst ...«<sup>19</sup>.

Luthers Musikanschauung ist also nicht wie im Mittelalter primär spekulativ, sondern existentiell erfahrungsbezogen orientiert. Zur guten Schöpfungsgabe wird Musik dann jedoch nicht erst durch ihre Verbindung mit dem Wort Gottes.

Luther macht bei alledem keine prinzipielle Differenz zwischen einfachem Singen und Kunstmusik. Gerade das Singen einfacher Lieder wird theologisch hoch gewürdigt. Denn: »Singen und Musizieren gehören zur öffentlichen Gestalt des Evangeliums hinzu.«<sup>20</sup> Die Musik dient der Evangeliumsverkündigung, Singen und Sagen bilden eine untrennbare Einheit.

»In der Bereitschaft zum Singen und Sagen zeigt sich, ob der Mensch noch unter dem Gesetz des ›alten, faulen, unlustigen Testaments‹ steht oder in der befreienden Gnade des Evangeliums. An der Einstellung zur Musik bewährt sich die Freiheit des aus Gnaden gerechtfertigten Menschen. Das Verhältnis zur Musik wird zu einem Probestand des rechten Glaubens. Aus diesem reformatorischen Ansatz zieht Luther weder die Konsequenz, daß das Singen als eine äußerliche Sache überflüssig sei, noch diejenige einer stilistischen Reglementierung als Voraussetzung für die Erlaubnis zum Singen.«<sup>21</sup>

Dass Luther an alle Musik, auch die Kunstmusik, denkt, belegen seine Äußerungen zur Musik von Josquin de Préz.<sup>22</sup> Bei ihm entdeckt er eine freie Souveränität im Umgang mit den Kompositionsregeln, die er als artifizielle Freiheit vom Gesetz in Parallele zum Evangelium sieht. Hier wird deutlich, dass es letztlich die Rechtfertigungslehre ist, die den Grund seiner Musikanschauung bil-

19. Ch. Krummacher, a. a. O. [Anm. 17], 18.

20. A. a. O., 20.

21. A. a. O., 23.

22. Belege und Interpretation a. a. O., 23 f.



det. »Die vom Evangelium geschenkte ›Freiheit der Kinder Gottes‹ ermöglichte Luther das Verständnis der Musik als *creatura* und *donum Dei*, mit welchem der *usus musicae* unmittelbar zusammenhängt. Aus dem rechtfertigenden Wort des Evangeliums, das zu einem Wort ›*pro me*‹ im Heute meiner Gegenwart werden will, ergab sich die Vielfalt, in der das Wort ›*ym* schwang‹ zu bringen ist.«<sup>23</sup> Ziel Luthers ist es, dass die Gottesgabe Musik frei und fröhlich gebraucht werde.

»Weil zum christlichen Glauben die Gott lobende und dankende Freude als Folge der unumstößlichen Gewißheit von Gottes Güte und Vergebung gehört, darum gehören die Theologie, d. h. die Lehre und Botschaft vom Worte Gottes, und die Musik als eigentümlichste Begleiterscheinung und Ausdrucksform des fröhlichen Christenglaubens unzertrennlich zusammen; denn es ist das eigentlichste schöpfungsmäßige Wesen der Musik, Freude zum Ausdruck zu bringen und zu vermitteln.«<sup>24</sup>

Luthers Äußerungen zur gottesdienstlichen Musik zeigen, dass es ihm um die Freiheit von und zur Ordnung geht. Im Hintergrund schwingt immer die Ablehnung von verdienstlichen Zeremoniengesetzen mit. Deshalb kann Luther sogar auf die von ihm hochgeschätzte Musik im Gottesdienst derer »die mit Ernst Christen sein wollen« verzichten (so im Vorwort zum Entwurf seiner Deutschen Messe von 1526). Gleichzeitig ermöglicht diese Freiheit des Glaubens in Sachen Musik auch deren pädagogischen und katechetischen Einsatz.<sup>25</sup>

Insgesamt öffnet sich von Luthers Musiktheologie her denkend ein weiter Raum musikalischen Handelns in christlicher Freiheit und Verantwortung: »Ein an Luther orientiertes Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik wird sich also nicht zuvörderst an Gottesdienst und Liturgie festmachen können. Es wird vielmehr die über den Gottesdienst hinausreichenden Dimensionen der Gestaltwerdung des Wortes und der Ausdrucksformen des Glaubens wahrnehmen müssen.«<sup>26</sup>

23. A. a. O., 25.

24. W. Blankenburg, a. a. O. [Anm. 18], 22 f.

25. Dabei mag es so scheinen, als funktionalisiere Luther die Musik für missionarische Zwecke zur Gewinnung derer, die erst noch Christen werden wollen: »Um dieser willen muß man lesen, singen, predigen, schreiben und dichten, und wenn es hilfreich und erforderlich dafür wäre, wollte ich mit allen Glocken dazu läuten lassen und mit allen Orgeln pfeifen und alles klingen lassen, was klingen kann. Denn deshalb sind die päpstlichen Gottesdienste so verdammlich, weil sie Gesetze, Werke und Verdienste daraus gemacht und damit den Glauben verdrängt und sie nicht auf die Jugend und die Einfältigen ausgerichtet haben, um sie dadurch in der Schrift und Gottes Wort zu üben, ...« (M. Luther, Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes (1526), WA 19, 73). Entscheidender jedoch ist die rechtfertigungstheologische Begründung, die die Freiheit zum *usus musicae* impliziert.

26. Ch. Krummacher, a. a. O. [Anm. 17], 38.

Hier bleibt zwar die rhetorische, worttragende Funktion der Musik im Vordergrund. Aber die Würdigung der Musik reicht doch weit darüber hinaus: Durch Musik realisiert sich die christliche Freiheit als Konsequenz der Rechtfertigungserfahrung: im freudigen Gotteslob als Wissen um die Verdanktheit dieser Freiheit als Gabe und Anspruch Gottes; in der Verkündigung als Einlösung der kommunikativ-sprachlichen Dimension christlicher Freiheit; in künstlerischem Spiel, Unterhaltung und Seelsorge als Ausdruck des ganzheitlichen (eben auch affektiven) sowie solidarisch-barmherzigen Charakters christlicher Freiheit.<sup>27</sup>

Der christliche oder »protestantische« Charakter von Musik lässt sich also nicht allein oder zuerst am transzendierenden oder innovativen Werkcharakter der Kunstmusik ablesen. Überhaupt kann die protestantische Identität der Kirchenmusik nicht in der handwerklichen Faktur der Musik festgemacht werden. Entscheidend ist vielmehr die *Wirkung*, die von der Musik ausgeht: Wo sie die christliche Freiheit befördert, wo sie »Christum treibet«, also von ihm kündigt, Gotteserfahrungen erschließt, Kommunikation des Evangeliums und die Entfaltung christlicher Glaubensidentität ermöglicht, zum humanen und gelingenden Leben hilft, Freude, Gerechtigkeit und Barmherzigkeit fördert, ist Musik schon christlich-protestantisch.<sup>28</sup> Mit Luther ist die Musikgestaltung wieder in die *ethische Verantwortlichkeit* einzurücken<sup>29</sup>, ohne ihr damit den künstlerisch-spielerischen Charakter zu rauben und sie nur mehr moralisch zu funktionalisieren.

Mit der Reformation geschieht auch musiksoziologisch gesehen ein radikaler Einschnitt: Das volkstümliche Lied wird nun zum offiziellen Medium des Religiösen und Kultischen erhoben. Der Zugang zur heiligen Musik wird den gregorianischen Scholen und Priesterstimmen entwunden und der ganzen Gemeinde zurückgegeben. Das wertet den Volksgesang insgesamt auf und hilft den niederen Ständen und Schichten zur musikalischen Emanzipation. Mit dem II. Vaticanum und der daraus resultierenden »Instruktion über die Musik in der Liturgie«<sup>30</sup> hat sich auch die röm.-katholische Kirche dem reformatori-

27. Zum zugrundeliegenden Freiheitsverständnis vgl. P. Bubmann, Fundamentelethik als Theorie der Freiheit. Eine Auseinandersetzung mit römisch-katholischen Entwürfen, Gütersloh 1995, 337-358; sowie W. Huber, Kirche in der Zeitenwende. Gesellschaftlicher Wandel und Erneuerung der Kirche, Gütersloh 1998, 163 ff.

28. Vgl. ausführlicher in pneumatologischer Entfaltung: P. Bubmann, Von Mystik bis Ekstase. Herausforderungen und Perspektiven für die Musik in der Kirche, München 1997, 9-21 u. 172-178.

29. »Luther steht ganz in der antik-mittelalterlichen Tradition, die aber auch gerade der Humanismus betont aufgegriffen hat, wenn er in der Musik ein Phänomen sieht, dessen Wirkungen in das Kapitel der *Ethik* gehören.« (O. Söhngen, a. a. O. [Anm. 13], 89.)

30. Instruktion über die Musik in der Liturgie. Lateinisch – deutsch, hg. und mit Zwi-

schen Anliegen der musikalischen Partizipation der ganzen Gemeinde abgeschlossen. Wirkungsgeschichtlich gesehen hat sich so ein zentrales Identitätsmerkmal protestantischer Musikausübung, die Hochschätzung der aktiven Beteiligung der ganzen Gemeinde und von Laiengruppen, in allen Konfessionen in Deutschland durchgesetzt. Das protestantische Anliegen ist also nicht säkularisiert verdampft, sondern zum selbstverständlichen Allgemeingut geworden. Der Protestantismus erweist sich daher bis heute als eine der stärksten Antriebskräfte des Laienmusizierens in Deutschland.<sup>31</sup>

Was der Protestantismus in die Geschichte religiöser Musik als Proprium eingebracht hat, lässt sich folgendermaßen zusammenfassen:

- *Musik wird entmythologisiert und damit zur Klangrede. Sie wird rhetorisch verstanden und somit zum Medium religiöser Verkündigung*, als zweite Sprachebene neben oder statt eines religiösen Textes. Seinen musikgeschichtlichen Höhepunkt hat dieses Proprium in der Tat in der Zeit von Heinrich Schütz bis Johann Sebastian Bach erlebt.
- *Musik wird Ausdruck individueller und gemeinschaftlich praktizierter Religiosität bzw. des Glaubens*. Als gestaltbares Material ist sie der Verantwortung der Ausführenden bzw. der Deutung der Rezipienten anvertraut, damit individualisiert und in die Freiheit der Christenmenschen gestellt. Dieser individualisierte Zugriff auf Musik dominiert zu Beginn des 21. Jahrhunderts.
- *Die Trägerschicht der Kirchenmusik wird ausgeweitet auf die Schulchöre und bürgerlichen Kantoreien sowie über das landessprachliche geistliche Lied auf das ganze Volk*. Das führt dazu, dass sich inzwischen jedes protestantische Submilieu sein eigenes Lied auf den Glauben macht, von der evangelikalen Praise-Music bis zur negativ-dialektisch getönten Ästhetik der intellektuellen Avantgarde-Kreise, die sich regelmäßig in Kassel treffen. *Das Protestantische an dieser Entwicklung ist gerade die Liberalisierung, Individualisierung und Pluralisierung des Umgangs mit Musik*. Keine der Trägergruppen von Kirchenmusik kann allein für sich reklamieren, das Proprium protestantischer Kirchenmusik zu wahren. Erst die Zusammenschau der Vielfalt von Szenen ergibt dieses Proprium.

Nochmals zugespitzt: *Das Proprium protestantischer Kirchenmusik ist die (christlich verstandene!) Freiheit des Umgangs mit musikalischem Material zu*

schensüberschriften versehen von den Liturgischen Instituten in Trier und Freiburg/Schweiz (Nachkonziliare Dokumentation 1), Trier 1967.

31. Auf die hohe Zahl der ehrenamtlichen Mitarbeitenden in der ev. Kirchenmusik (die insgesamt 12 % der Musizierenden in Deutschland ausmachen) verweist *D. Schubert*, Ergebnisse einer Umfrage, in: *Kirche und Kultur in der Gegenwart*. Beiträge aus der evangelischen Kirche, im Auftrag des Kirchenamtes der EKD hg. von *H. Donner*, (GEP-Buch), Frankfurt a. M. 1996, 42-61: 45.

*vielfältigen religiösen Zwecken in der Gestaltung christlicher Lebens. Musik wird zum frei verantworteten Gestaltungselement des eigenen Glaubens in seinen verschiedenen Dimensionen.*

### 3. Die Rolle der Musik im Protestantismus heute

Die tatsächliche Rolle der protestantischen Kirchenmusik im Leben ihrer Rezipienten ist leider empirisch noch nicht ausreichend erforscht. Aus eigenen Beobachtungen und unter Heranziehung der Hinweise aus neueren religionssoziologischen Studien lässt sich aber vermuten, dass es vor allem folgende Erwartungen an die Kirchenmusik sind, die in verschiedenen Milieus je unterschiedlich stark dominieren:

- *Musik erinnert, vergegenwärtigt und antizipiert religiöse Gefühle, Stimmungen und Atmosphären.* Sie wird als Klangraum des Heiligen wahrgenommen und dient der Ausgestaltung gemeinsamer oder individueller Spiritualität und damit der Etablierung religiöser Identität. Das kann therapeutische und seelsorgliche Funktionen umfassen. Dabei muss sie keineswegs mehr an Texte gebunden sein. Paradigmatisch ist etwa die Beliebtheit der CD »Officium« von Jan Garbarek, mit meditativen Saxophonklängen und Chorensemble. Es sind vor allem die jüngeren Milieus, etwa das so genannte Selbstverwirklichungsmilieu (nach G. Schulze), die diese Erwartung an die Kirchenmusik hegen.<sup>32</sup>
- *Musik repräsentiert bei den Passageriten das Element des Außeralltäglichen und Festlichen.* Vor allem die niedriger gebildeten Milieus hängen sehr an bestimmten Klängen bei den kirchlichen Hochfesten (Hochzeitsmarsch!). Deshalb ist die Musikauswahl zu Hochzeiten und Beerdigungen ein so sensibler Bereich.
- *Musik hilft, religiöse Texte und Botschaften zu transportieren.* Vor allem die missionarisch aktiven Jugendverbände (CVJM, EC etc.), aber auch noch ein Großteil der etablierten Kirchenmusikerzunft setzt hier den Schwerpunkt. Bedeutsam ist die textorientierte Verwendung von Kirchenmusik auch im Religionsunterricht. Für viele Menschen sind wenige Textzeilen von neuen Kirchenliedern das Einzige, was von ihrer religiösen Sozialisierung geblieben ist: »Von guten Mächten wunderbar geborgen« oder »Danke für diesen guten Morgen«.

32. Den Versuch einer Übertragung der Milieutheorie Gerhard Schulzes auf die Erwartungen der Kirchenmitglieder an die Musik unternimmt: E. Hauschild, Unterhaltungsmusik in der Kirche. Der Streit um die Musik bei Kasualien, in: G. Fermor u. a. (Hg.), a. a. O. [Anm. 1], 285-298: 291 ff.

- *Musik, vor allem als aktives Singen und Musizieren, stiftet Gemeinschaft und weckt Kreativität.* Die ästhetisch-kulturelle Arbeit mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen wird in der Erlebnisgesellschaft immer wichtiger. Vor allem in den noch von der kirchlichen Jugendarbeit erreichten Jugendmilieus spielt solche musisch-kreative Arbeit eine ganz wesentliche Rolle. Der Kirchentag kann dafür als Beispiel herangezogen werden. Die christliche Pop-Musikszene boomt weiter. Hier geht es oft nicht primär um Verkündigung, sondern um die Entwicklung einer Gruppe und die Entfaltung von Begabungen.

Blickt man anders als Gustav A. Krieg nicht nur auf die Avantgarde-Milieus, sondern auf das Gesamtfeld des Protestantismus, so gelangt man zu einer anderen Einschätzung der Rolle der Musik im Protestantismus heute: Selten zuvor war die Musik in solcher Breite bedeutsam für das religiöse Leben der Kirchenmitglieder. In der Erlebnisgesellschaft ist die Kirchenmusik das größte Pfund, mit dem der Protestantismus wuchern kann. Dabei zeichnet sich protestantische Kirchenmusik gerade durch die Vielfalt an Musiken und Szenen aus und durch die vielfältigen Möglichkeiten religiös-musikalischer Handlungsvollzüge.

#### 4. Die Bedeutung protestantischer Musik und protestantischer Impulse für die Gesamtmusikszene

Gustav A. Krieg bemerkt völlig zu Recht, dass die Stars der protestantischen Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts wie Hugo Distler, Ernst Pepping oder Heinz Werner Zimmermann im musikgeschichtlichen Rückblick kaum eine Rolle für die Musikentwicklung insgesamt spielten. Im E-Segment der deutschen Avantgarde ist der Protestantismus bzw. das Christliche überhaupt – vielleicht abgesehen von Klaus Huber und Dieter Schnebel – wirklich nicht besonders eindrücklich vertreten.

Doch ist dem entgegenzuhalten: *Die protestantische Kirchenmusik spielte und spielt weiterhin eine wichtige Rolle im Blick auf die ästhetisch-kulturelle Sozialisation der Gesamtgesellschaft, im Blick auf die zivilreligiösen musikalischen Handlungen und im Blick auf die protestantische Prägung heutiger Popmusik.*

Zum ersten: *Die musikalischen »Soziotope«<sup>33</sup> im Kontext der Kirche, also Blockflötenkreise, Posaunenchor, Kantoreien, Gospelchor und Bands stellen ein ungeheures Reservoir ästhetisch-kultureller Bildung dar, ohne das unsere Gesellschaft kulturell sehr dürrig dastünde.* Übrigens verdanken nicht nur manche namhafte Künstler der so genannten ernsten Musik wichtige Prägungen diesen

33. Vgl. B. Martini, Kirchenmusikalische Soziotope, in: Kirche und Kultur in der Gegenwart, 62-70.

kirchlichen Soziotopen, sondern auch zunehmend mehr Popsänger: etwa die »Prinzen« (alles ehemalige Thomaner), die »Söhne Mannheims« mit Xavier Naidoo<sup>34</sup>, die Gruppe »Pur«, um nur wenige zu nennen. Auch ist die kirchenmusikalische Arbeit abgesehen vom Fußballstadion und dem Musikverein einer der wenigen Orte, wo heute noch generationsübergreifend musiziert und gesungen wird.

Zum zweiten: *Die Kirchenmusik spielt eine herausragende Bedeutung in der öffentlichen Inszenierung von Gedenkfeiern und Festakten.* Hier dominieren einzelne Werke des Barocks, der Klassik und der Romantik (J. S. Bachs Oratorien, das Deutsche Requiem von J. Brahms, natürlich auch die Musik kath. Komponisten wie W. A. Mozart und A. Bruckner). Für jüngere Milieus übernimmt inzwischen zunehmend auch amerikanische Gospelmusik zivilreligiöse Funktionen (so fand etwa die Gedenkfeier für die Opfer des 11. September 2001 in Berlin am Brandenburger Tor ihren Höhepunkt im Gesang des Gospels »Amazing Grace«). Protestantische Musiktraditionen (zugegeben: kaum die derzeitige Avantgarde) gehen also in zivilreligiöse Feiern und Zeremonien ein. Ob dies als Säkularisierung christlicher Sinnbestände zu beklagen oder als Ausweis bleibender Prägekraft christlicher Kultur zu interpretieren ist, hängt von der jeweils vertretenen kulturtheologischen Position ab.

Zum dritten eine zugespitzte Abschlussthese: *Die heutige Popmusik ist zu einem guten Teil protestantisch geprägt.*

Die Geburtsstunde protestantischer Kirchenmusik ist ja ein Protestsong Martin Luthers (»Ein neues Lied wir heben an«), im Grunde ein Propaganda-Song für die eigene Sache gegen die Feinde des Evangeliums in Brüssel. Der Pietismus verstärkt später die Gemütsorientierung solcher Lieder. Lieder tragen nun sinnvolle Botschaften durch die Welt und gehen zu Herzen. In Amerika verbindet sich dieses Liedgut mit der religiös-ekstatischen Rhythmik der Schwarzen und wirkt über die Gospelmusik in die Popmusik ein. Es ist die Mischung aus Protest & Ekstase, aus Protestantismus und Naturreligion, die die Pop- und Rockmusik bis heute bestimmt.<sup>35</sup> Etwas davon findet sich sogar in deutscher Popmusik, in den Songs der Popgruppe Pur, in manchen Titeln von Peter Maffay und Marius Müller-Westernhagen. Vor allem rappen sich seit einiger Zeit die Weltverbesserer und Apokalyptiker durch die deutsche Hip-Hop- und Soul-Dance-Szene. Frieden, Gerechtigkeit und Bewahrung der Schöpfung sind zunehmend häufiger auch Themen der Popmusik.

34. Für Xavier Naidoo ist seine Prägung durch das Singen im Kirchenchor durch Interviewäußerungen verbürgt, vgl. M. Schröder, »Könnt Ihr mich hören?«. Gespräche mit Popstars über die religiöse Dimension ihrer Musik, in: G. Fermor (Hg.) u. a., a. a. O. [Anm. 11], 47.

35. Vgl. G. Fermor, a. a. O. [Anm. 12], 121-152 u. 185-207.

Für viele Menschen dienen solche Popsongs offenbar als Medium des Ausdrucks religiöser Gefühle und Sehnsüchte (am deutlichsten geschah das bislang mit Elton Johns Trauersong »Candle in the wind« nach dem Tod von Prinzessin Diana). Insofern hat sich eine zentrale Funktion der Kirchenmusik heute in die Rezeptionsorte der Popmusik verlagert.

Eine Zeitlang schien es dabei, als hätte die protestantische Variante der Popmusik, eben die botschaftbezogene gegen die katholische Variante, also die Neo-Mystik von Techno und Trance mit dem Berliner Kultritual der Loveparade, den Kürzeren gezogen. Aber das Blatt hat sich schon wieder gewendet, die heutige Jugend ist gierig nach Botschaft und zieht sich mehrheitlich Hip-Hop-Reime über den Sinn oder Unsinn der Welt rein. Allerorten tauchen ethisch und religiös motivierte Motive auf: eschatologische Friedenssehnsüchte und Verheißungen oder auch apokalyptische Untergangsszenarien. Übrigens kommt es gelegentlich sogar zur direkten Übernahme eines neuen geistlichen Lieds, wie etwa bei der sehr speziellen Fassung des »Danke«-Liedes von Martin Gotthard Schneider durch die Punkgruppe »Die Ärzte«. Allerdings: Die Komplexität der Kantoraltheologie und der musikalischen Rhetorik des Barock wird hier in der Tat nicht erreicht. Und christozentrisch ist diese Musik auch nur selten – aber immerhin doch in Songs von Michael Jackson (Earth Song), Puff Daddy (Best friend) und Müller-Westernhagen (Jesus) u. a.

Tatsächlich sind also protestantische Motive nicht unmittelbar die Schrittmacher der heutigen Musikszenen. Untergründig jedoch ist die protestantisch inspirierte christliche Freiheit in Sachen religiöser Musik von tragender Bedeutung. Musik dient zur Vermittlung von Sinn-Botschaften sowie zur Artikulation religiöser Befindlichkeiten, wird zur Inszenierung transzendenzeröffnender Rituale und zur Herstellung starker Gemeinschaftserfahrungen genutzt und als Form von Lebenshilfe (Seelsorge) praktiziert.<sup>36</sup> Im besten Fall wird Musik so zum Bestandteil einer ethisch verantworteten christlichen Lebenskunst. Dass die Freiheit zu solchem Gebrauch der Musik keineswegs selbstverständlich ist, macht die Nachricht vom religiös motivierten Verbot aller Musik in Afghanistan durch das Taliban-Regime bis zu dessen Sturz schlaglichtartig deutlich. Die Freiheit zum subjektbestimmten religiösen Gebrauch der Musik ist kostbares Erbe von Reformation und Aufklärung.

Die Bedeutung des Protestantismus für die Musikkultur unserer Gesellschaft hängt daher nicht allein davon ab, ob in der Avantgardemusik neue eschatolo-

36. Ob die Musik in alledem tatsächlich zum Ausdruck *christlicher* Freiheit wird, hängt vom ethisch verantworteten Gebrauch der Freiheit zur Musik ab. Selbstverständlich kann diese Freiheit zur Unfreiheit pervertiert werden: zur antichristlichen Blasphemie, zur aggressiv-destruktiven Triebabfuhr, zu Egoismus und übersteigerten Narzissmus, zu Weltflucht und Ideologisierung.

gisch ausgespannte, christusmeditierende Kunstwerke entstehen – so wünschenswert diese sind! Wer allein dem ausbleibenden Kairos der geistlichen Kunstmusik nachtrauert, steht in der Gefahr, den Kairos des Geistwirkens Gottes an anderer Stelle zu übersehen und zu überhören. Ist es nicht ein Wunder, wie immer mehr Gospelchöre entstehen, wie in Kinderchören, Bläserensembles und Kantoreien sich vielerorts Menschen wöchentlich zur intensiven Arbeit an kirchenmusikalischen Werken (auch der Moderne!) versammeln? Und ist es nicht erstaunlich, wie im Jahr 2001 im angeblich so völlig säkularisierten Deutschland plötzlich mit Xavier Naidoo ein öffentlich als evangelischer (bzw. hier evangelikaler) Christ kenntlicher und motivierter deutscher Popmusiker zur innovativen Speerspitze des deutschen Soul-Dance-Stils wird? Bleibt zu hoffen, dass auch der E-Avantgarde-Szene wieder einmal ein solcher Kairos ins Haus steht. Wissen und prognostizieren können wir das nicht. Denn die Musikgeschichte und auch das Verhältnis von Musik und Religion verläuft nicht linear-evolutiv, sondern sprunghaft. Das aber dürfte etwas mit dem Wirken des Heiligen Geistes zu tun haben. Daher rate ich voll Geistvertrauen: Warten wir's ab!