

Musik – Religion – Kirche – Schule

Harald Schroeter-Wittke

Ein praktisch-theologischer Literaturbericht

Wer über Musik nachdenkt, muss sich bewusst werden, dass Musik nicht körperlos wahrgenommen werden kann. »*Verkörperungen der Musik*«¹ sind daher ein Ausgangspunkt auch für praktisch-theologische Überlegungen. Der Band versammelt Beiträge aus Musikwissenschaft, Musikpädagogik und Musikphysiologie und arbeitet sich zum einen an den Körpergeschichten des Musikübens seit dem 19. Jahrhundert ab, die strukturelle Parallelen aufweisen zur Frage nach dem Erlernen von Religion. Die sog. Technik des Klavierspielens als Opposition zum Musizieren des Genies mit ihren Tendenzen hin zur schwarzen Pädagogik im 19. Jahrhundert, die Wolfgang Lessing skizziert, zeitigt Parallelen zur Geschichte der Katechetik und könnte mit Hilfe des Handwerksbegriffs von Richard Sennett auch für die heutige Gemeindepädagogik fruchtbar gemacht werden. Sennett zufolge kennzeichnet das Handwerk drei Aspekte:

1. Menschen wollen etwas um der Sache willen gut machen. Es liegt also eine Motivationslage vor, »die nicht der Erfüllung von außen herangetragenener Normen dient«.
2. Handwerkliches Handeln folgt keinem festgelegten, einfach zu erfüllenden Plan, sondern entwickelt sich »im direkten und unmittelbaren Umgang mit dem jeweiligen Material«.
3. Handwerkliche Kompetenz lässt sich nicht vollständig in »lehrbuchmäßige Anleitungen zurückübersetzen« (49).

Auch die Frage, wie Musik entstanden sei, weist Parallelen auf zur Frage nach der Ent-

stehung von Religion: »Was kann uns die Gänsehaut lehren?« (211) fragen Eckart Altenmüller und Reinhard Kopiez und plädieren für einen doppelten Ursprung von Musik. Der Fund einer über 40.000 Jahre alten Flöte in der Geißenklösterle-Höhle nahe Blaubeuren, mit der sich Bachs Thema der Kunst der Fuge spielen lässt, ist ein Hinweis auf Musik als einer evolutionär alten Entwicklung, die starke Emotionen hervorruft und gestaltet. Darauf basierend haben sich ästhetische Emotionen als menschliche Erfindung entwickelt, die mit Steven Pinker als »akustischer Käsekuchen« (217) beschrieben werden: »angenehm und schmackhaft, aber unnütz.« (212) Auch Religion könnte eine solch doppelte evolutionäre Genese haben. Nicht erst seit Webers und Habermas' Diktum vom religiös (Un-)Musikalischen wären die Parallelen zwischen Musik und Religion in Bezug auf Körper weiter zu diskutieren, auch wenn klar ist, sich in solch »ungesichertem Terrain [...] dem Risiko eines tendenziell ungeschützten Sprechens auszusetzen« (8).

Auch die Ringvorlesung des Seminars für Katholische Theologie der FU Berlin »*Musik in der religiösen Erfahrung*«² vereint historische, kultur- und religionsgeschichtliche sowie theologische Beiträge. Thomas Staubli fragt nach der »Musikalität JHWHs« (10) und sieht die mit Musik verbundenen David und Mirjam als ein »Erbe der alten Götter der Levante« (30), die musikalisch agieren: Von Apollon bis Aschera. Ob Jesus gelacht hat, ist nach Rainer Kampling offen, aber gesungen hat er jedenfalls, was sich in der jungen Christenheit als »Singen im Geist« (38) weiterentwickelte und sich in einer Theologiefähigkeit des Singens niederschlug, wie die zahlreichen literarischen Hymnen des NT zeigen. Auch wenn »das Wie

¹ Jörn Peter Hiekel/Wolfgang Lessing (Hg.): *Verkörperungen der Musik. Interdisziplinäre Betrachtungen*, Bielefeld 2014.

² Rainer Kampling/Andreas Hölscher (Hg.): *Musik in der religiösen Erfahrung. Historisch-theologische Zugänge*, Frankfurt a. M. 2014.

und der Inhalt des Gesangs offen bleiben müssen« (46), lässt sich die frühchristliche Praxis des Gesangs nicht bestreiten, die sowohl missionarische als auch religionspädagogische Effekte hatte. Die religionspädagogische Kraft der Musik reflektiert Therese Fuhrer in den *Confessiones Augustins*, in denen seine Taufe nicht in einem bestimmten Kirchengebäude lokalisiert ist, sondern »in einem anonymen Klangraum, in dem › Hymnen und Gesänge´ ertönen, auf die er mit starken Emotionen reagiert (conf. 9,14): [...] Die Tränen flossen, und mir war wohl dabei.« Nizar Romdhane diskutiert die umstrittene Frage, »ob Musik mit dem Islam vereinbar ist oder nicht« (95) von Sure 7,32 her: »Wer hat die schönen Dinge verboten, die Er für seine Diener hervorgebracht hat?« (75) Stefan Klöckner denkt »über die nüchterne Trunkenheit des Gregorianischen Chorals« (97) nach. Silke Leopold beantwortet die Frage: »Wie klingt die Schöpfung?« (129) mit Chaos-Szenen aus Jean-Féry Rebels Ballett »Les Éléments« (1737), Haydns Oratorium »Die Schöpfung« (1798), Darius Milhauds Ballett »La Création du Monde« (1923) und dem Beginn von Mozarts Dissonanzenquartett KV 465 (1785), die jeweils unterschiedliche Schöpfungsvorstellungen vertonen. Biblische und theologische Didaktik erläutert Meinrad Walter anhand der frühen Weimarer Pfingstkantate Bachs »Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten« (BWV 172) (143). Auf eine spannende musikalische Reise von Händel über Beethoven und die französische Revolution sowie Friedrich Wilhelm III., der kurzzeitig als jüdischer Messias gepriesen wurde, bis hin zu Louis Lewandowski und Estrongo Nachama nimmt Klaus Herrmann die Lesenden mit in seinem rezeptionsgeschichtlichen Beitrag zu den Makkabäern im deutschen Judentum: »Aufklärung, Emanzipation, Akkulturation und Zionismus. Cha-

nukka im Wandel der Zeiten oder wie aus Händels Judas Maccabaeus ein israelisches Kinderlied wurde« (165). Daniel Jütte wirft einen Blick auf die reichhaltige Geschichte der »Musik als Kunstreligion im deutschen Judentum (1750–1900)« von Meyerbeer bis Schönberg. Roland Willmann skizziert das Verhältnis von »Neue[r] Musik und Religion« unter dem Stichwort »Kreuzwege« anhand der Stationen Bernd Alois Zimmermann: »Ekklesiastische Aktion« (1970), Giacinto Scelsi: »Elohim« (1965) und Wolfgang Rihm: »Deus passus« (2000).

Vor diesem weit ausgespannten Hintergrund liest sich Johann Hinrich Claussens Geschichte der Kirchenmusik ein wenig bieder, auch wenn sie eine unterhaltsam geschriebene Retrospektive in die Mainstream-Kirchenmusik bietet mit den Kapiteln Bibel und Alte Kirche, Gregorianischer Choral, Luther, Palestrina, die Orgel, Bach, Händel, Mozart, Mendelssohn und Gospel. Katholische Kirchenmusik (jenseits von Mozart), Instrumentalmusik und die Vielfalt sowie Herausforderungen des 20. Jahrhunderts fehlen. »Gottes Klänge«³ ist da als Titel doch zu voll tönend.

Da ist Konrad Küsters »*Musik im Namen Luthers*«⁴ schon gründlicher, der die kirchlich vielfach immer noch prägenden Vorstellungen einer lutherischen Musik dekonstruiert. Säkularisierung, ökumenische Annäherungen und historisches Denken über nationale Grenzen hinweg haben neue Musikwelten in den Blick treten lassen: die Verbindungen zwischen lutherischer und italienischer (katholischer) Musik, die Eigenständigkeit der Orgelkultur im nördlichen Mitteleuropa sowie der Musik zwischen Schütz und Bach, die Alte-Musik-Bewegung oder die Identitätskrisen kirchlicher Laienchöre führen zu der These:

»Sakrale Musik vermittelt nicht nur eine geistliche Botschaft, sondern ist ein zentraler Faktor europäischer

³ Johann Hinrich Claussen: *Gottes Klänge. Eine Geschichte der Kirchenmusik*, München 2014.

⁴ Konrad Küster: *Musik im Namen Luthers. Kulturtraditionen seit der Reformation*, Kassel 2016.

Kultur. Diese ist nicht in der einen oder der anderen Richtung von Konfessionellem geprägt worden.« (10)

In den neun Kapiteln zwischen Luther, Schütz und Bach begegnen irritierende Beobachtungen: In Luthers Wittenberg gab es kaum Gemeindegang. Oder: Kapellmeister, nicht Kantoren oder Organisten waren Multiplikatoren neuer Formen von Kirchenmusik. Leider restituert das viel zu kurze 10. Kapitel über die lutherische Kirchenmusik nach Bach bis in die Gegenwart, in Teilen das, was Küster zuvor dekonstruiert hat: die Erzählung von einer Kirchenmusik, die in Bach ihren Höhepunkt hat.

Nichtsdestotrotz bietet Bach einen unendlichen Reichtum, wie Konrad Kleks dreibändiges Werk zu Bachs geistlichen Kantaten zeigt: »Dein ist allein die Ehre«. ⁵ Kleks Erklärungen sind kurz, allgemein verständlich und pointiert und legen ihren Akzent auf eine Deutung, die die theologischen Dimensionen mit der durchaus umstrittenen Zahlensymbolik in Bachs Werken fruchtbar verbinden. Ein Beispiel dafür ist Kleks These, dass der neu komponierte Choralkantatenzyklus 1724/25 im 1. Band nicht etwa bei Kantate Nr. 40 am 25. März 1725 abbricht, wie oftmals vermutet wurde, sondern dass es sich hierbei dezidiert um ein »Projekt 40« (1, 14) handelt, das bis zum 40. Geburtstag Bachs reicht und mit der biblischen Zahl 40 (Israel in der Wüste, Versuchungsgeschichte Jesu) das vorherrschende Thema Buße in diesem Jahrgang auch biographisch bei Bach einbettet. Für alle, die mit Bach bibeldidaktisch tätig werden wollen in Schule, Gemeinde wie privat, ist Kleks Kommentierung sehr zu empfehlen.

Schon 2006 hat Luise Reddemann Bachs Kantaten für die Resilienzforschung entdeckt. ⁶

In diese Richtung geht nun auch der Gerontologe und EKD-Synodale Andreas Kruse aus Heidelberg, der »die Grenzgänge des Johann Sebastian Bach« ⁷ in beeindruckender Weise nachzeichnet und damit die religionspädagogische Frage des Alterns thematisiert. Anhand des späten Bach, der in den letzten 10 Jahren deutlich weniger komponierte als zuvor, dafür aber mit umso höherer Komplexität und Experimentierfreude (Musicalisches Opfer, h-moll-Messe, Kunst der Fuge), verdeutlicht Kruse das Phänomen von »Alterskreativität« (1), die die Verletzlichkeit des Alters nicht ausblendet und in der Spannung von »Media in vita« (25) und »Media in morte« (205) zu neuen schöpferischen Ufern aufbricht. Dabei spielen Faktoren wie Offenheit für neue Erfahrungen, positive Lebensbewertung, Gerotranszendenz und Generativität sowie Kreativität in Grenzsituationen – bei Bach v.a. der unerwartet plötzliche Tod seiner ersten Frau Maria Barbara 1720 – eine wesentliche Rolle. Kruses »psychologische Einblicke« enden in der Reflexion des Chorals, den Carl Philipp Emanuel Bach an das Fragment der Kunst der Fuge angefügt hat: »Vor Deinen Thron tret ich hiermit«, in dem das zentrale Motiv der Lebensdankbarkeit zum Klingen gebracht wird. Leider erwähnt Kruse nicht Bachs erstgeborenen Sohn aus seiner Ehe mit Anna Magdalena, Gottfried Heinrich Bach (1724–1763), dessen geistige Behinderung (»Blödheit«) gepaart mit einer außergewöhnlichen Musikalität für die Diagnose Trisomie 21 sprechen und der seinen Teil zu Bachs Lebensglück im Angesicht der eigenen Verletzlichkeit beigetragen haben wird.

Bei Kruse überzeugt insbesondere die Deutung der Bachschen Instrumentalmusik.

⁵ Konrad Klek: Dein ist allein die Ehre. Johann Sebastian Bachs geistliche Kantaten erklärt. Band 1: Choralkantaten, Leipzig 2015. Band 2: Der erste Leipziger Jahrgang 1723/24, Leipzig 2016. Band 3: Ab Ostern 1725, Leipzig 2017.

⁶ Luise Reddemann: Überlebenskunst. Von Johann Sebastian Bach lernen und Selbstheilungskräfte entwickeln, Stuttgart 2008.

⁷ Andreas Kruse: Die Grenzgänge des Johann Sebastian Bach. Psychologische Einblicke, Berlin/Heidelberg 2014.

Das gilt auch für Martin Nicols »*Gottesklang und Fingersatz*«,⁸ der »Beethovens Klaviersonaten als religiöses Erlebnis« zu verstehen gibt und dem damit selbst ein Meisterwerk gelingt, das traditionelle Verhältnisbestimmungen von »Oberfläche« und »Tiefe« (18) unterläuft. Nicol beschreibt die religiösen Erwartungen, die den Beethoven-Sonaten von Beginn an in den verschiedensten Rezeptionen entgegengebracht wurden, darunter auch Bonhoeffer und der antireligiöse Barth. Dabei schreibt Nicol nebenbei auch eine pianistische Interpretationsgeschichte der Beethoven-Sonaten des 19. und 20. Jahrhunderts, würdigt diese kritisch und bringt unter der Überschrift »Musik im Gottesdienst« deren Gleichnisfähigkeit zur Geltung: »Säkulare Musik kann, wie andere irdische Gegebenheiten auch, zum Gleichnis werden für die Gotteswirklichkeit. Das geschieht freilich von Fall zu Fall. Religiöse Rezeption von Kunstwerken ist keine ontologische Denkbewegung, sondern ein konfessorischer Akt. Es bedarf eines Sprechaktes, der die Sonate zum Gleichnis macht, und einer Debatte, in der widerstreitende Meinungen zur Geltung kommen.« (257) Vor diesem Hintergrund stimme ich Nicols Interpretation des Kopfsatzes der G-dur-Sonate op. 31/1 als »erfüllte Zeit« zu:

»Dieser humorvolle leichte Sonatensatz ist für mich zum Gleichnis geworden für die diskrete Macht der Doxologie. [...] Gott loben für das, was man nicht sieht.« (284)

Im Unterschied zu den von der Geschichte her argumentierenden Büchern kommen die folgenden Forschungen von der Praxis her auf den Zusammenhang von Musik und Religion zu sprechen. Seit Eberhard Hauschildts Aufsätzen zum Streit am Sarg um die Musik vor 20 Jahren wird die Frage nach Popmusik bei Bestattungen wissenschaftlich verhandelt. Cäcilie Blume hat dazu nun eine

beeindruckende empirische Untersuchung »*Populäre Musik bei Bestattungen*«⁹ vorgelegt. Nach einer kurzen Geschichte der Bestattungsmusik wertet sie zunächst eine Befragung unter württembergischen Pfarnerinnen und Pfarrern aus, die verdeutlicht, wie stark sich deren Musikgeschmack von dem durchschnittlichen Musikgeschmack in Deutschland unterscheidet, was insbesondere die Bereiche »Volksmusik etc.« und »Musicals/Filmmusik« auf der einen sowie »Klassik« und »Jazz« auf der anderen Seite betrifft. Vor diesem Hintergrund werden in qualitativen Interviews mit Hinterbliebenen und Angehörigen von Bestattungen, die Blume selbst teilnehmend beobachten konnte, die Perspektiven der Musikwünschenden eruiert, wobei sich die beobachteten Bestattungen allesamt als gelungene Integration der Musikwünsche erwiesen. Hier zeigte sich: Die Angehörigen zeigen eine hohe Trauerkompetenz. Sie werden von Bestattungsinstituten hinsichtlich ihrer Musikwünsche nicht indoktriniert und zeigen keinen Selbstverwirklichungsdrang. Vielmehr wird deutlich:

»Ein Musikstück kann während der Trauerfeier [...] die Identität der verstorbenen Person zum Ausdruck bringen und diese präsent werden lassen.« (230)

Konfliktfelder bei Bestattungen sind zumeist auf Milieukonflikte zurückzuführen und auf ein unterschiedliches Verständnis von Stimmigkeit, die bei den Angehörigen eher auf das Abschiednehmen als auf den Gottesdienst hin wahrgenommen wird. Musik wird als intensiv und emotional wahrgenommen, was Blume in 11 Dimensionen beschreibt. Insbesondere Popmusik hat dabei das Verdienst, auch nach der Trauerfeier noch weiter zu wirken, was für die allermeisten Menschen bei Kirchenmusik nicht der Fall wäre.

Julia Koll bietet mit ihrer praktisch-theologischen Habilitationsschrift »*Kirchenmusik*

⁸ Martin Nicol: *Gottesklang und Fingersatz. Beethovens Klaviersonaten als religiöses Erlebnis*, Bonn 2015.

⁹ Cäcilie Blume: *Populäre Musik bei Bestattungen. Eine empirische Studie zur Bestattung als Übergangsritual*, Stuttgart 2014 (Diss. theol. Tübingen 2012).

als *sozioreligiöse Praxis*«¹⁰ ebenfalls eine empirische Studie und reflektiert dabei anhand der Posaunenchorarbeit »Religion als kollektive Praxis« (127), »Gemeinsames Musizieren als religiöse Praxis« (192) sowie »die Gruppe Posaunenchor als kirchliche Praxis« (283). Die Gruppe als Trägerin christlicher Praxis, die in der Praktischen Theologie eher selten eine Rolle spielt, kommt hier als Mesoebene kirchlichen Lebens in den Blick. Posaunenchöre entpuppen sich dabei als erstaunlich heterogen zusammengesetzt und zugleich mit enorm viel inklusivem Potential. Koll zeigt, wie tief die Frage nach Musik und Religion in kirchliche Praxis und praktisch-theologische Theoriebildung hineinreicht, insofern sie die performative Dimension von Praxis »– und zwar stärker im Plural denn im Singular –« (377) theologiefähig macht – ein gewichtiger Beitrag zur Praktik-Theologie! Performativität ist auch ein wichtiges Stichwort für Verena Grüters Habilitationsschrift »Klang – Raum – Religion«,¹¹ welche »ästhetische Dimensionen interreligiöser Begegnung am Beispiel des Festivals Musica Sacra International« in Augsburg beschreibt, wobei sie auch »Interviews mit der Festivalleitung, Vertretern der beteiligten Religionsgemeinschaften, Musikerinnen und Musikern« (116) mit einbezieht. Solche Musik kann nicht ohne Räume erklingen, weshalb die religiösen Räume in Augsburg ein gesondertes Kapitel erhalten. Anhand eines Konzertes von drei Musikgruppen – Renaissancemusik zu Luthers Hochzeitstag mit der Capella de la Torre, das tibetische Ritualensemble des Klosters Rabten Choeiling bei Genf sowie der georgische Iberisi-Chor – in der Basilika St. Michael Altstadt

am 8.6.2014 werden dann multireligiöse Klangräume konkret beschrieben, die »das Fest als Modell interreligiöser Begegnung« (427) musikalisch Gestalt werden lassen. Gegenüber Theo Sundermeiers von einer stammesgesellschaftlichen Gastfreundschaft her entwickelten interreligiösen Festtheorie versteht Grüter Gastfreundschaft schöpfungstheologisch und damit nichthierarchisch, weil Gott Gastgeber ist und nicht diese oder jene Religion oder Kultur, so dass ein »third space [...] als ›handlungsträchtiger Zwischenraum« (Bachmann-Medick)« (430) entstehen kann mit dem Ergebnis:

»In multireligiösen musikalischen Aufführungen wird religiöse Erfahrung performativ inszeniert. Dadurch werden die traditionellen religiösen Symbolsysteme temporär verflüssigt. An deren Stelle tritt ein – zumindest vorübergehend – transformatives Handeln. Indem die Ensembles musikalische religiöse Vollzüge performativ inszenieren, konstituieren sie für die Dauer der Aufführung gemeinsam mit den Zuhörenden eine Wirklichkeit, in der die binäre, ausschließende Logik klassischer religiöser Symbolsysteme infrage gestellt wird zugunsten der Ko-Existenz unterschiedlicher symbolischer Ordnungen.« (431)

Diese Pointe deckt sich mit den Erfahrungen des Trimum-Projektes, das der Komponist Bernhard König zusammen mit der Internationalen Bachakademie Stuttgart 2011 anstieß. Das interreligiöse Musikprojekt Trimum (www.trimum.de) suchte und entwickelte Formen der musikalischen Begegnung zwischen den drei monotheistischen Religionen. Den Auftakt bildete 2012 das Symposium »Der eine Gott und die Vielfalt der Klänge«¹². 2013 entstand als Herzstück das Interreligiöse Chorlabor, welches zunächst die Frage erforschte: Wie klingt, was du glaubst? Von hieraus wurde anhand der Figur David ein interreligiöses

¹⁰ Julia Koll: Kirchenmusik als sozioreligiöse Praxis. Studien zu Religion, Musik und Gruppe am Beispiel des Posaunenchores, Leipzig 2016 (Habil. Göttingen 2015).

¹¹ Verena Grüter: Klang – Raum – Religion. Ästhetische Dimensionen interreligiöser Begegnung am Beispiel des Festivals Musica Sacra International, Zürich 2017 (Habil. Neuedtelsau 2016).

¹² Michael Gassmann (Hg.): Der eine Gott und die Vielfalt der Klänge. Sakrale Musik der drei monotheistischen Religionen, Kassel u.a. 2013 (mit Beiträgen von Hans Maier, Jascha Nemtsov, Dominik Skala, Gustav A. Krieg, Christian Hannick, Milad Karimi, Samir Odeh-Tamimi und Christoph Schwöbel).

Libretto sowie ein interreligiöses Musikstück entwickelt und einstudiert, welches auf dem Stuttgarter Kirchentag 2015 zur Uraufführung kam. Das Projekt nennt sich bewusst nicht Oratorium, weil dieser Begriff christlich geprägt ist, sondern bringt mit Trimum den dreijährigen musikalischen Prozess als wesentliches Kennzeichen dieses Projektes zur Sprache, was in dem Band »Singen als interreligiöse Begegnung«¹³ mit verschiedenen Gesprächsbeiträgen zusammengeführt und reflektiert wird. Auch hier wird »musikalische Gastfreundschaft« (213) durchbuchstabiert und gezeigt, dass »interreligiöses Singen [...] auf vielen Ebenen ein Gegenstand und Auslöser wechselseitigen Lernens [...] sein« (211) kann. Interreligiöses Singen ist kein Selbstläufer, sondern Ergebnis harter Beziehungsarbeit. Es basiert auf Begegnung und Verständigung und kann nicht einfach dirigiert werden. Hier wird Religionspädagogik als ästhetisches Lernen unter der Musik zum politischen Lernen. Als Praxisergebnis des Trimum-Projekts liegt ein »Interreligiöses Liederbuch«¹⁴ vor, mit dem dieser Lernprozess auch andernorts zum Klingen gebracht werden kann.

Singen wird so zu einem Akt öffentlicher Theologie, was auch Thema des Bandes »Öffentliche Theologie zwischen Klang und Sprache« ist, der sich »Hymnen als eine Verkörperungsform von Religion« widmet¹⁵ und von der Klanggestalt her einen entkrampfenden Zugriff auf den zwischen die politischen Fronten geratenen Begriff der öffentlichen Theologie empfiehlt, dabei aber im Raum des evangelisch geprägten Christentums verbleibt.

Der Kirchenmusiker Jochen Kaiser, der schon einige empirische kirchenmusikalische Studien vorgelegt hat, fragt weniger nach der großen Öffentlichkeit des Singens, sondern ethnographisch nach »Singen in Gemeinschaft als ästhetische Kommunikation«¹⁶ und damit nach kleiner Öffentlichkeit. Kaiser erforscht erstmals empirisch das »Erleben der Singenden während des Singens« (458). Dazu befragte er 2013/2014 Singende in verschiedenen gestalteten Singsituationen in Gemeindegottesdiensten, auf dem Kirchentag, beim Kreativen Gemeindesingen sowie beim Gospelkirchentag. Seine Ergebnisse geben gemeindekulturpädagogisch zu denken: Die religiöse Funktion des Singens in Gemeindegottesdiensten ist »als eher marginal« (451) einzuschätzen, weil Singen hier kaum Emotionen freisetzt. In Settings hingegen, die Rhythmus und Körperlichkeit betonen, wird Singen »als ästhetisches Objekt« (452) erlebt und bewirkt ein für das gottesdienstliche Erleben wichtiges Gemeinschaftsgefühl. Hier kommunizieren die Singenden nicht nur via Gesangbuch mit sich selbst, sondern via Sing(an)leitung und Moderation auch mit anderen Singenden, wodurch Kommunikation mit Gott angeregt werden kann, die ansonsten eher unmerklich bleibt.

»Can a Song save your Life?«¹⁷ Mit dieser Filmfrage untersucht Teresa Tenbergen Chancen und Grenzen des Singens im Religionsunterricht, dessen pädagogische Geschichte in der DDR und der BRD unterschiedlich verlief, und erinnert dabei an die Trias der Thomaner »Glauben – Singen – Lernen« (14). Tenbergen zeigt,

¹³ Bernhard König / Tuba Isik / Cordula Heufts (Hg.): Singen als interreligiöse Begegnung. Musik für Juden, Christen und Muslime, Paderborn 2016.

¹⁴ Bettina Strübel (Hg.): Trimum. Interreligiöses Liederbuch. Gemeinsam feiern und singen, Wiesbaden 2017.

¹⁵ Thomas Wabel / Florian Höhne / Torben Stamer (Hg.): Öffentliche Theologie zwischen Klang und Sprache. Hymnen als eine Verkörperungsform von Religion, Leipzig 2017 (mit Beiträgen von Malte Dominik Krüger, Christian Polke, Ulrich Volp, Stefan Berg und Peter Bubmann).

¹⁶ Jochen Kaiser: Singen in Gemeinschaft als ästhetische Kommunikation. Eine ethnographische Studie, Wiesbaden 2017.

¹⁷ Teresa Tenbergen: »Can a Song save your Life?« Das Singen im Religionsunterricht im Spiegel seiner Perspektiven, Leipzig 2017 (Diss. theol. Halle 2016).

»dass mit der Betrachtung des Singens eine tiefer liegende Grundproblematik gegenwärtiger Religionsdidaktik expliziert wird: der Umgang mit Formen religiöser Praxis im Unterricht, pointiert; die Initiierung religiöser Praxis im Unterricht.« (263)

Tenbergen erörtert Singen umsichtig in der gebotenen »Mehrdimensionalität«, merkt aber auch an, dass es nur gelingen kann, »wenn die Religionsdidaktik die Frage nach dem Bedeutungsspektrum religiöser Praxis dauerhaft in ihre wissenschaftliche Theorie integriert« (264). Es bleibt dabei: Musik lässt kaum jemanden kalt, weil sie uns beschwingt, in Bewegung bringt und uns mit dem Kosmos und unseren Mikrokosmen zu verbinden vermag. Wen wundert's, dass sie uns unaufhörlich in Religion und Theologie verwickelt?

Prof. Dr. Harald Schroeter-Wittke, Universität
Paderborn, Professor für Didaktik der Ev. Religions-
lehre mit Kirchengeschichte,
E-Mail: schwitt@mail.upb.de