

Kriterien – darunter könnte man genau auflistbare Eigenschaften verstehen, deren Vorhandensein ein gutes und deren auch nur teilweises Fehlen ein schlechtes Kirchenlied ausmachen. Allein auf solche Weise zu werten träfe die Wirklichkeit nie ganz. Es kommt ja z. B. auch vor, daß ein Kirchenlied objektiv höchsten Maßstäben gerecht wird, aber trotzdem niemanden anrührt (ähnlich wie ein Mensch, der alle Gebote erfüllt, noch kein Gerechter im biblischen Sinn ist). – Ich fasse darum das Thema meines Referats offener: Worauf muß man achten, wenn man Gemeindegesänge (unter „Gemeindelied“ im vorgegebenen Titel verstehe ich hier alle entsprechenden Formen, nicht nur die eigentlichen Lieder) beurteilt, für einen Gottesdienst oder gar für eine gedruckte Sammlung auszuwählen hat?<sup>1</sup>

## I. ÄSTHETISCHE QUALITÄT

Mit ästhetischer Qualität haben mehrere Abschnitte dieses Referats zu tun (IV: Text, V: Text-Musik-Verhältnis, aber auch II: Funktionsgerechtigkeit). Wenn ich darüber im vorhinein einige – zugegeben: bruchstückhafte – Überlegungen anstelle, dann deshalb, weil das Thema zu den am meisten diskutierten gehört, zudem beinhaltet es auch Aspekte, die im Folgenden nicht zur Sprache kommen können.

<sup>1</sup> Ausgewählte Literatur zum Thema „Kriterien“:

J. Aengenvoort: Textprobleme im Kirchenlied heute. In: Musik und Altar 21 (1969) 111–124. – G. Aeschbacher: Was ist ein gutes Kirchenlied? In: Musik und Gottesdienst 36 (1982) 93–105. – G. Hahn: Inhaltliche und sprachliche Analyse von Kirchenliedtexten. In: Hymnologie als Lehrfach. 1. Regionaltagung der IAH August 1986 in Kronberg/Taunus. Referate – Protokolle – Dokumente. Hg. von G. Hahn. Regensburg 1987, 95–109. – M. Jenny: Was machen wir mit den alten Liedern? Zum Gespräch mit Johannes Aengenvoort. [Replik auf obengenannten Artikel.] In: Musik und Altar 22 (1970) 77–83. – M. Jenny-Loeliger: Das Verhältnis zwischen Literar- und Gebrauchswert im Kirchenlied. In: Bibel und Liturgie 42 (1969) 230–235. – N. Müller: Die Frage nach gültigen Maßstäben für die gottesdienstliche Sprache. In: Kirchenmusik im Spannungsfeld der Gegenwart. Eine Aufsatzreihe im Auftrag des Verbandes evangelischer Kirchenchöre und des Verbandes evangelischer Kirchenmusiker Deutschlands. Hg. von W. Blankenburg, F. Hofmann und E. Hübner. Kassel 1968, 81–89. – J. Schabaßer: Wie beurteilt man Kirchenlieder? In: Singende Kirche 14 (1966/67) 60 f. 108 f. – G. Schille: Was sind gute neue Lieder? Zur Frage „Gebrauchslyrik“ oder Kleinkunst. In: Musik und Kirche 48 (1978) 54–64. – D. Schubert: Analysen von Kirchenliedweisen. In: Hymnologie als Lehrfach, 110–118. – M. Siebald: Evangelistische Musik zwischen Kunst und Kitsch. In: Musik und Kirche 52 (1982) 81–88. – Spreu und Weizen. Kriterien zur Analyse und Bewertung neuer geistlicher Lieder. In: Gottesdienst 19 (1985) 108 f. – K. Ch. Thust: Das Kirchen-Lied der Gegenwart. Kritische Bestandsaufnahme, Würdigung und Situationsbestimmung. Göttingen 1976 (Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung 21), 655–715 (Kapitel „Wertmaßstäbe“). – J. Widmann: Der künstlerische Maßstab für die gottesdienstliche Gebrauchsmusik. Von der Unterscheidung zwischen „geistlicher“ und gottesdienstlicher Musik. In: Kirchenmusik im Spannungsfeld der Gegenwart, 75–80.

Pius X. nennt in seinem Motu proprio „Tra le sollecitudini“ (22. 11. 1903) unter den notwendigen Eigenschaften der Kirchenmusik „Güte der Formen“ / „wahre Kunst“ (Nr. 2). Diese Forderung setzen auch die römischen Erlässe seit dem II. Vaticanum voraus (vgl. Liturgiekonstitution Art. 112; Instruktion „Musicam sacram“ [5. 3. 1967] Nr. 4 a). Am deutlichsten formuliert sie die III. Instruktion zur Durchführung der Liturgiekonstitution (5. 9. 1970) in Nr. 3 c: „Da Musik wie Gesang auf die Feier des Gottesdienstes ausgerichtet sind, sollen sie sich durch religiösen Gehalt und künstlerische Qualität auszeichnen.“ – Die heutige kulturelle Situation macht es schwierig, diesen Anspruch zu verwirklichen; das gilt für die Kirchenmusik allgemein und im besonderen für den Gemeindegesang.

## 1. Zur heutigen Situation

### a) *Pluralismus*

In der „Wiener Zeitung“ fand ich eine Ausstellungskritik mit dem Titel: „Ein Sprachenbabel der Malerei“<sup>2</sup>. Man kann das getrost auf die Kunst der Gegenwart im gesamten anwenden: Viele Stile bestehen nebeneinander, heutige und historische (unser Konzertbetrieb lebt ebenso wie die Schallplattenindustrie vorwiegend von Musik der Vergangenheit!). Fast jeder Künstler, gleich welcher Sparte, verwendet sein eigenes Vokabular, das man erst lernen muß, um ihn zu verstehen. Kunst, zumal Musik, wird je nach Generation, Gesellschaftsschicht, Bildung . . . anders erlebt; das veranlaßt Abraham Moles zu dem pessimistischen Urteil: „Zwischen den gesellschaftlichen Klassen gibt es auch im Hinblick auf die Musik keine vermittelnden Instanzen, wie es auch in der Mathematik keine ‚via regia‘ gibt [ . . . ].“<sup>3</sup> Jedenfalls existieren vielerlei Vorstellungen davon, was gut oder schön sei, die sich nur schwer miteinander vereinbaren lassen. Aber trotz unterschiedlicher Bezugssysteme bleibt eines: Es wird gewertet, wenn nicht offen und ausdrücklich, so doch unterschwellig.

### b) *Das Autonomieprinzip der Kunstästhetik*

Die Ästhetik, die seit etwa 1½ Jahrhunderten vorherrscht, versteht unter Kunst das Werk eines Genies, „atypisch, unwiederholbar, einmalig, vom persönlichen Sein und Erleben des Künstlers durchtränkt, nicht ein-

<sup>2</sup> M. Buchsbaum: Ein Sprachenbabel der Malerei. Vor neuen Ausstellungen in Wiener Galerien. In: Wiener Zeitung 1987, Nr. 215, 17. 9. 1987, 4.

<sup>3</sup> A. Moles: Psychologie des Kitsches. [Le Kitsch. L'Art du Bonheur. 1971, dt.] Aus dem Franz. übers. von B. Lutz. München 1972, 127.

mal in Kleinigkeiten veränderbar“<sup>4</sup>. Gemäß dem Autonomieprinzip soll Kunst „kein Mittel zu einem ihr fremden Zweck, sondern selbst ein Zweck sein“. Sie ist „weder Form eines Inhalts noch Mittel eines Ausdrucks und bedeutet nichts außer sich selbst“.<sup>5</sup>

Demgegenüber fällt jede Art von Kunst ab, die auf anderes, außerhalb des Werkes Liegendes bezogen ist – wie eben auch die Kirchenmusik. Dabei besteht heute ein bemerkenswerter Zwiespalt: Einerseits spielt geistliche Musik im zeitgenössischen Schaffen eine wichtige Rolle. Andererseits haben viele Autoren von Rang Schwierigkeiten, für den Gottesdienst zu komponieren, weil sie die damit verbundenen – wirklichen oder vermeintlichen – Einschränkungen nicht zu akzeptieren vermögen. Wolfgang Hufschmid (Professor an der Folkwang-Hochschule Essen) erklärte 1971 bei einer öffentlichen Diskussion, er habe es aufgegeben, „gottesdienstliche Gebrauchsmusik“ zu schreiben, weil er sich darin als Künstler nicht mehr verantwortlich artikulieren könne. „Ein Komponist muß das Recht haben, das auszudrücken, was er zu interpretieren beabsichtigt, und wenn er für die Schublade komponiert.“<sup>6</sup> Wolfgang Fortner hat schon 1957 vorgeschlagen, man solle zwischen Musik für den Gottesdienst (ohne künstlerische Ansprüche – gebunden an Kirchenlied, liturgische Ordnung, Gemeinde) und geistlicher Musik (die alle Mittel der Zeit verwendet) trennen.<sup>7</sup>

### c) *Ästhetische Qualität – zweitrangig?*

Es gibt heute verschiedene Meinungen, welcher Rang der Ästhetik in der gottesdienstlichen Musik beizumessen sei. Nicht selten werden die Erfordernisse der erneuerten Liturgie der Kunst entgegengestellt. Ein Beispiel dafür bietet der Vorspann zur Liturgiekonstitution in Herders „Kleinem Konzilskompendium“:

„Da es sich bei der Kirchenmusik [...] um echte Kunst handelt, die von ihrem im guten Sinn esoterischen Wesen her mit dem Wesen der Liturgie und dem obersten Grundsatz der Liturgiereform kaum in Übereinstimmung zu bringen ist, hat die Liturgische Bewegung gerade unter

<sup>4</sup> J. Aengenvoort: Liturgische Musik im Umbruch der Zeit – Fortschritt oder Verfall? In: Musik und Altar 24 (1972) 150–158, hier 155.

<sup>5</sup> C. Dahlhaus: Art. Musikästhetik. In: Das Fischer Lexikon. Bd. 5: Musik. Hg. von R. Stephan. Frankfurt/M. 1957 (Fischer Bücherei), 228–236, hier 230; vgl. ders.: Musikästhetik. Köln 1967 (Musik-Taschen-Bücher 255; Theoretica 8), 24–27.

<sup>6</sup> Podiumsdiskussion. „Über die Schwierigkeit, für den Gottesdienst heute zu komponieren“. In: Musik und Altar 23 (1971) 169–178, hier 169.

<sup>7</sup> W. Fortner: Geistliche Musik heute. In: Musik und Kirche 27 (1957) 9–14; vgl. dazu H. Hücke: Zur Lage der katholischen Kirchenmusik in Deutschland. In: Musik in der feiernden Gemeinde. Hilfen zur Orientierung in der kirchenmusikalischen Theorie und Praxis. Hg. von H. Hücke, E. Quack, H. Rennings. Einsiedeln – Freiburg/Br. 1974 (Pastoralliturgische Reihe in Verbindung mit der Zeitschrift „Gottesdienst“), 9–18, hier 12.

Kirchenmusikern heftige Feinde gefunden. [...] Das Kapitel [über die Kirchenmusik] macht deutlich, daß der große kirchenmusikalische Reichtum unbedingt erhalten werden muß, daß aber in der Liturgie selbst die Teilnahme aller den Primat hat.“<sup>8</sup>

Das ist sehr pauschal abgehandelt (und stieß auch – m. E. zu Recht – auf Kritik<sup>9</sup>). Immerhin vertreten die Autoren noch ein zentrales, aus der Liturgie selbst kommendes Anliegen. – Vielfach wird jedoch – ausdrücklich formuliert oder einfach durch die Art und Weise, Gottesdienst zu gestalten – die Aufgabe der Musik darauf beschränkt, in die Feier ein emotionales Element einzubringen, Atmosphäre und Stimmung zu erzeugen; nach Inhalten oder Qualitätskriterien fragt man nicht. Der Zweck heiligt die musikalischen (und textlichen) Mittel.

## 2. Wie gehen wir mit der heutigen Situation um?

Was hier geschildert wurde, wirft drei Fragen auf: a) Ist es möglich, trotz des Pluralismus Wertmaßstäbe zu finden? b) Kann man Gemeindegesängen angesichts des autonomen Kunstverständnisses noch Qualität zu-(bzw. ab-)sprechen? c) Ist ästhetische Qualität für den Gottesdienst überhaupt wichtig?

### a) Maßstäbe angesichts des Pluralismus

Einen einheitlichen Wertmaßstab kann es heute nicht mehr geben, es sei denn, man verschriebe sich – die Wirklichkeit ignorierend – einer bestimmten Ästhetik und schlosse andere Systeme aus. Pius X. hat dies in seinem *Motu proprio* 1903 (vgl. bes. Nr. 3–6) versucht, indem er für die Kirchenmusik ein Stilideal aufstellte. Von dieser Einseitigkeit ist das II. Vaticanum abgerückt: Prinzipiell hat, unter entsprechenden Voraussetzungen, jeder Stil sein Recht (Liturgiekonstitution Art. 112. 116. 119. 123; Instruktion „*Musicam sacram*“ Nr. 9; III. Instruktion zur Durchführung der Liturgiekonstitution Nr. 3 c). Und das gilt wohl nicht nur für Werke der Vergangenheit, sondern auch für die Vielfalt heutiger Stile, von Zwölfton bis Pop.

Ästhetische Qualität läßt sich als Kriterium freilich nur aufrechterhalten, wenn man entsprechend differenziert. Wir „brauchen gleichsam einen beweglichen Qualitätsraster, der uns erlaubt, verschiedenste Wert-

<sup>8</sup> K. Rahner – H. Vorgrimler: *Kleines Konzilskompendium*. Alle Konstitutionen, Dekrete und Erklärungen des Zweiten Vaticanums in der bischöflich beauftragten Übersetzung. [...] Freiburg/Br. 1967 (Herderbücherei 270–273), 48.

<sup>9</sup> Vgl. J. Ratzinger: *Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik*. In: ders.: *Das Fest des Glaubens. Versuche zur Theologie des Gottesdienstes*. Einsiedeln 1981, 86–111, hier 86–90. 108–110.

bezüge zu erfassen und ein Werk in einem adäquaten Bezugssystem zu hören und zu interpretieren“<sup>10</sup>. – Die Forderung könnte dann lauten: *es ist größtmögliche Qualität innerhalb des jeweiligen Stils bzw. der Gattung anzustreben*. – Als unterste Grenze – klarerweise kommt allein dadurch noch kein Kunstwerk zustande – sollte der dem betreffenden Stil eigene Standard an handwerklicher Perfektion gelten. (Das heißt z. B., daß in einem Liedtext traditioneller Faktur die Reime stimmen und die Wortwahl nicht vom Korsett des Metrums diktiert ist; daß ein Orgelsatz im Kantionalstil dessen Regeln der Stimmführung entspricht; dann dürfen und sollen aber auch Spirituals ihren ekstatischen Sound behalten . . .)

#### *b) Autonomer Kunstbegriff und Werkkunst*

Der autonome Kunstbegriff läßt sich auf gottesdienstliche Musik schon deshalb nicht ohne weiteres anwenden, weil in der Liturgie musikalische Werke nicht um ihrer selbst willen vor einem Publikum aufgeführt werden. Ja, es gibt gar kein Publikum, sondern nur Mitwirkende (mit verschiedenen Rollen): Gottesdienst ist das gemeinsame Handeln einer Versammlung. Musik, Wort, Dichtung etc. gehören als Teile zum Ganzen, stehen in einem Beziehungsgefüge, erfüllen also, wenn man es recht und nicht abwertend versteht, eine „dienende Aufgabe“ (so zuletzt Liturgiekonstitution Art. 112; Instruktion „*Musicam sacram*“ Nr. 2). Kunstwerke haben in der Liturgie sehr wohl ihren Platz, doch sie werden nicht vorgeführt. Joseph Gelineau spricht in diesem Zusammenhang von „operativer Kunst“: Der Vollzug des Kultes „verlangt das künstlerische Tun“, zielt aber über die Form des schönen Werkes hinaus und erstrebt die Begegnung mit der von ihm bezeichneten Wirklichkeit, die dahintersteht.<sup>11</sup>

Legt man den autonomen Kunstbegriff ganz streng aus, so bedeutet schon solches In-Dienst-Nehmen eine Abirrung. Doch ändert dies wohl nichts an der Qualität des Kunstwerkes in sich. Vieles aus dem kirchenmusikalischen Repertoire, zumal aus dem Bestand unserer Gesangbücher, läßt sich allerdings am Anspruch autonomer Kunst von vornherein nicht messen. Harald Kaufmann hat darum empfohlen, Kirchenlieder sollten „entweder als vorautonome musikalische Praxis nach autorisierten Handwerksregeln, oder, in einer Zeit der Kunstdefinition durch Autonomie, als Kunstsurrogate aufgefaßt werden, wenn auch als solche auf

<sup>10</sup> Aeschbacher (s. Anm. 1) 94.

<sup>11</sup> J. Gelineau: *Die Musik im christlichen Gottesdienst. Prinzipien, Gesetze, praktische Anwendungen*. [Chant et musique dans le culte chrétien. 1962, dt.] Aus dem Französischen übersetzt von L. Tönz. Regensburg 1965, 37, vgl. 39.

erheblicher moralischer Höhe und mit einem Abglanz von Kunst“<sup>12</sup>. Damit will er aber nicht zum „Sturz ins qualitativ Bodenlose“ auffordern. (So sollte z. B. Triviales – im Sinn von Abgebrauchtem und Sentimentalisiertem – unbedingt ausgeschieden werden.)<sup>13</sup>

Da hier das Wort „vorausonom“ gefallen ist, mag es nützlich sein zu sehen, wie man früher gedichtet und Melodien erfunden hat. Noch im Barock ging es in der Poesie nicht um den höchst individuellen Ausdruck eines Genies. „Dichten war vor allem eine Fertigkeit des Gebildeten, keine Hauptsache, sondern eine rühmliche Tätigkeit in Nebenstunden, die man – in Grenzen – lernen konnte. Sie war dienlich, im Zusammenleben der Menschen oder zur Ehre Gottes bei rechter Gelegenheit das Richtige richtig zu sagen.“<sup>14</sup> Man orientierte sich dabei an Vorbildern. Ähnlich wurden bis ins 16. Jahrhundert und länger Liedweisen komponiert, deshalb konnten Dichter zugleich Melodisten sein. Man arbeitete mit Formeln, variierte Modelle, brachte typische Wendungen, Initien und Schlußklauseln an. So entstanden Schöpfungen, die neu und vertraut zugleich waren, weil eingebunden in die Tradition.<sup>15</sup> Der Könner verstand das überkommene Material souverän neu zu gestalten: „Josquin [ . . . ] ist der Noten Meister: die [Noten] haben's müssen machen, wie er wollte; die andern Sangmeister müssen's machen, wie es die Noten haben wollen.“<sup>16</sup> So lobt Luther seinen Lieblingskomponisten.

Dieses Konzept ist nicht ganz untergegangen. Noch dem Motu proprio Pius' X. liegt – darauf hat Helmut Huckle hingewiesen – die ältere Ästhetik, nicht der neuere emphatische Kunstwerk-Begriff zugrunde.<sup>17</sup> Mit „bontà delle forme“ meint der Papst – so erklärt es Joseph Gelineau – „Formen, die gut sind, die richtig sind, ungefähr wie eine Note in der Musik richtig oder falsch ist. Man würde wohl im Französischen sagen: die Richtigkeit der Formen. Anders gesagt: eine Musik, die ‚gut gemacht‘ ist“, und zwar nicht bloß im Sinn der Schönheit, sondern auch der „zerebraliellen Angemessenheit“.<sup>18</sup>

<sup>12</sup> H. Kaufmann: Säkularisierung des Kirchenlieds. Eine Wertungsuntersuchung. In: ders.: Fingerübungen. Musikgesellschaft und Wertungsforschung. Wien 1970, 192–210, hier 203.  
<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> W. Killy: Über Bachs Kantatentexte. In: Musik und Kirche 52 (1982) 271–281, hier 273.

<sup>15</sup> Vgl. F. Blume – L. Finscher: Das Zeitalter der Reformation. In: F. Blume: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. 2., neubearbeitete Auflage. Hg. unter Mitwirkung von L. Finscher [u. a.]. Kassel 1965, 1–75, hier 22 f.

<sup>16</sup> Nach dem Bericht des Johannes Mathesius 1566: Dr. Martin Luthers Leben. Beschrieben von J. Mathesius [ . . . ]. Neue, nach den Originaldrucken revidierte [ . . . ] Ausgabe. Festgabe für das Jubeljahr 1883. St. Louis, Mo. 1883, 227 f.

<sup>17</sup> Vgl. H. Huckle: Begriffe von der Kirchenmusik. In: Musik und Altar 23 (1971) 18–24, hier 21.

<sup>18</sup> J. Gelineau: Die Musik versammelter Christen – 20 Jahre nach dem 2. Vatikanischen Konzil. Eröffnungsvortrag Universa Laus, Paderborn, 28. August [1984] [Typoskript, vervielf.], 5.

Das *Motu proprio* ist in vielem überholt. Ob aber nicht trotzdem das Wort von der „Güte der Formen“ etwas Wesentliches enthält, das den autonomen Kunstbegriff ergänzen könnte? Es fällt auf, daß gerade um die Abfassungszeit des *Motu proprio* verwandte Vorstellungen auch außerhalb der Kirche hochkommen: in der „Werkkunst“<sup>19</sup>, die sich – zunächst in den Bildenden Künsten – seit Anfang des 20. Jahrhunderts als „Kunsthandwerk“ oder „angewandte Kunst“ von der Serienproduktion abzugrenzen begann. „Werkkunst“ läßt sich auf funktionsgebundene Kleinformen aller Sparten beziehen, also auch auf liturgische Musik (wie das Gemeindelied). Hier geht es freilich nicht um das Werk an sich, doch um mehr als das bloße Verziern von Brauchbarem: um die „Durchdringung der beiden Ebenen der Brauchbarkeit und des Ästhetischen“, „das überzeugend gestaltete Brauchbare“. „Gut und sachgerecht ist erst das Werk, das in seiner Brauchbarkeit ästhetisch wirkt.“<sup>20</sup> Für die Kirchenmusik sind Kunstwerke unentbehrlich. Nicht jedes musikalische Element der Liturgie aber muß und kann ein Kunstwerk (im Sinn der neueren Definition) sein.<sup>21</sup> Anderes fällt eben in die Kategorie der Werkkunst. Dies bedeutet aber – das scheint mir wichtig! – kein Zurückschrauben der Qualitätsansprüche. Für beides, das große Kunstwerk und die funktionsgebundene Kleinform, sollen die Grundsätze künstlerischen Gestaltens je auf ihre Weise gelten.<sup>22</sup>

*c) Warum überhaupt Anspruch auf ästhetische Qualität?*

Die Aussage, daß der Kult das künstlerische Tun verlangt, findet heute nicht allgemeine Zustimmung. Werden für den Gottesdienst „Kunst“ und „Ästhetik“ als zweitrangig oder unwichtig angesehen, dann führt das zur Frage: Warum soll man überhaupt noch an liturgische Musik, speziell den Gemeindegesang, ästhetische Ansprüche stellen, Ansprüche, die über bloßes Funktionieren, Mitmachen- und Verstehenkönnen hinausreichen?

Der Hauptgrund dafür, weiterhin an ästhetischer Qualität festzuhalten, liegt m. E. darin: Der Gottesdienst ist ein (recht verstanden) dramatisches Geschehen, das sich in Zeichen vollzieht: nonverbale Kommunikation, Handlungen, vielfältige musikalische Gesten, Worte/Texte unterschiedlichster Art. Diese Zeichen sollen sprechen können. Darum müssen sie ihrer äußeren Seite nach wahrhaftig und verstehbar sein („ankommen“), doch zugleich über sich hinausweisen: darstellen, was hier begangen wird. Die Gemeinde feiert ja nicht sich selbst, sondern den Gott, der

<sup>19</sup> Vgl. Aengenvoort: Liturgische Musik (s. Anm. 4) 156; A. Lipinsky: Art. Kunstgewerbe. In: LThK<sup>2</sup> Bd. 6, 689–691.

<sup>20</sup> Schille (s. Anm. 1) 63 f.

<sup>21</sup> Huckle, Zur Lage (s. Anm. 7) 17 f.

<sup>22</sup> Vgl. Lipinsky (s. Anm. 19) 689; Aengenvoort: Liturgische Musik (s. Anm. 4) 156.

an ihr handelt. – Schon in sich können Dinge mehr bedeuten, als sie sind. Die Kunst aber nimmt vorhandene Dinge der Natur und Kultur, ordnet sie neu, wandelt sie ab, verfremdet sie (durch Reduktion oder Übermaß) und bringt so ein Mehr an Aussage, zeigt die „Vielschichtigkeit der Bezüge“ auf, macht „Unsagbares verschlüsselt sagbar“.<sup>23</sup> (Darin liegt übrigens nach Joseph Gelineau eine Gemeinsamkeit von Ritus und Kunst: beide leisten Ähnliches, jeweils auf ihre Art.<sup>24</sup>) Mangelnde Qualität in irgendeiner Hinsicht – funktionell, poetisch, musikalisch, ausführungsmäßig – macht einen Gottesdienst zwar nicht vergeblich, aber beeinträchtigt die Zeichenhaftigkeit, mindert das, was die Zeichen aussagen könnten.

Ein weiteres Argument ergibt sich aus zwei kulturellen Phänomenen: (1.) Wir leben in einer Bildungsgesellschaft. Noch nie war der Zugang zur Bildung für so viele Menschen so leicht wie heute und damit auch die Möglichkeit, sich mit Musik, Dichtung usw. aktiv oder rezipierend zu befassen. (Das schließt nicht aus, daß Umgang gerade mit Musik oft ohne existentielle Ernsthaftigkeit geschieht und den Geschmack weithin die Unterhaltungsindustrie lenkt.) (2.) Durch die Massenmedien ist der Anspruch an technische und interpretatorische Perfektion im Vortrag von gesprochenem Wort und Musik beträchtlich gestiegen. – Wenn darum ein gewisses Niveau in Gehalt, Form und Ausführung nicht zumindest angestrebt wird, macht sich die Kirche bei einem Teil ihrer Mitglieder (und ebenso bei vielen Nichtchristen) unglaubwürdig.

Ein dritter Grund<sup>25</sup>: Spontanes oder funktionelles gemeinsames Singen ist heute – aus verschiedenen Ursachen – eine „kulturelle Anomalie“. Singen im Gottesdienst als „abweichendes Verhalten“ braucht daher eine besondere Legitimation. Einmal muß es „formal und von der Struktur des Gottesdienstes her gesehen unmittelbar einleuchtend sein“; den Teilnehmern muß aufgehen: Miteinander-Singen gehört einfach dazu . . . Dessen Rechtfertigung kommt weiters aus der dichterischen, musikalischen, ausführungsmäßigen Eigenqualität; im Idealfall sollten die Leute merken: diese Gesänge sagen etwas – über den Augenblick hinaus, da steckt etwas drinnen, mit ihnen kann man leben. Die Gesänge müßten also – ein frommer Wunsch, ich weiß – so gut sein, daß jeder zum Mitmachen animiert wird. – Hier fällt der Kirche und den Gemeinden eine bedeutende Bildungsaufgabe zu: Werte und Fähigkeiten zu vermitteln, die für das Ganzsein des Menschen wichtig, aber heute nicht gefragt sind.

<sup>23</sup> Vgl. Gelineau: Die Musik im christl. Gottesdienst (s. Anm. 11) 33–35; Ph. Harnoncourt: Die Bildungsfunktion des Gottesdienstes. In: Musik und Altar 23 (1971) 51–66, hier 58; Aeschbacher (s. Anm. 1) 105 (dort auch das Zitat).

<sup>24</sup> Gelineau: Die Musik im christl. Gottesdienst (s. Anm. 11) 34. 36 f.

<sup>25</sup> Das Folgende nach Aeschbacher (s. Anm. 1) 97. 105.

### 3. Was macht ästhetische Qualität aus?

Als Abschluß dieses Kapitels biete ich – in Schlagworten – das Ergebnis eines Brain-Stormings: ich habe versucht Aspekte zusammenzutragen, die m. E. zu ästhetischer Qualität gehören (ohne Anspruch auf Vollständigkeit):

(1.) *Überzeugende, stimmige Ordnung des Materials*

(nach Gattung verschieden: Bewegung; Sprache: Worte, Sätze, Silben, Laute; Klang, Töne, Rhythmus; Form, Farbe, Masse . . .). Das Ordnen kann auf ganz unkonventionelle Weise geschehen, soll aber in sich stimmig sein.

(2.) *Ausgewogenheit in den Proportionen*

Sie gilt für das Verhältnis der Elemente untereinander wie für die einzelnen Elemente in sich.

(3.) *Angemessenheit und Wahrhaftigkeit der eingesetzten Mittel gegenüber dem, was es auszusagen gilt*

Hier liegt vielleicht die Grenze zum Kitsch; dieser käme durch Unzulänglichkeit im Ergriffensein und/oder in den Mitteln der Gestaltung zustande.<sup>26</sup>

(4.) *Vielfalt, Mehrdimensionalität der Aussagen und der inneren Zusammenhänge*<sup>26a</sup>

Aufzeigen von Sinn, von innewohnenden, neu zu entdeckenden Bedeutungen; vermeintlich Bekanntes in andere Bezüge stellen, so daß demjenigen, der sich mit dem Werk befaßt, etwas Neues aufgeht.

(5.) *Originalität, Kreativität, Verfremdung*

statt bloß treuer Anwendung von Regeln: Die eigene Persönlichkeit geht in das Werk ein.<sup>27</sup>

(6.) *Kommunikabilität*

Gebrauch eines Vokabulars, das grundsätzlich mitteilen, erschließen will und kann, freilich nicht im Sinn des kleinsten gemeinsamen Nenners;

<sup>26</sup> Vgl. R. Egenter: Kitsch und Christenleben. Ettal <sup>2</sup>1958, 11–14. 57–60. 76–80; Moles (s. Anm. 3) 120. 123.

<sup>26a</sup> Vgl. dazu auch H. Rombach: Strukturontologie. Eine Phänomenologie der Freiheit. Freiburg/Br. 1971, 31: „So ist z. B. ein Kunstwerk eine Struktur. Hier ist kein ‚blinder Fleck‘. Alles bezieht sich auf alles. Jedes Moment steht in Wechselbedingtheit zu jedem anderen Moment. Wäre dies nicht der Fall, so enthielte das Kunstwerk an dieser Stelle einen ‚Fehler‘.“

<sup>27</sup> Dieser Punkt (5.) betont die kreative Eigenleistung des Künstlers, während der folgende (6.) ein gewisses Sich-Orientieren an Modellen einschließt. Beides gehört zusammen. „Ich glaube, wahre Kreativität bedeutet freies Handeln innerhalb des Rahmens eines Regelsystems. [ . . . ] Es ist ein Gemeinplatz der ästhetischen Theorie, daß Kreativität ein Handeln miteinbezieht, das sich innerhalb eines Rahmens von Regeln abspielt, aber weder durch die Regeln noch durch äußere Stimuli eng determiniert ist.“ N. Chomsky: Sprache und Geist. Mit einem Anhang: Linguistik und Politik. Frankfurt/M. 1970 (Theorie), 184.

wo es um gemeinschaftliches Tun geht, gehört auch die Ausführbarkeit dazu. Hier ist immer ein gewisses Maß an Konvention nötig (akzeptierte ausdrucksmäßige und ästhetische Kategorien als Wiedererkennungselemente).

### (7.) *Aktualität*

Sie liegt in der Spannung zwischen Originalität und Kommunikabilität.

## II. FUNKTIONS- UND GESTALTGERECHTIGKEIT

### 1. Was bedeutet Funktionsgerechtigkeit?

„Es ist nicht gleichgültig, an welcher Stelle des Gottesdienstes welche Musik gemacht wird.“<sup>28</sup> Darum geht es, grob gesprochen, bei der Funktionsgerechtigkeit. Als Kriterium gottesdienstlicher Musik nennt sie erstmals die römische Instruktion „*Musicam sacram*“ (5. 3. 1967): „Eine rechte Gestaltung der liturgischen Feier [...] erfordert [...], daß die Funktion und die Eigenart jedes Teiles und jedes Gesanges in der rechten Weise beachtet wird. Daher sollen vor allem diejenigen Teile, die an sich zum Singen bestimmt sind, auch wirklich gesungen werden, und zwar in der von ihrem Wesen verlangten Art und Form.“ (Nr. 6, vgl. ebd. Nr. 9 und 11.) – Sinn und Aufgabe der einzelnen Elemente erklären jeweils die *Praenotanda* der Ritusbücher, für die Messe also die „Allgemeine Einführung in das Römische Meßbuch“ (AEM).

Der Grundsatz der Funktionsgerechtigkeit beruht auf der – oft vernachlässigten – Erfahrung: „Musik in der Liturgie ist nicht nur Vertonung von Texten, sondern sie ist liturgisch formbildend.“<sup>29</sup> Es macht einen Unterschied, ob z. B. ein Kyrie die Gestalt eines Rufes, einer Litanie oder eines barocken Eröffnungssatzes hat, ob ein Psalmtext zu einem Kehrsvers, einer Vorsängerstrophe, einer Motette oder einer Soloarie verarbeitet wird. Trotz desselben Wortlauts kommen jeweils andere musikalische und damit rituelle Gesten zustande, und dies wieder prägt über das jeweilige Element hinaus auch dessen Umgebung und die Struktur der gesamten Feier.

Für die Vorbereitung eines Gottesdienstes gilt deshalb: Stelle zuerst die Funktion der Elemente fest und wähle danach deren musikalische For-

<sup>28</sup> Widmann (s. Anm. 1) 78. Von „Funktion“ und „Funktionsgerechtigkeit“ hinsichtlich der liturgischen Musik spricht, soweit ich sehe, erstmals J. Gelineau in seinem 1962 (deutsch 1965) erschienenen Werk „Die Musik im christlichen Gottesdienst“ (s. Anm. 11; bes. 63–67. 109).

<sup>29</sup> H. Huckle: Das kirchenmusikalische Erbe in der liturgischen Erneuerung. In: *Musica Sacra* 100 (1980) 160–168, hier 162.

men. „Wählen“ meint: Es besteht ein – je nach Gesangsteil unterschiedlich großer – Spielraum, denn ein und dieselbe Funktion läßt sich oft in vielen Gestalten verwirklichen.<sup>30</sup> Phantasie und Kreativität haben hier ein weites Betätigungsfeld – bis dahin, daß aus dem einen Grundmodell ganz verschiedene Gottesdienste entstehen.

Gewiß kommt es in der Liturgie nicht nur darauf an, daß alles funktioniert. Die Funktion ist ein Kriterium unter mehreren. Und schon gar nicht soll sie nun an die Stelle der Kunst treten, wie manche Kirchenmusiker immer noch befürchten. Freilich bringt die Funktionsgerechtigkeit (ähnlich wie der im I. Kapitel angesprochene Stil-Pluralismus) eine Differenzierung der Ästhetik mit sich. Denn jede der vielen rituell-musikalischen Ausdrucksweisen hat ihre eigenen Qualitätsmaßstäbe. Die Kantillation einer Lesung ist anders zu bewerten als etwa ein Orgelchoral, ein barockes oder klassisches Gloria anders als ein Gemeinderuf.

## 2. Funktionsgerechtigkeit und Gemeindegesang

Das Gesagte gilt für jede Art von Musik (und nicht allein für Musik) im Gottesdienst. Ich versuche nun, es auf mein Thema, den Gemeindegesang, anzuwenden.

### *a) Von der Form der Gesänge aus gesehen*

Im Inhaltsverzeichnis des „Gotteslob“ stehen bei den Titeln Abkürzungen: L (Lied), G (nichtliedhafter Gesang), Kv (Kehrvers), KL (Kyrielitanei) – ein erster Hinweis auf die Verschiedenartigkeit der Formen. Und diese lassen sich noch weiter untergliedern<sup>31</sup>: „Lied“ etwa – ganz grob – in Ruf (z. B. Gotteslob Nr. 186), Leise (z. B. 248), Kehrreimlied (z. B. Nr. 493, 576, 608), zwei- und dreiteilige symmetrische Normalform (z. B. Nr. 537, 503, 480), asymmetrische Form (z. B. Nr. 469, 486), Langstrophe (z. B. Nr. 110, 247), Kurzstrophe (z. B. Nr. 182, 584); ein „nichtliedmäßiger Gesang“ kann psalmodisch (Gemeinde-, Solo-, Prozessionspsalmodie), hymnisch (z. B. Gloria Nr. 430, 437, 444; neutestamentliche Gesänge Nr. 174, 631) oder litaneiartig (z. B. Nr. 762, 764; Kyrierufe Nr. 495; Nr. 563, 564) sein. – Dazu kommt der Charakter der Melodie: von verhalten/besinnlich bis mitreißend/zupackend.

<sup>30</sup> Vgl. Ph. Harnoncourt: Liturgie zwischen Gesetz und freier Gestaltung. In: Musik und Altar 21 (1969) 153–171, hier 165; ders.: Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie. Studien zum liturgischen Heiligenkalender und zum Gesang im Gottesdienst unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebiets. Freiburg/Br. 1974 (Untersuchungen zur Praktischen Theologie 3), 54 f.

<sup>31</sup> Vgl. E. Quack: Bedeutung und Arten der Einstimmigkeit. In: Musik und Altar 21 (1969) 97–110; ders.: Die verschiedenen Gattungen der Gesänge in „Gotteslob“ und ihre Verwendung im Gottesdienst. In: Theologie und Glaube 66 (1976) 108–119.

Wenn Funktion und Form zusammenhängen, dann erfordern verschiedene Funktionen unterschiedliche Gestaltung. Man sollte darum überlegen: Welche Liedform, welchen Gesang kann ich wo einsetzen? Z. B. sind kurzstrophige Lieder, zumal Reihenlieder (deren Text von Strophe zu Strophe nur wenig variiert, z. B. Gotteslob Nr. 521, 622) oft meditativ, passen deshalb in den Wortgottesdienst oder zur Gabenbereitung, eignen sich aber weniger als Eröffnungsgesang. Diesem wären z. B. großstrophige Lieder angemessen, mit denen die Versammlung sich wirklich zusammen-singen kann.

Eine solche Gestaltung, die unter den Formen wechselt und sie gezielt einsetzt, läßt sich sogar unter einfachsten Verhältnissen verwirklichen, auch wenn nicht einmal ein Kantor zur Verfügung steht.

*b) Von der Eigenart der einzelnen Teile her gesehen<sup>32</sup>*

Es ist klar, daß unterschiedliche Formen Elemente voneinander abheben und die gleiche Form (gar Stücke desselben Gesangs) an mehreren Stellen die betreffenden Teile miteinander verbindet. Dies geschieht auf jeden Fall, ob wir es wollen oder nicht, ob wir darauf achten oder es vernachlässigen. Zur rechten Gottesdienstgestaltung gehört nun, solche Bezüge zu sehen und bewußt anzuwenden. Das bedeutet:

- Es sollen nicht sämtliche Gesänge einer Feier dieselbe Form (Lied, Refraingesang . . .) und Vortragsweise haben; zumal das „Streubüch-sensystem“ (ein Lied mit seinen Strophen gleichmäßig über den Gottesdienst verteilt) müßte der Vergangenheit angehören.
- Gleichartige Gesänge und Vortragsformen sollen nicht mehrfach aufeinanderfolgen. Besonders problematisch sind in dieser Hinsicht der Eröffnungs- und der Kommunionteil der Messe.
- Steht man vor der Entscheidung, einige Teile reicher, andere schlichter auszuführen, so ist zu fragen: welchen Elementen entspricht die musikalische Entfaltung eher? So vertragen Eröffnungsgesang und Gloria mehr Musik als das Kyrie, gebührt dem Dankhymnus der Vorzug gegenüber dem Agnus Dei oder gar dem Vaterunser.
- Wenn schon verschiedene Formen und Vortragsweisen eingesetzt werden, dann soll man sie zunächst für jene Teile verwenden, für die sie besonders charakteristisch sind, d. h.: responsoriale Psalmodie zuerst für den Antwortpsalm; den Hymnus (im Sinne von freierem Strophenbau ohne strenge Bindung an Zeilenzahl, Metrum, Reim, auch mit akklamatorischen Elementen) für das Gloria; die Akklamation für das Sanctus und den Ruf nach dem Einsetzungsbericht.

<sup>32</sup> Zum Folgenden vgl.: Hinweise zur Auswahl und Zusammenstellung der Gesänge. In: Musik in der feiernden Gemeinde (s. Anm. 7) 177–181.

### 3. Gestaltgerechtigkeit

Während „Funktion“ das meint, was von der liturgischen Struktur und Ordnung her festgelegt ist, versteht man unter „Gestalt“ die einzelne Form in sich und deren Vollzug.<sup>33</sup> Die Gestaltgerechtigkeit verlangt, daß jede Form, jeder musikalische Gestus sich angemessen entfalten kann. Dazu ein nichtmusikalisches Beispiel: Der Akt „Lesung“ vollzieht sich, indem einer vorträgt und alle anderen aufmerksam („aktiv“) zuhören. Schlampiger oder monotoner Vortrag ist ebensowenig gestaltgerecht wie wenn etwa der Zelebrant währenddessen im Gesangbuch blättert. Solche Nachlässigkeiten nehmen dem betreffenden Akt etwas von seiner Ausdruckskraft. – Auf die Musik bezogen: Zur Gestalt der Akklamation gehört es, daß die ganze Versammlung einstimmt. Ein Responsorium läuft nur, wenn die Solistenstrophen in Vortrag und Vertonung die Antwort der Gemeinde provozieren. Eine gute Orgel-Intonation gibt der Gemeinde Tempo, Ton, Einsatzstelle an. Ein Lied besteht aus mehreren Strophen, darum entspricht es seiner Gestalt, es vollständig oder zumindest in repräsentativer Strophenauswahl zu singen.

## III. GEMEINDE- UND SITUATIONSGERECHTIGKEIT

Das Kriterium „Gemeindegerechtigkeit“ ist das anthropologische und zugleich ekklesiologische Gegenstück zur Funktionsgerechtigkeit: es bezieht sich auf die Menschen, die zum Gottesdienst zusammenkommen.

### 1. Tätige Teilnahme der Gemeinde

Es handelt sich nicht um einen pädagogischen Trick, sondern um eine eminent theologische Sache, die Grundlage der Liturgieform: Liturgie ist ihrem Wesen nach Feier der ganzen Gemeinde (Liturgiekonst. Art. 26. 27; AEM Nr. 4), darum sollen alle mitwirken (vgl. z. B. Liturgiekonst. Art. 11. 14. 21. 30. 48; AEM Nr. 2–4). Auf diese Weise üben die Christen ihr Amt aus, das ihnen durch die Taufe übertragen wurde (Liturgiekonst. Art. 14; AEM Nr. 3. 58). Die offiziellen Dokumente betonen deshalb: Gottesdienstliche Musik, gleich welcher Art, ist (auch) danach zu beurteilen, ob sie die aktive Teilnahme der Gläubigen fördert bzw. nicht behindert (vgl. Liturgiekonst. Art. 114. 116. 121; Instruktion „Musicam sacram“ Nr. 9. 34. 53. 64. 67; Allgem. Einführung in das Stundengebet

<sup>33</sup> Vgl. Harnoncourt: Liturgie zwischen Gesetz . . . (s. Anm. 30) 164; ders.: Gesamtkirchliche . . . Liturgie (s. Anm. 30) 54.

Nr. 274). Das bedeutet nicht, daß immer sämtliche Gesänge die Teilnahme aller erfordern (vgl. z. B. die betreffenden Bestimmungen zu den Meßgesängen in der AEM). Doch muß die Gemeinde, die ja der Hauptakteur ist, in jeder Feier, auch und gerade der festlichsten, zu Wort kommen.<sup>34</sup>

## 2. Rücksicht auf die Gegebenheiten der Gemeinde

Die nachkonziliaren Dokumente legen großes Gewicht darauf, daß die Gestaltung der Feier sich an der konkreten Gemeinde orientiert (vgl. Instruktion „Musicam sacram“ Nr. 9; AEM Nr. 3. 5. 313; III. Instruktion zur Durchführung der Liturgiekonstitution Nr. 3b). So gibt es keine 08/15-Liturgie (genauer: sollte es keine geben), sondern viele Liturgien. Die Gemeinde muß – im Rahmen der Modelle, die die kirchliche Autorität vorlegt – die ihr angemessene Form des Feierns finden. Was die Gemeinde wirklich braucht und kann, darüber darf nicht einer allein (Pfarrer, Chorleiter) urteilen. Darum sollen die Gottesdienste gemeinsam mit allen Verantwortlichen vorbereitet werden (Instruktion „Musicam Sacram“ Nr. 5; AEM Nr. 73. 313), unter Rücksicht auf die Gläubigen zumindest in den Dingen, die sie unmittelbar betreffen (AEM Nr. 313). Was diese Rücksicht für den Gemeindegesang bedeutet, versuche ich in drei Punkten aufzuzeigen:

### *a) Rücksicht auf die musikalisch-technischen Fähigkeiten der Gemeinde*

Wenn die Teilnahme aller eine zentrale Bedeutung hat, dann muß die Gemeinde sie auch leisten können. Die Gemeindemitglieder sind zu einem großen Teil musikalische Laien, verstehen nicht nach Noten zu singen (das gilt auch für viele Priester, Diakone, Lektoren . . .). Die Gesänge, an denen die Leute mitwirken (nicht sämtliche also!), sollten darum ohne besondere Vorkenntnisse ausführbar sein; sonst muß man eben dafür sorgen, daß die Gemeinde sie lernt, ja, daß sie überhaupt ihre musikalischen Fähigkeiten erweitert. „Schulung, Erwachsenenbildung sind heute unbestrittene Postulate. Warum das ausgerechnet für die gottesdienstliche Musik nicht gelten soll, ist unerfindlich.“<sup>35</sup> Aber auch bei noch so gründlicher Schulung ergeben sich für den Gemeindegesang Grenzen: in der Melodie (Diatonik, Tonalität sind nun einmal praktischer als Zwölftönigkeit) und im Rhythmus (je größer die singende

<sup>34</sup> Dies betonen auch die von der Österr. Bischofskonferenz approbierten „Hinweise für die musikalische Gestaltung der Meßfeier durch Volk und Chor“ von 1982 (veröffentlicht in diözesanen Verordnungsblättern, in: Singende Kirche 29 [1981/82] 168 sowie in: Bibel und Liturgie 55 [1982] 172) in deren Einleitung.

<sup>35</sup> Aeschbacher (s. Anm. 1) 97.

Gruppe, desto mehr verschleift sie komplizierte Rhythmen; das gilt für alte Lieder genauso wie für sogenannte „neue geistliche Gesänge“).<sup>36</sup> Die Mitte zu halten, d. h. einerseits die Anforderungen nicht zu überziehen, andererseits sie nicht zu tief zu schrauben, ist schwierig.

Man darf freilich einen weiteren Aspekt nicht übersehen: Die Singfreudigkeit hängt, jedenfalls meiner Erfahrung nach, nicht nur mit dem Können zusammen, sondern auch mit der Integration der Leute in die Gemeinde bzw. die feiernde Gruppe. Wer sich der Versammlung zugehörig weiß, ist eher bereit, aktiv mitzumachen, als jemand, der bloß den Gottesdienst besucht. Vielleicht fassen wir das Problem „Wie animiert man die Leute zum Singen?“ manchmal am verkehrten Ende an.

### *b) Situationsgerechtigkeit*

Die Vielfalt gottesdienstlicher Situationen ergibt sich aus der Eigenart der Gemeinden, aber auch aus den Anlässen, dem Raum und der speziellen Art der Feier (Gruppengottesdienst, Meditation, Hausmesse, Zeltlager, Osterhochamt in der Kathedrale . . .). Der Situation gemäß muß das rituelle Programm jeweils neu verwirklicht werden.<sup>37</sup> Dazu gehört der Wechsel zwischen werktäglich und feierlich. Man sollte den Mut haben, „die Festtage mit außergewöhnlicher Musik festlich zu gestalten“<sup>38</sup>, andere Anlässe wieder schlichter zu begehen. – Der Unterschied bezieht sich nicht nur auf die Art, sondern auch auf die Zahl der Gesänge. Oft wird bei uns zuviel *und* gleichzeitig zu wenig gesungen, d. h. an jeder nur in Frage kommenden Stelle, aber dort jeweils bloß eine winzige Liedstrophe. Rituell-musikalische Aussagen kommen so freilich nicht zustande.

Bei der Situationsgerechtigkeit geht es auch darum: Was ist aktuell? Was ist die Sprache unserer Gemeinde(n) heute? Welche Arten von Musik und Texten berühren die Leute, lassen sie merken: das geht uns an? Aktualität hängt dabei nicht bloß von der Entstehungszeit ab.<sup>39</sup> „Auch das Niedergeschriebene, lange Bekannte kann als gültiger Aus-

<sup>36</sup> Vgl. Widmann (s. Anm. 1) 76 f.

<sup>37</sup> J. Gelineau wendet auf den Ritus im ganzen und dessen Elemente den Begriff „operatives Modell“ an; er meint damit: Jede liturgische Feier verläuft nach Normen, die aber (mehr oder weniger) schöpferisch abgewandelt werden. Die Erfahrung zeigt, daß Spontaneität allein nicht funktioniert, also eine Stütze braucht; andererseits lähmt es die Feier, wenn alles bis ins Kleinste für immer reglementiert wird. Vgl. J. Gelineau: Die Liturgie von morgen. [Demain la liturgie. 1976, dt.] Aus dem Französischen übertr. von M. Gödecke. Regensburg 1979, 101–110 („Spontaneität und Kreativität“); ders.: Tradition, Kreation, Kultur. In: Concilium 19 (1983) 91–98, bes. 94–98; ders.: Einige Überlegungen zum „operativen Modell“. 1984 [Typoskript, vervielf.].

<sup>38</sup> Gelineau: Die Musik versammelter Christen (s. Anm. 18) 11.

<sup>39</sup> Vgl. O. Söhngen: Theologie der Musik. Kassel 1967, 336; ders.: Wo steht die Kirchenmusik zu Beginn der siebziger Jahre? In: Musik und Kirche 40 (1970) 399–411, hier 400 f.

druck der gegenwärtigen Erkenntnis übernommen werden; man kann sich im Bekannten ‚bergen‘.<sup>40</sup> So hat etwa die Singbewegung der 20er und 30er Jahre das alte Kirchenlied als ihr gemäßen Ausdruck entdeckt. Daß Vergangenes als aktuell empfunden werden kann, sehen wir auch am heutigen Stil-Pluralismus, der ja frühere Stile einschließt, und speziell am Interesse für historische Musizierpraxis. – Trotzdem halte ich es für bedenklich, wenn in der Kirche so gut wie nie neue Musik verwendet wird.

Ein Problem stellt der Widerspruch zwischen den Ansichten der Experten und dem Urteil der „gewöhnlichen“ Gemeindeglieder dar. Etliche der neuen Lieder des „Gotteslob“ werden einfach nicht rezipiert, obwohl Leute, die es wissen müßten, sie als textlich wie musikalisch wertvoll bezeichnen. Welche Konsequenzen zieht man daraus für die Gottesdienstplanung, aber auch für künftige Gesangbücher (etwa ein „Gotteslob 2000“)? Forciert man die ungeliebten Stücke erst recht, oder läßt man sie fallen? Die Gründe, weshalb bestimmte Lieder nicht gesungen werden, lassen sich freilich schwer herausfinden. Es könnte ja auch an den Kirchenmusikern und an den anderen dafür Zuständigen in den Pfarren liegen.<sup>41</sup>

### c) *Anthropologische Bedeutung(en) der Musik beachten!*

Vor jeder rituellen Zeichenhaftigkeit (zugleich als deren Grundlage) ist Musik Musik und soll sich als solche entfalten dürfen. Wie sonst im Leben erfüllt Musik auch in der Liturgie elementare anthropologische Funktionen, für den einzelnen wie für die Gemeinschaft: als Ausdruck des Gefühls, Vermitteln von Stimmung, von Zusammengehörigkeit, Geborgenheit, als Zeichen des Festes; sie kann heilen, bilden – oder mag einfach aus Lust am Spielen gemacht werden.<sup>42</sup> Musik und Gesang so zu erleben wünscht sich wohl jeder, auch wenn diese Wünsche besonders von Jugendlichen artikuliert werden: sie spüren das heutige „emotionale Defizit“ am stärksten. Dahinter kann freilich auch eine Art infantiler Haltung stehen – unabhängig vom Alter übrigens –, die Musik „als letztes Paradies kindlicher Geborgenheit und Naivität, als werteloses Eldorado und Zauberland der Spontaneität“ betrachtet.<sup>43</sup> Und das stünde dem

<sup>40</sup> Schille (s. Anm. 1) 58.

<sup>41</sup> Diese Frage wurde auf einer Tagung von „Universa Laus“ im Frühjahr 1987 diskutiert. Vgl. E. Jaschinski – R. Pacik: Tagungsbericht: Deutschsprachige Sektion von UNIVERSA LAUS in Rastatt, 30. März bis 1. April 1987, zum Thema „Zur Frage der Qualität gottesdienstlicher Musik“ [Typoskript, vervielf.], 6.

<sup>42</sup> Vgl. Universa-Laus-Dokument '80 über die Musik im Gottesdienst, Nr. 7.1 (veröffentlicht als Beilage zu Gottesdienst 14 [1980] Nr. 15, hier S. III, sowie in: Bibel und Liturgie 53 [1980] 221–230, hier 227).

<sup>43</sup> Aeschbacher (s. Anm. 1) 96 f.

Wesen der christlichen Liturgie gerade entgegen: zum Glauben und zum Feiern des Glaubens braucht es Mündigkeit. Damit bleibt die Frage: Wie regen wir unsere Mitchristen dazu an, ihre wahren Bedürfnisse (statt derjenigen, die ihnen von außen, zumal von der Unterhaltungsindustrie, einge-redet werden) zu entdecken, und wie können wir ihnen zu entsprechender Ausdrucksgestalt verhelfen?<sup>43a</sup>

#### IV. TEXT<sup>44</sup>

##### 1. Sprachliche Gestalt

Nicht jedes gute Gedicht eignet sich als Kirchenlied. Hier spielen eben noch andere Komponenten als poetische mit. Doch sicher gilt umgekehrt: eine schlechte Dichtung gibt kein gutes Kirchenlied ab. Statt Ihnen einen Poetik-Traktat zu liefern, begnüge ich mich damit, auf zwei Dinge aufmerksam zu machen:

##### *a) Angemessenheit der Aussage*

Die Art der Aussage soll das Gemein-te treffen. – Diese Forderung umfaßt mehr als die nach sorgfältigem, verständlichem, dem gültigen Sprach- und Stil-Standard gemäßen Formulieren – obwohl das natürlich unabdingbare Grundlage ist (und darauf hinzuweisen angesichts mancher heutiger Produkte nicht schaden kann).

Jede Poesie und im besonderen religiöse Dichtung lebt davon, daß sie sonst nicht (so) Sagbares veranschaulicht. Schon die Bildebene muß deshalb in sich schlüssige Vorstellungen aufbauen: d. h. die Bilder müssen überzeugen, sich ohne Krampf durchhalten, womöglich meditativ erschlossen werden. Das Dargestellte hat seine Entsprechung auf der Sachebene. Ähnlich wie etwa bei den Gleichnissen des Neuen Testaments weist die bildhafte Aussage über sich hinaus, zielt einen Vergleichspunkt an. Der muß präzise erreicht werden – sonst bleibt das Bild mangelhaft, mag es in sich auch vollständig sein.<sup>45</sup>

Im Idealfall – das ist gerade für das Kirchenlied als Gesang der Gruppe wichtig – wird so etwas Typisches, Exemplarisches ins Wort gehoben, das nicht allein für den Dichter wahr ist, sondern auch für die vielen Singenden. Das heißt nicht, daß jede Situation im Detail angesprochen wird,

<sup>43a</sup> Vgl. Jaschinski – Pacik (s. Anm. 41) 4.

<sup>44</sup> Hahn (s. Anm. 1) gibt 106–109 ein ausführliches Schema für die Analyse von Kirchenliedtexten. In diesem Referat können nur wenige Aspekte zur Sprache kommen.

<sup>45</sup> Vgl. Schille (s. Anm. 1) 61–63 („Die Forderung konkreter Aussagen“).

doch muß der einzelne – das wäre sozusagen sein Anteil an dem Lied – die Aussage auf die eigene Lebenswelt hin anwenden können.<sup>46</sup>

Um die Angemessenheit der Aussage in einem Kirchenlied feststellen zu können, muß man nicht Germanistik studiert haben oder ausgebildeter Hymnologe sein. Es genügen ein wenig Gespür für Sprache und theologisches Verständnis.

Näher auf Einzelheiten einzugehen ist mir nicht möglich. Ich nenne nur noch zwei Beispiele aus neuerer Zeit: als ein m. E. gelungenes Lied „Alles Leben ist dunkel“ (Gotteslob Nr. 552), das das Bild „Herz Jesu“ als Symbol der Liebe Gottes aktualisiert, und als Kontrast dazu den bekannten Schlager „Ein Schiff, das sich Gemeinde nennt“, der schon mehrfach kritisiert wurde<sup>47</sup>, etwa wegen seiner schludrigen Sprache (diese beginnt schon bei der Anfangszeile – wie nennt sich ein Schiff selbst?), vor allem aber, weil die Metapher des Schiffes aufgesetzt wirkt, nicht konsequent weitergeführt wird, letztlich als Aufhänger für eine Predigt zum Thema Kirche dient.

#### *b) Formale Aspekte*

Auch neuere Kirchengesänge sind weithin in herkömmlicher Strophenform mit regelmäßiger Zeilenbildung und Endreim geschaffen. Für die Bewertung gilt, was ich schon anfangs in Zusammenhang mit dem Pluralismus gesagt habe: größtmögliche Qualität anstreben innerhalb des jeweiligen Stils. Ich gebe einige Minimal-Kriterien an (die jeder leicht selbst anzuwenden vermag):

- Die Reime sollen rein sein, d. h. genauen Gleichklang in Vokal(en) und Konsonant(en), vom letzten betonten Vokal an, aufweisen.<sup>48</sup> Unreine Reime entstehen, wenn die Vokale in Art oder Länge (und damit Farbe) oder die Konsonanten nicht genau übereinstimmen. (Kurze Vokale: Blick – Glück, Becher – Löcher; lange Vokale und Diphthonge: Szene – Töne, Sehnen – Tränen, Thron – getan, Schleier – Feuer; ungleich lange Vokale: Straßen – verlassen, Not – Gott; konsonantisch: keucht – gebeugt, Größe – Getöse [stimmloses und stimmhaftes s], Haus – geschmaust; Vokal und Konsonanten: Sünden – dahinten.) Hinsichtlich der Zulässigkeit unreiner Reime bestehen verschieden strenge Auffassungen (Jakob Grimm hat z. B. Schiller und

<sup>46</sup> Vgl. ebd. 62.

<sup>47</sup> Vgl. A. Juhre: Plädoyer für eine nicht wegzusingende Vernunft. In: Zum Gottesdienst morgen. Ein Werkbuch. Hg. von H. G. Schmidt. [ . . . ] Wuppertal – München 1969, 75–87, hier 85; H.-B. Schönborn: „Ein Schiff, das sich Gemeinde nennt“. In: Jahrbuch f. Liturgik und Hymnologie 22 (1978) 173–180; Aeschbacher (s. Anm. 1) 103 f.

<sup>48</sup> Zum folgenden vgl. W. Kayser: Kleine Deutsche Versschule. Bern <sup>8</sup>1961 (Dalp-Taschenb. 306), 83–89; I. Braak: Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine Einführung. Kiel <sup>6</sup>1980 (Hirts Stichwörterbücher), 81–86.

Goethe wegen zu großer Freiheiten kritisiert). Ich halte es mit der strengen Richtung, gerade weil das Gestaltungsmittel Reim schon so abgegriffen ist. Nach Wolfgang Kayser stören Unreinheiten in Reimpaaren mehr als in entfernteren Reimen, bei langen Vokalen und Diphthongen mehr als bei kurzen Vokalen.

- Das einmal gewählte metrische Schema soll sich ohne deklamatorische Verrenkungen durchhalten lassen. Was gelegentliches bewußtes Abweichen (etwa um eine Aussage hervorzuheben) nicht ausschließt.<sup>49</sup>
- Hinsichtlich der Reimwörter ist es sicher schwierig, Originalität zu erreichen. Dies veranlaßte schon Arno Holz 1899 zu dem bekannten Ausspruch: „Wozu noch der Reim? Der Erste, der – vor Jahrhunderten! – auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie; der Tausendste, vorausgesetzt, daß ihn diese Folge nicht bereits genierte, ein Kretin.“<sup>50</sup> Auf allzu abgebrauchte Kombinationen sollte man jedenfalls verzichten. Die Gefahr unfreiwilliger Komik liegt sehr nahe!
- Die Wortwahl soll der Aussage dienen, statt von Metrum und Reim diktiert zu sein. So ist die Versuchung groß, z. B. Substantivverbindungen (reihend, Komposita, attributiv) als Füllmaterial zu verwenden. Ähnliches gilt von Konjunktionen, Adverbien, Partikeln, die oft dazu herhalten müssen, fehlende Silben zu liefern. (Vgl. „Ein Schiff, das sich Gemeinde nennt“, 2. Str.: „und ist *doch* heute für den Ruf . . .“ „*Doch* wer Gefahr und Leiden scheut . . .“ (2mal!); 4. Str.: „der rät *wohl* dies . . .“)

## 2. Theologischer Gehalt

Ein gutes Kirchenlied sollte schriftgemäß sein und theologisch verwertbar aktualisieren.

### a) Schriftgemäß

Schriftgemäß ist ein Gesang nicht dann, wenn möglichst viele Bibelzitate vorkommen, sondern wenn er die Botschaft und unsere Antwort darauf zum Sprechen bringt. Zumindest sollten sich die Proportionen in

<sup>49</sup> Vgl. A. A. Häußling: Ein alter Hymnus und eine neue Frage. Kosmische Einbindung und gesellschaftliche Wirklichkeit im Weihnachtshymnus „Christe redemptor omnium“. In: Liturgie und Dichtung. Ein interdisziplinäres Kompendium. Hg. von H. Becker u. R. Kaczynski. Bd. 2: Interdisziplinäre Reflexion. St. Ottilien 1983 (Pietas liturgica 2), 405–413. In der 1. Zeile der 3. Strophe und in der 2. Zeile der 6. Strophe ist der Rhythmus um des Inhalts willen absichtlich gestört; im neuen lateinischen Brevier wurde die Urfassung geglättet – ob verbessert, fragt sich (vgl. ebd. 408–413).

<sup>50</sup> A. Holz: Revolution der Lyrik. Berlin 1899, 26.

den theologischen Aussagen nach der Bibel richten, sollten die großen Linien stimmen. Übertreibungen, welcher Art auch immer, mögen aus der Zeitsituation oder aus dem Eifer des Dichters verständlich sein – nicht alles aber darf man der Gottesdienst feiernden Versammlung zumuten. – Eine wichtige, doch leider viel zu kleine Gruppe bibelgemäßer Gesänge sind solche, die sich auf konkrete Schriftabschnitte beziehen. Wer Sonntag für Sonntag die Messe vorzubereiten hat, merkt bald, daß es für viele Perikopen einfach keinen passenden – also den Skopus, nicht bloß Stichworte aufgreifenden – Gesang gibt.

### *b) Theologisch verantwortbare Aktualisierung*

Untersucht man unsere Gesangbuchtexte darauf hin, ob sie dem gegenwärtigen Stand der Theologie und der Situation der Menschen heute entsprechen oder ihnen wenigstens nicht zuwiderlaufen<sup>51</sup>, so stößt man öfter auf Themen, bei denen man achtsam sein muß. Einige davon greife ich in willkürlicher Reihenfolge heraus: Weltflucht/Weltliebe; Jesumystik (Herz Jesu); Kirche (Haus-voll-Glorie-Triumphalismus – Gemeinde unterwegs); Priestertum (hierher gehören z. B. auch Lieder zur Gabenbereitung); Ökumene; Maria; Allmacht und Vorsehung Gottes; Glaube (Sicherheit – Angefochtenheit); Jenseits/Arme Seelen; strafender Gott; Eucharistie (Meßreihen allgemein; Kommunionlieder: Vereinigung der Seele mit Christus – Mahl der Gemeinde); Advent (so tun, als wäre die Menschheit noch nicht erlöst – Vorbereitung auf das Geburtsfest Jesu, Ausblick auf die Wiederkunft des Herrn); Passion/Karfreitag (überwiegt die Trauer à la „Requiem für den verstorbenen Herrn Jesus“ – oder klingt das Wissen um Ostern mit?).

Diese fragmentarische Liste weist zugleich auf Lücken im Liedgut hin oder jedenfalls auf thematische Bereiche, die in neuen Gesängen noch zu wenig oder bloß auf konventionelle Weise verarbeitet sind. Was ich persönlich vermisste – gerade durch den Umgang mit der Leseordnung – sind etwa von Evangeliums-Erzählungen inspirierte Jesuslieder, z. B. Jesus nimmt sich der Sünder an; er befreit die Menschen aus der Isolation und führt sie in seine Gemeinschaft (manche Heilungswunder); Jesus ist der wahre Tempel (die zehn Aussätzigen Lk 17,17–19); er stellt sich in die Reihe der anderen Menschen (Taufe am Jordan); ein Gesang zur Verklä-

<sup>51</sup> Aengenvoort zählt in seinem Artikel „Textprobleme“ (s. Anm. 1) folgende inhaltliche Mängel auf (112): „Naive, barocke, oder romantische Überschwenglichkeiten; Anachronismen, d. h. Aussagen, die a) vergangene Lebensformen, b) vergangene Denk- oder Empfindungsweisen voraussetzen; theologisch schiefe, einseitige oder abseitige Äußerungen, z. B. a) Weltflucht und Spiritualismus, b) legendenhafte Unglaubwürdigkeiten, c) Triumphalismus, d) theologische ‚Unterernährung‘.“ Beispiele dazu ebd. 114–116.

rungsperikope, der den Zusammenhang von Passion und Ostern verdeutlicht (statt bloß vom „Licht“ zu handeln) . . .

Allgemein wünsche ich mir von neuen Dichtungen, daß sie die heute nicht mehr verständig gebrauchten alten Worthülsen, wie Heil, Gnade, Segen . . . aufbrechen und deren Sinn erschließen.

Immer drängender wird auch das Problem der sexistischen Sprache. Selbst in Liedern der letzten Jahrzehnte (die sich freilich oft an frühere Muster anlehnen) überwiegen „Brüder“ und „Söhne“. Als Beispiel diene der Abschnitt „Kirche“ aus dem „Gotteslob“:

„Wir, die wir alle essen von dem Mahle [. . .], sind Christi Leib, sind seines Leibes Glieder / und alle Brüder.“ „[. . .] so führ auch uns, o Herr, aus allen Orten / zu *einer* Kirche brüderlich zusammen [. . .]“ (Gotteslob Nr. 634, 3. und 4. Strophe. Text: Maria Luise Thurmair 1969)

„Laßt uns loben, Brüder, loben [. . .]; [. . .] uns zu seinen Söhnen zählt.“ (Gotteslob Nr. 637, 1. Str. Text: Georg Thurmair 1948)

„Er lasse uns wie Brüder sein [. . .]“ (Gotteslob Nr. 638, 3. Str. Text: Georg Thurmair 1964)

„Wir sind einander Brüder, / und niemand ist uns fern [. . .]“ (Gotteslob Nr. 640, 2. Str. Text: Friedrich Dörr 1972)

„Gott heißt jeden Sohn und Kind [. . .].“ (Gotteslob Nr. 642, 2. Str. Text: Silja Walter 1966).

Gottesdienst besteht in Tradition und Neuheit zugleich. Spannungen angesichts überlieferter (auch neuer) Texte wird es deshalb immer geben; an manchen Aussagen oder Formen mag sich der einzelne reiben, an anderen ganze Gemeinden oder so gut wie alle. Darüber darf man offen reden; schließlich geht es ja darum, daß jeder das Gebet zu seinem macht. Andererseits sollte man nicht übereilt kritisieren. Auch Texte aus früheren Zeiten (darauf habe ich oben hingewiesen) können durchaus treffend sein. Und auf den ersten Blick ungewohnte Bilder lassen sich erklären und gewinnen u. U. überraschend aktuelle Bedeutung. Lieder zu bearbeiten erfordert Fingerspitzengefühl, will man die Intention des Dichters erhalten. Geringe Retuschen, etwa an veralteten Ausdrücken oder Fügungen, z. B. wo sich die Wortbedeutung oder die Lebenssituation gewandelt hat, vermögen einem Lied nicht selten seine ursprüngliche Kraft wiederzugeben, doch ebenso besteht die Gefahr, daß die Aussage verflacht oder gar in ihr Gegenteil verkehrt wird.<sup>52</sup>

<sup>52</sup> Zur Frage Urtexttreue und Bearbeitung vgl. Aengenvoort: Textprobleme (s. Anm. 1) 117–124; Jenny: Was machen wir (s. Anm. 1); W. I. Sauer-Geppert: Sprache und Frömmigkeit im deutschen Kirchenlied. Vorüberlegungen zu einer Darstellung seiner Geschichte. Kassel 1984, bes. das IV. Kapitel „Die Umgestaltung von Kirchenliedern“ (144–239).

### 3. Liturgiefähigkeit

Zur gottesdienstlichen Brauchbarkeit tragen alle in diesem Referat behandelten Kriterien bei. Hier geht es speziell um die Anforderungen, die sich aufgrund der liturgischen Vorschriften stellen.

Früher lagen die Gesangstexte genau fest. Was vom Wortlaut der Ritusbücher abwich, war unliturgisch. Heute ist die Auswahl freier, jedoch nicht beliebig: es gelten dafür – nach den Arten der Gesänge unterschiedliche – Prinzipien. Ich erinnere kurz an die Regeln für die Messe, wie sie sich aus der AEM und den Rubriken der „Feier der Gemeindemesse“ ergeben:

- Eröffnungs-, Gabenbereitungs- und Kommuniongesang (analog auch Dankhymnus): sie sollen dem Teil der Feier, dem betreffenden Tag, der liturgischen Zeit entsprechen;
- Antwortpsalm: aus dem Lektionar (nach der betreffenden Lesung) oder aus den Antwortpsalmen zur Auswahl; der Kehrvers darf immer frei (aber passend) gewählt werden;
- Kyrie: wörtlich bzw. durch Christusprädikationen erweitert; auch Leisen (Lieder, die in den Kyrieruf münden) sind möglich;
- Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei: Wortlaut oder Paraphrase. Paraphrase heißt, daß der Text die wesentliche Aussage wiedergibt. (Ein allgemeines Loblied eignet sich nicht als Gloria oder Sanctus, auch nicht jede so bezeichnete Meßliedstrophe.)

Dazu noch zwei Bemerkungen:

- Die Bestimmungen für den Eröffnungsgesang (AEM Nr. 26), die entsprechend auch auf den Gesang zur Gabenbereitung (vgl. AEM Nr. 50) und den Kommuniongesang (vgl. AEM Nr. 56 i und „Feier der Gemeindemesse“) anzuwenden sind, nennen als Auswahlkriterien neben dem „Teil der Feier“ (= Struktur, Funktion) den „betreffenden Tag“ (Anlaß) und die „liturgische Zeit“. In jeder Feier sollten also auch Gesänge vorkommen, die den Anlaß aufgreifen und in diesem Sinn (nicht im Sinn der alten Zyklen Ordinarium/Proprium) Propriums-Charakter haben.<sup>52a</sup> Weithin enthalten jedoch unsere Gottesdienste nur mehr Gesänge mit Ordinariums-Charakter, weil die Zusammenstellung ohne Plan, nach dem Zufallsprinzip geschieht. Ideal wäre es, wenn

<sup>52a</sup> Die Begriffe „Propriums-“/„Ordinariumscharakter“, die die Elemente (nicht nur Gesänge) des Gottesdienstes statt sie schematisch zwei Zyklen zuzuordnen von ihrem effektiven Inhalt her interpretieren, stammen von Ph. Harnoncourt. Vgl. ders.: Gesichtspunkte für die Auswahl der Prozessionsgesänge. In: Musik und Altar 19 (1967) 106–125, hier 118; ders.: Funktion und Stellenwert der Gesänge in der Eucharistiefeier. In: Musik und Altar 20 (1968) 145–159, hier 145 f.; ders.: Thematische Meßfeiern. „Motivmessen“ und „Votivmessen“ mit den neuen liturgischen Büchern. In: Lebendige Seelsorge 26 (1975) 286–291, hier 287 f.

eine Schriftlesung, die sie auslegende Predigt und wenigstens ein Gesang (außer dem Antwortpsalm) aufeinander abgestimmt werden könnten. Es versteht sich von selbst, daß man für die musikalische Vorbereitung von Gottesdiensten wenigstens zwei Bücher braucht: das „Gotteslob“ und das Lektionar (bzw. statt dessen den „Schott“).

- Mit den traditionellen Meßliedreihen (vgl. etwa Gotteslob Nr. 801, 802 sowie die Diözesananhänge) sollten wir kritischer umgehen, vor allem hinsichtlich Gloria und Sanctus, aber auch Kyrie und Agnus Dei. Von ihrem Ursprung her sind diese Reihen als gereimte Meßandachten oder -katechesen konzipiert, nicht als Teile der Liturgie selbst (was ja rechtlich auch gar nicht anders ging). Die Gemeinde sang also beispielsweise nicht (wie jetzt) *das* Sanctus, sondern *zum* Sanctus. Und dies schlug sich im Text nieder. So verwendet das durch das „Kirchenlied“ (1938) verbreitete „Laßt uns erheben Herz und Stimm“ (inzwischen Neubearbeitet in Gotteslob Nr. 469) Motive aus Präfationsdialog, Präfation und Sanctus: deutlich ein Gesang, der das Hochgebet begleitete. – Für das Gotteslob hat man sich, soweit alte Gloria- und Sanctuslieder übernommen wurden, um neue, der Funktion entsprechende Textfassungen bemüht (anders als vielfach in den Anhängen!).

## V. TEXT-MUSIK-VERHÄLTNIS

### 1. Musikalische Gestalt

#### a) *Allgemeine Hinweise*<sup>53</sup>

Über Melodieführung und musikalische Gestalt grundsätzlich etwas zu sagen, gar im Sinne von Postulaten, ist schwierig. Denn im Lauf der Musikgeschichte hat es diesbezüglich sehr verschiedene Vorstellungen gegeben. Und heute treffen ja erst recht vielerlei Stile und Ideale aufeinander. Ich rufe im folgenden einige Dinge ins Gedächtnis, und zwar vorwiegend im Hinblick auf die Wort-Ton-Beziehung, die aufgrund unserer musikalischen Hörweise allgemein akzeptiert sind.

<sup>53</sup> Zum folgenden vgl. C. Dahlhaus: Art. Melodie. B: Systematisch; C: Melodielehre, hist.; D: Melodik, historisch. In: MGG Bd. 9, 25–33, 33–41, 41–55; ders.: Art. Melodik. In: Das Fischer Lexikon. Bd. 5: Musik. Hg. von R. Stephan. Frankfurt/M. 1957 (Fischer Bücherei), 196–202; G. Metz: Musiklehre. In: Musik im Gottesdienst. Ein Handbuch zur Grundausbildung in der katholischen Kirchenmusik. Im Auftr. der Konferenz der Leiter katholischer kirchenmusikalischer Ausbildungsstätten Deutschlands hg. von H. Musch. 2., erw. u. verbesserte Aufl. Bd. 2. Regensburg 1983, 7–177, hier bes. 52–71, 141–152.

- Intervalle werden als Bewegung zwischen Tönen gehört. Steigende Bewegung (im kleinen wie im Verlauf der Melodie oder Phrase) bewirkt Spannungssteigerung, fallende Bewegung Spannungsabnahme. Das bedeutet nicht, daß eine Melodie immer bogenförmig gestaltet sein muß, hier gibt es die vielfältigsten Varianten, z. B. Wellen-, Treppenform usw.; auch das Verhältnis zwischen Auf- und Abstieg kann sehr verschieden aussehen.

- Bei Rhythmus und Betonung wirken mehrere Faktoren zusammen:  
*Tondauer:* Bei Folgen aus Tönen verschiedener Dauer werden in der Regel lange Töne für schwere, kurze für leichte Zählzeiten bevorzugt (ein ganz einfaches Beispiel: Gotteslob Nr. 474 „Nun jauchzt dem Herren, alle Welt“).

*Metrische Gewichtslege* (Position auf schwerer oder leichter Zeit, Auftaktigkeit etc.): besonders deutlich wird dies bei eher stufenweise fortschreitenden, aus gleichlangen Werten bestehenden Melodien.

*Melische Innenspannung:* Dazu gehören der Abstand zwischen Hoch- und Tiefpunkten der Melodie, überhaupt Eigenart und Verhältnis der Intervalle untereinander. Steigende große Intervalle wirken auftaktig, d. h. der zweite, höhere Ton erhält einen Akzent. (Ein Beispiel: Gotteslob Nr. 846 [Österreich-Anhang]; durch die Melodieführung – steigende Sext in den Takten 1, 5, 13 – werden tonschwache Silben hervorgehoben: „Der Tag ist aufgegangan“, „Dir sei er angefangen“, „im Reden und Gedenken“.)

*Harmonische Funktion von Tönen oder Tongruppen:* werden z. B. einen halben Takt lang oder länger einer bestimmten harmonischen Stufe (etwa Tonika, Dominante) zugehörige Töne festgehalten, bildet das einen Schwerpunkt, anders als wenn die Stufe nur vorübergehend berührt würde.

*Phrasierung und Artikulation:* Phrasierung gliedert eine Melodie in Einheiten; Artikulation (Grad der Bindung und Trennung benachbarter Töne) kann Akzente verstärken oder abschwächen: Absetzen vor einer Note betont diese, länger angehaltene Töne wirken gegenüber kürzeren des (theoretisch) gleichen Wertes schwer usw. Dies betrifft vor allem die Begleitung des Gemeindegesanges, die so – außer freilich bei einem Legato-Einheitsbrei – der Gemeinde Zäsuren, Atempausen, Rhythmus bis hin zu bestimmten Formen der Textbetonung vorgeben kann.

- Zur musikalischen Gestalt gehört auch der Stil der Vertonung und des Arrangements. Beides interpretiert den Text, vermittelt Assoziationen (die gewiß nach Herkunft, Bildung usw. der Hörer variieren), vermag Gefühle und Stimmung zu beeinflussen, kann Unverbindlichkeit suggerieren oder zur Auseinandersetzung zwingen.

## b) Hilfen zur Bewertung der musikalischen Gestalt

Der seit 1971 im Bund Deutscher katholischer Jugend des Erzbistums Köln bestehende Arbeitskreis „SINGLES“ für neues geistliches Liedgut hat einen Kriterienkatalog entwickelt, aus dem ich den Abschnitt „Musikalische Gestalt“ wiedergebe<sup>54</sup>:

- „Ist die Melodie im Aufbau logisch und zwingend, d. h. hat sie einen musikalischen Bogen bzw. eine sinnvolle, in sich stimmige Entwicklung innerhalb ihres Ablaufs? Anders gesagt: ist das Gleichgewicht der Töne genügend ausgewogen, so daß nicht einzelne Töne oder Tongruppen überstrapaziert werden und die Melodie dadurch spannungslos wird? Gibt es irgendwo schwache Stellen? Ist die Melodie stilistisch einheitlich in sich selbst?
- Zu jeder Melodie gehört der Rhythmus. Ist dieser zwingend und lebendig? Entspricht er dem Fluß der Melodie? Wirkt er organisch, d. h. der Melodie von Anfang an zugehörig, oder ihr als Zutat aufgesetzt? (Hierbei besonders die Synkopen unter die Lupe nehmen!)
- Ist die Melodie – als musikalischer Organismus bestehend aus Tonfolge und Rhythmus – originell, d. h. unterscheidet sie sich genügend von anderen, ähnlichen Melodien, oder bewegt sie sich in einem wie auch immer gearteten Klischee?
- Wo ist sie stilistisch einzuordnen:
  - Kirchenlied traditioneller Prägung, mit/ohne Charakteristikum, d. h. trotz historischer Stilmittel von starker musikalischer Substanz oder schwache Imitation?
  - Kirchenlied neuerer Prägung, jedoch frei von Elementen der U- und Popmusik?
  - In der Nähe von (oder übernommen aus) Jazz, Schlager, Pop- oder Beatmusik, Chanson, Song, Protestsong, Spiritual, deutscher oder ausländischer Folklore, ‚Wandervogel‘, Schnulze, Parteimusik, dilettantischem Niemandsland?“

## 2. Rhythmisch-metrische Textgestalt

Die rhythmisch-metrische Textgestalt wird durch folgende Elemente bestimmt:

- Versmaß (jambisch = steigend, auftaktig: „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“; trochäisch = fallend, volltaktig: „Lobe den Herren“) und Form der Verszeilen (Anzahl und Kombination von Hebungen und Senkungen);

<sup>54</sup> Spreu und Weizen (s. Anm. 1) 108 f. Vgl. auch Schubert (s. Anm. 1), der ein viergliedriges Schema angibt: Melos (Tonvorrat, Umfang, Intervalle, Tonalität); Rhythmus (Vers- und Strophenmaß, Metrum); Form; Prosodie (Verhältnis von Text und Weise).

- Strophenform; innerhalb der Strophe Bezüge zwischen den Verszeilen (z. B. gleicher Bau, Länge, Endreim . . .);
- Akzentverhältnisse. Das Schema Hebung (schwer)/Senkung (leicht) ergibt sich zunächst aus dem Wortakzent. Unser Betonungssystem ist aber viel reicher: Innerhalb einer Sinneinheit (Verszeile, Satz) trägt nicht jedes Wort das gleiche Gewicht, sondern jede Sinneinheit hat eine Hauptbetonung (Überschwere) – die mit dem Sinnkern zusammenfällt – und verschieden abgestufte Nebenbetonungen (Vollschwere, Kaumschwere, Leichte).<sup>55</sup> Der Rhythmus ist also differenzierter als das zugrundeliegende metrische Schema.<sup>55a</sup> Erst die Ungleichheiten in der Betonung und der verschiedene Bau der Kola (= sinnmäßige und damit rhythmische Untergruppierungen, die durch Stimm- oder Atempausen abgegrenzt werden) machen den Vers lebendig.

### 3. Sprachrhythmus und Melodie

Jede Melodie stilisiert den Text in gewissem Maß. Dabei sollten aber die Sprachmelodik und der dem Text innewohnende Rhythmus verstärkt werden, indem der Silbenbetonung (Wortakzent) und den Sinnschwerpunkten rhythmische und melodische Schwerpunkte entsprechen, und zwar, sofern es sich um einen strophischen Gesang handelt, in allen Strophen.<sup>56</sup> Wo die Gewichte von Strophe zu Strophe variieren – was (in Grenzen) reizvoll sein kann –, muß die Melodie dies auffangen können.

Diese Forderungen gelten natürlich auch, wenn eine vorhandene Melodie einem neuen Text zugeteilt wird und umgekehrt. Denn Strophen-schema und Versmaß allein sagen noch nichts über die sonstige Gestalt des Textes. Und Melodien mit gleichem Strophenbau können ganz verschiedenen Charakter haben, lassen sich also nicht beliebig austauschen.

Der Charakter der Melodie hängt von mehreren Faktoren ab: Takt (gerade/ungerade); Rhythmus (isometrisch/bewegt – und wie?); Melodieverlauf (stufenweise/lebhaft; bogen-, treppen-, wellenartig; melodische Höhepunkte können bei metrisch gleichen Weisen an verschiedenen Stellen liegen); Verszeilenschlüsse (gedehnt oder kurz; notierte Zäsuren sollten womöglich mit solchen im Text zusammenfallen, Enjambements [= Übergreifen des Satzes in die folgende Verszeile] passen nur dort, wo der rhythmische Fluß weitergeht).

<sup>55</sup> Vgl. Ch. Winkler: Die Klanggestalt des Satzes. In: Duden. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. Bearb. von P. Grebe [u. a.]. Mannheim 1973 (Der Große Duden 4), 637–666.

<sup>55a</sup> Vgl. W. Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern 1963, 241–263.

<sup>56</sup> Vgl. Schabaßer (s. Anm. 1); Aeschbacher (s. Anm. 1) 98 f.

Was das Verhältnis von Sprachrhythmus und Melodie betrifft, so besteht ein großer Unterschied zwischen taktierten (grob: seit 1600) und mensurierten Weisen (vor 1600).

Bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts hat die Dichtkunst die Silben nur gezählt, nicht metrisch, nach der Wortbetonung, gewogen. Die Melodien dieser Zeit sind mensuriert, d. h. sie haben Noten- und Pausenwerte in genau gemessener Dauer, aber keine eindeutige Schwegegliederung. Später beginnt man – zuerst praktisch (einer der Avantgardisten war Friedrich Spee [1591–1635]), dann theoretisch (Martin Opitz: Buch von der deutschen Poeterey 1624) – Vers- und Wortakzent zu verbinden. Dem entsprechen taktierte Weisen, also solche mit regelmäßig wiederkehrenden Schwerpunkten.<sup>57</sup>

Von diesem einmal erreichten Niveau der Textdeklamation abzugehen bedeutete einen Rückschritt. Andererseits sollten die alten Gesänge ihr Recht behalten, sofern deren Art der Sprachbehandlung verstanden wird oder (durch Orientierung am Wort) neu verständlich gemacht werden kann. Ob dies gelingt, hängt vom einzelnen Lied ab. Bei manchem läßt sich die (wohl nicht jede) Gemeinde zu textbezogenem Singen bringen (etwa bei „Wachet auf, ruft uns die Stimme“), durch Üben und durch entsprechend artikuliert Begleitung; in anderen Liedern setzt sich der Melodierhythmus, wie man ihn heute auffaßt, so stark gegen den Text durch, daß, um die Weise zu retten, nur Textrevision oder eine Neufassung helfen.

#### 4. Textaffekt und musikalische Gestalt

Über die Realisierung von Sprachmelodik und Textrhythmus hinaus kann (muß jedoch nicht) die Musik den Affekt oder bestimmte Vorstellungen des Textes ausdrücken.<sup>58</sup> (Hier bestehen große Unterschiede zwischen den Stilen.) So ist z. B. die Weise von „Hinunter ist der Sonne Schein“ (Gotteslob Nr. 705) vom Inhalt der ersten Strophe inspiriert. Sie zeichnet das Untergehen der Sonne (Quintsprung abwärts und durch den Quintraum absteigender Bogen) und das Anbrechen der Nacht (Achtelbewegung bis zur Oktave); den melodischen und inhaltlichen Höhepunkt bildet der Ruf „Leucht uns, Herr Christ“; „im Finstern tapen nicht“ wird ausgedrückt durch die der zweiten Zeile entsprechende, aber um eine Oktave tiefer versetzte Schlußwendung.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Vgl. Ch. Mahrenholz: Das Evangelische Kirchengesangbuch. Ein Bericht über seine Vorgeschichte, sein Werden und die Grundsätze seiner Gestaltung. Kassel 1950, 74. 94 f.

<sup>58</sup> Vgl. Aeschbacher (s. Anm. 1) 99 f.

<sup>59</sup> Vgl. E. Quacks Analyse der Melodie in: Werkbuch zum GOTTESLOB. Hg. im Auftr. der Kommission für das Einheitsgesangbuch von J. Seuffert unter Mitwirkung von R. Berger, G. Duffrer und E. Quack. Bd. 7. Freiburg/Br. 1978, 346.

Ein „Paradebeispiel barocken Wort-Ton-Verhältnisses“<sup>60</sup> ist „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (Gotteslob Nr. 110). „Zwei Textvorstellungen sind leitend: Das Wächtermotiv, das Bläserische (Dreiklangmelodik, Sprünge bis in die Dezime) und eine gleitende Linienführung mit der einzigen Ligatur zu ‚Stimme‘. Dazu gesellt sich eine ausgeprägte rhythmische Deklamation (‚wohlauf‘, ‚steht auf‘ = ♩.), eine dynamische Verdichtung und Verlebendigung zu ‚wach auf, du Stadt Jerusalem‘ und die nur aus der Sprache zu erklärende rhythmische Gestaltung zu den Worten ‚Macht euch bereit zu der Hochzeit‘.“<sup>61</sup>

Eine solche Ausdeutung des Textes ist, wie gesagt, nicht immer möglich. Unbedingt aber sollte vermieden werden, daß die musikalische Gestalt (Melodie und/oder Arrangement) dem Textinhalt widerspricht, ganz etwas anderes aussagt als die Worte. Eine Vertonung, die sich an Produkte der Unterhaltungsmusik anlehnt und damit Assoziationen von Gefühlsseligkeit und Harmlosigkeit weckt, funktioniert den Text um, vereinfacht die Inhalte. – Lothar Zenetti nennt dazu folgendes Beispiel: Heidi Brühls „Wir wollen niemals auseinandergehn“ mit einem entsprechend umgeformten Text nach Mt 11,28 („Kommt alle her zu mir . . .“). Sein Kommentar dazu: „Man muß die ursprünglichen Christusworte nur in Gedanken einmal auf die süße Weise des Schlagers singen, um zu erkennen, in welcher Art die biblische Aussage verfälscht wird.“<sup>62</sup>

## 5. Beispiele

Abschließend bespreche ich ausgewählte Lieder im Hinblick darauf, wie Textrhythmus und Melodie zusammenstimmen.

*Nun komm, der Heiden Heiland* (Evangelisches Kirchengesangbuch Nr. 1) / *Komm, du Heiland aller Welt* (Gotteslob Nr. 108 und Gemeinsame Kirchenlieder Nr. 2)

Eigene Weise (Ch.B. 184)  
Altkirchlich / Martin Luther 1524

1. Nun komm, der Hei = den Hei-land,

der Jung=frau = en Kind er = kannt; daß sich wun=der

<sup>60</sup> M. Jenny in: Werkbuch zum GOTTESLOB (s. Anm. 59) Bd. 1. Freiburg/Br. 1975, 119.

<sup>61</sup> Aeschbacher (s. Anm. 1) 99.

<sup>62</sup> L. Zenetti: Heiße (W)Eisen. Jazz, Spirituals, Beatsongs und Schlager in der Kirche. Unter Mitarbeit von J. Aengenvoort [u. a.]. München 1966 (Pfeiffer Werkbuch 50), 133.



al = le Welt, Gott solch Ge = burt ihm be = stellt.

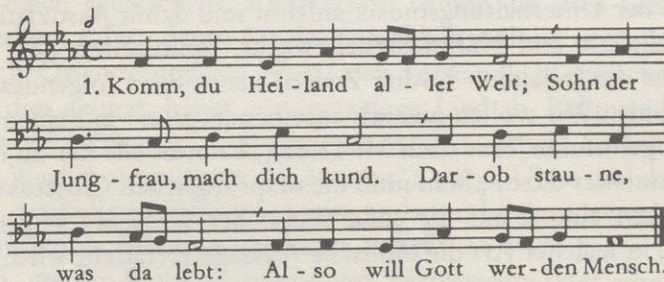
2. Er ging aus der Kammer  
sein, dem königlichen Saal  
so rein, Gott von Art und  
Mensch, ein Held; sein' Weg  
er zu laufen eilt.

3. Sein Lauf kam vom Vater  
her / und kehrt wieder zum  
Vater, fuhr hinunter zu der  
Höll / und wieder zu Gottes  
Stuhl.

4. Dein Krippen glänzt hell  
und klar, die Nacht gibt ein  
neu Licht dar. Dunkel muß  
nicht kommen drein, der  
Glaub bleibt immer im Schein.

5. Lob sei Gott dem Vater  
g'tan; Lob sei Gott sein ein-  
gen Sohn, Lob sei Gott dem  
Heiligen Geist / immer und in  
Ewigkeit.

Altkirchlicher Hymnus des Bischofs Ambrosius (um 340-397)  
verdeutsch von Martin Luther 1483-1546



2. Nicht nach eines Menschen Sinn, / sondern durch des Geistes  
Hauch / kommt das Wort in unser Fleisch / und erblüht aus Mut-  
terschoß.

3. Es erwählt der Jungfrau Leib; / ob er schon verschlossen war, /  
nahm der Herr doch Wohnung drin. / Gott in seinem Tempel  
weilt.

4. Wie die Sonne sich erhebt / und den Weg als Held durchteilt, /  
so erschien er in der Welt, / wesenhaft ganz Gott und Mensch.

5. Von dem Vater kam er her, / und zum Vater kehrt' er heim; /  
er stieg nieder bis zur Höll / und fuhr auf zu Gottes Thron.

6. In die menschliche Natur / legt sein göttlich Wesen er, / gibt  
ihr teil an seinem Sieg / und schenkt neu ihr seine Kraft.

7. Glanz strahlt von der Krippe auf, / neues Licht entströmt der  
Nacht. / Nun obsiegt kein Dunkel mehr, / und der Glaube trägt  
das Licht.

8. Gott dem Vater Ehr und Preis / und dem Sohne Jesus Christ; /  
Lob sei Gott dem Heiligen Geist / jetzt und ewig. A-men.

Text: Markus Jenny 1971

nach „Veni redemptor gentium“ (Ambrosius von Mailand 4. Jahrhundert)

Melodic: Einsiedeln 12. Jahrhundert / Erfurt 1524

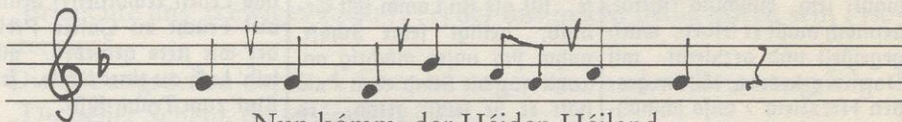
Eigentum: Theologischer Verlag Zürich (Text)

Taktiert bekäme das Lutherlied folgende Betonung:  
„Nún komm dér Heidén Heilánd“

„Gótt solch Géburť ihm bestéllt“

„Seín Lauf kám vom Váter hér / únd ging wíeder zúm Váter“ etc.

Ich meine, daß man durch Erklärung und textbezogen artikulierendes Spiel der Orgel<sup>62a</sup> manche Gemeinde anleiten könnte, diese Strophen sprachgerecht zu betonen:



Nun kómm, der Héiden Héiland

Markus Jennys Neudichtung, die wohl eher von inhaltlichen Schwierigkeiten des Luther-Textes veranlaßt ist, gleicht auch die rhythmischen Härten aus.

*Jesu Kreuz, Leiden und Pein* (Evangelisches Kirchengesangbuch Nr. 58)

Eigene Weise (Ch.B. 139): Prag 1522 / Böhmishe Brüder 1566  
oder (bei Nr. 296): Schwing dich auf zu deinem Gott (Ch.B. 219)

1. Je-su Kreuz, Lei-den und Pein, deíne Heilandē und  
Her = ren, be = tracht, chřift = lí = che Ge = mein,  
ihm zu Lob und Eh = ren. Merck, waē er ge = lít = ten hat,  
blē er íst ge = stor = ben, dích von dei = ner  
Míß = se = tat er-lóft, Gnad er = wor = = = ben.

2. Jesus, wahrer Gottessohn  
auf Erden erschienen, fing  
bald in der Jugend an, als  
ein Knecht zu dienen, äußert'  
sich der göttlich' G'walt\* / und  
verbarg ihr Wesen, lebt' in  
menschlicher Gestalt, daher wir  
gesehen. \*Phil. 2.7

3. Jesus richtet' aus sein Amt  
an den Menschenkindern, eh  
er ward zum Tod verdammt  
für uns arme Sünder. Leht'  
und rúft' die Jünger sein, wusch  
ihn' ihre Füße, seht' das hei-

lig Nachtmahl ein, mach' ihn'  
das Kreuz süße.

4. Jesus ging nach Gottes Will  
in' Garten zu beten; dreimal  
er da niederfiel / in sein' gro-  
ßen Nöten, rief sein' lieben  
Vater an / mit betrübtem Her-  
zen, von ihm blutiger Schweiß  
rann / von Ängsten und  
Schmerzen.

5. Jesus da gefangen ward,  
gebunden geführet / und im  
Rat beschweret hart / und zu  
Hohn gezieret; verdeckt, ver-

<sup>62a</sup> Vgl. P. Planyavsky: Kampf der Orgel-„Begleitung“. In: Singende Kirche 35 (1988) 10-14.

spott' und verspott, jämmerlich  
geschlagen, auch verdammt  
aus Haß und Neid / durch er-  
dicht' Anklagen.

6. Jesus ward früh dargestellt  
Pilatus dem Heiden; ob der  
wohl sein Unschuld meldt,  
dennoch muß er leiden, ward  
gegeißelt und verkleidet, mit  
Dornen gekrönt, in sein gro-  
ßen Herzeleid / aufse schmach-  
lichst gehöhnet.

7. Jesus, verurteilt zum Tod,  
muß sein Kreuz selbst tragen  
in großer Ohnmacht und Not,  
ward daran geschlagen; hing  
mehr denn drei ganze Stund  
in groß Pein und Schmer-  
zen; bittere Galle schmeckt sein  
Mund. O Mensch, faß's zu  
Herzen!

8. Jesus rief am Kreuze laut:  
„Ach, ich bin verlassen! Hab  
dir doch, mein Gott, vertraut,  
wollst mich nicht verstoßen.

Gnad' dem, der mit Hohn be-  
weist / jetzt in mein Elende.  
Ich befehl nun meinen Geist  
dir in deine Hände.“

8a. Jesus wußt von keiner  
Schuld, doch er trug die Stra-  
fe, litt als ein Lamm mit Ge-  
duld, heiligt' seine Schafe,  
nahm sich unser mächtig an,  
zahlte' für die Sünd eben / als  
hätt er sie selbst getan; es  
kost' ihm sein Leben.

8b. Jesus hat nun alle voll-  
bracht / durch sein teures Op-  
fer, ein' ewigen Fried gemacht,  
versühnt Gott den Schöpfer,  
hat ihm durchaus gnug getan  
und tut ihm gefallen, ist im-  
stand, für jedermann / Schuld  
und Buß zu zahlen.

8c. Jesus hat durch seinen Tod  
dem die Macht genommen, der  
des Todes Gewalt hat\*: so  
löst' er die Frommen; hat die  
Handschrift weggetan\*\*, un-

ser eigen G'wissen, die Schied-  
mauer abgetan, den Vorhang  
zerrissen. \*Hebr. 2.14. \*\*Kol. 2.14

9. Jesus ist das Weizenkorn,  
das im Tod erstorben / und  
uns, die wir warn verlorn,  
das Leben erworben; bringt  
viel Frucht zu Gottes Preis,  
der' wir stets genießen, gibt  
sein' Leib zu einer Speis, sein  
Blut zum Trank süße.

9a. Jesu, dir sei ewig Lob,  
der du uns erlöset / durch  
deins eignen Leibes Gab / uns  
Gott hast versöhnet; deine un-  
meßliche Lieb / ließ uns nicht  
verderben, sondern brannt  
dein Herz und trieb, für die  
Feind zu sterben.

10. Jesu, weil du bist erhöht  
zu ewigen Ehren, unsern al-  
ten Adam tödt, den Geist tu  
ernähren. Zeuch uns allesamt  
zu dir, daß empor wir schwe-  
ben; begnad unsero Geists  
Begier / mit dein neuen Leben.

Dieses Lied drängt – jedenfalls nach unserem heutigen Verständnis – viel stärker in das trochäische ¼-Schema als das zuvor genannte Beispiel. Dies hat mehrere Gründe, etwa die häufigen Tonrepetitionen jeweils auf der 1. und 2., 3. und 4. Note der Einheiten sowie die dadurch bedingte stufige oder springende Änderung der Tonhöhe von der 4. auf die nächste 1. und der 2. auf die 3. Note; der Wechsel zwischen vier Vierteln und zwei Halben. Dieses In-den-Takt-Drängen vermag auch der Quartsprung in der zweiten Zeile (der betonen ließe: „deins Héilands und Herren“ [Str. 1], „auf Érden erschienen“ [Str. 2], „in' Gärten zu beten“ [Str. 4]) nicht aufzuhalten.

So ergeben sich folgende sprachwidrige Betonungen (ich zeichne nur diese an):

„Jesu Kreuz, Leidén und Pein [. . .] bétracht christliché Gemein [. . .] érlöst, Gnad erworben.“ (Str. 1)

„von ihm blütigér Schweiß rann“ (Str. 4)

„vérdeckt, vérspott únd verspéit“ (Str. 5)

„Jesus vérurtéilt zum Tod“ (Str. 7)

Hier bleibt nur die Lösung, einen neuen Text zu verfassen.

*Nun bitten wir den Heiligen Geist (Gotteslob Nr. 248)*

Sofort fällt eine rhythmische Diskrepanz zwischen den älteren Randstrophen 1 und 5 und den neuen Strophen 2–4 auf.

Strophe 1 und 5 sind offenbar mensuriert zu verstehen und erhalten ihre Betonung abseits eines regelmäßigen Taktschemas vom Wort her. Das zeigen besonders die 1. und 4. Zeilen:

„Nun bítten wir den héiligen Géist [. . .] wenn wir héimfahn aus díesem Élende“ (Str. 1)

„Erléuchte uns, o éwiges Lícht [. . .] der uns macht héilig durch sein Priéstertum“

Die Anfangszeilen der 2.–4. Strophe tragen eine andere Betonungsfolge:

„Du héller Schéin, dú lebéndig Lícht“

„Du stílle Mácht, dú verbórgne Kráft“

„Du máchtger Háuch, únerscháffne Glút“

Diese Akzentfügungen decken sich zwar nicht mit der 1. und 5. Strophe, sind aber mit der Melodie vereinbar. Man könnte höchstens fragen, ob der vorgeprägte Rhythmus nicht auch in den neuen Strophen hätte aufgenommen werden können.

Auch die vierten Zeilen werden – der Melodie jedenfalls nicht widersprechend – umrhythmisiert:

„und in Chrístus uns nímmermehr trénnen“ (Str. 2)

„und in Fríeden als Brúder uns fínden“ (Str. 4)

In Strophe 3 ist die Unterlegung allerdings nicht gelungen, denn hier geht der neue Rhythmus gegen den Text:

„bete dú in uns, wó wir stumm bléiben“. Eine andere Betonung ist von der Melodie her sehr schwierig.

Auch Str. 3/Zeile 3 zeigt einen Widerspruch:

„wohne du uns inne, / uns ánzutréiben“

### *Der Geist des Herrn erfüllt das All* (Gotteslob Nr. 249)

Die Vulpius-Melodie gehört ursprünglich zu der Psalmbereitung „Lobt Gott den Herrn, ihr Heiden all“ (Ps 117) von Joachim Sartorius (ca. 1553–1600), und hier passen die Ligaturen im großen und ganzen mit den Akzenten zusammen. In der 1. Strophe des jetzigen Textes ist die Wort-Ton-Verbindung gelungen, in den folgenden Strophen finden sich Ligaturen mehrmals auf tonschwachen Silben:

„in Sehern únd Propheten“ (Str. 2)

„die Erde zú erlösen“ (Str. 3)

„gewaltig únd unbändig“ (Str. 4).

Der Gerechtigkeit halber muß man vermerken: Die Einheitsgesangsbuch-Kommission wollte die Melodie von Adolf Lohmann (vgl. Kirchenlied II, Nr. 48) übernehmen, wünschte aber geringfügige Melodieänderungen, die der Autor ablehnte.<sup>63</sup>

<sup>63</sup> Vgl. M. Jenny: Urheberrechtsprobleme bei der Herausgabe neuer Kirchenlieder in der Sicht des Hymnologen. In: Musik und Altar 23 (1971) 117–128, hier 123 f.

*Großer Gott, wir loben dich* (Gotteslob Nr. 257)

Hier ist die Textbehandlung nach Strophen sehr unterschiedlich. Probleme bieten vor allem die 2. und 4. Zeilen, die aus zwei kleinen Melodiebögen mit Ligatur bestehen und einen Sprung (Quinte aufwärts) vom 2. auf den 3. Takt enthalten. Die Kombination Sprung/Ligatur bewirkt einen starken Akzent, der zumindest die Satzbetonung verschieben kann („Herr, wir preisen deine Stärke [...] und bewundert deine Werke“; [Str. 1]; „alle Engel, die dir dienen“ [Str. 4]) und bei tonschwachen Silben auch den Worthrhythmus verzerrt („singt die heilige Gemeinde“ [Str. 5]). Auch die „Blutzeugen“ (Str. 4; Länge und Spitzenton) sind nicht gerade schön.

*Singt dem Herrn ein neues Lied* (Gotteslob Nr. 268)

Der Melodie-Rhythmus scheint auf den ersten Blick kompliziert. Jedoch handelt es sich um ein  $\frac{3}{2}$ -Takt-Schema, in dem auf den Sinn- und Schwerepunkten des Textes die Viertelnoten zu Halben gedehnt werden. Der Rhythmus ist also nicht Dekoration, sondern dient der Aussage (wobei die Dehnungen in Str. 1 und 4 besser passen als in Str. 2 und 3). Außerdem versucht die Melodie der poetischen Form nachzugehen: Die einander korrespondierenden Reimzeilen (1–3, 2–4–7, 5–6) werden auch musikalisch analog gestaltet, ausgenommen die 7. Zeile, die den Anfang der 1. und das Ende der 2. Zeile verbindet.

*Gleichwie mich mein Vater gesandt hat* (Gotteslob Nr. 641); *Das ist ein köstlich Ding, dem Herren danken* (Gotteslob Nr. 271)

Diese beiden Vertreter sogenannter rhythmischer Gesänge greife ich heraus, um ein Vorurteil zu entkräften. Vielfach kritisiert man Autoren neuer geistlicher Lieder, sie verwendeten Synkopen bloß als Masche, um der Melodie einen flotten Anstrich zu geben, mißhandelten aber dabei den Text. Das kommt oft genug vor – aber es geht auch anders: Die Komponisten Paul Ernst Ruppel und Rolf Schweizer halten sich an die Sprachartikulation und setzen die Synkopen um deretwillen ein.

*Ein Schiff, das sich Gemeinde nennt*

Gerade weil viele neue geistliche Lieder – mit und ohne Synkopen – rhythmisch pointiert erfunden sind und ausgeführt werden, ist bei ihnen die Gefahr sprachwidriger Betonung besonders groß. Hier resultiert sie z. T. aus der Melodieführung (schwache Silben auf Spitzentönen: Ende der 2. und 6. Zeile), vor allem aber aus der metrischen Position (erste oder dritte Zählzeit); schuld hat auch die Gestaltung des Textes (Dichter und Komponist sind identisch!). Statt eines Kommentars habe ich besonders gravierende Entstellungen angezeichnet:

## Bleibe bei uns, Herr!

Martin G. Schneider



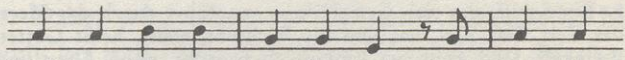
1. Ein Schiff, das sich Ge-mein-de nennt, fährt



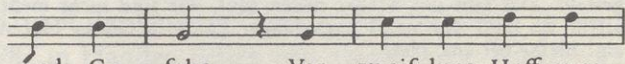
durch das Meer der Zeit. Das Ziel, das ihm die



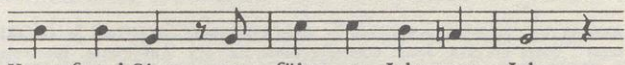
Rich-tung weist, heißt Got-tes E-wig-keit. Das



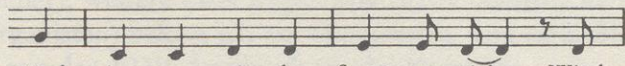
Schiff, es fährt vom Sturm be-droht durch Angst, Not



und Ge-fahr, Ver-zweif-lung, Hoff-nung,



Kampf und Sieg, so fährt es Jahr um Jahr.



Und im-mer wie-der fragt man sich: Wird



denn das Schiff be-stehn? Er-reicht es wohl das



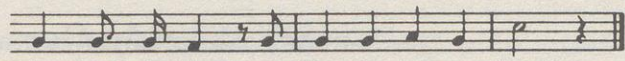
gro-ße Ziel? Wird es nicht un-ter gehn?



Blei-be bei uns, Herr! Blei-be



bei uns, Herr, denn sonst sind wir al-lein auf der



Fahrt durch das Meer. O blei-be bei uns, Herr!

2. Das Schiff, das sich Gemeinde nennt, liegt oft im Hafen fest, weil sichs in Sicherheit und Ruh bequemer leben läßt. Man sonnt sich gern im alten Glanz vergangner Herrlichkeit, und ist doch heute für den Ruf zur Ausfahrt nicht bereit. Doch wer Gefahr und Leiden scheut, erlebt von Gott nicht viel. Nur wer das Wagnis auf sich nimmt, erreicht das große Ziel! Bleibe bei uns, Herr...

3. Im Schiff, das sich Gemeinde nennt, muß eine Mannschaft sein, sonst ist man auf der weiten Fahrt verloren und allein. Ein jeder stehe, wo er steht, und tue seine Pflicht, wenn er sein Teil nicht treu erfüllt, gelingt das Ganze nicht. Und was die Mannschaft auf dem Schiff ganz fest zusammenschweißt in Glaube, Hoffnung, Zuversicht, ist Gottes guter Geist. Bleibe bei uns, Herr ...

4. Im Schiff, das sich Gemeinde nennt, fragt man sich hin und her: Wie finden wir den rechten Kurs zur Fahrt im weiten Meer? Der rät wohl dies, der andre das, man redet lang und viel und kommt — kurzsichtig, wie man ist — nur weiter weg vom Ziel. Doch da, wo man das Laute flieht und lieber horcht und schweigt, bekommt von Gott man ganz gewiß den rechten Weg gezeigt! Bleibe bei uns, Herr ...

5. Ein Schiff, das sich Gemeinde nennt, fährt durch das Meer der Zeit. Das Ziel, das ihm die Richtung weist, heißt Gottes Ewigkeit. Und wenn uns Einsamkeit bedroht, wenn Angst uns überfällt: Viel Freunde sind mit unterwegs auf gleichen Kurs gestellt. Das gibt uns wieder neuen Mut, wir sind nicht mehr allein. So läuft das Schiff nach langer Fahrt in Gottes Hafen ein! Bleibe bei uns, Herr ...

*Text: Martin G. Schneider*

Anmerkung: Klavierarrangement in dem Liederheft „Weil du ja zu mir sagst“, Bosse Ed. 218. 3-stg. Chorsatz Bosse Ed. 229. Auf Platte: Electrola E 83 512 (LP), Electrola 22 539 (single), Christiana CSG 12 002 (EP). Cantate 659 404.