

Michael Fischer, Mainz

Gotteslob aus dem Essigmund

|| Kirchenlieder der Moderne im Einheitsgesangbuch „Gotteslob“

I.

Die Sprache, die einmal ausschwang, Dich zu loben,
Zieht sich zusammen, singt nicht mehr
In unserem Essigmund [...]

Mit denen, die Dich auf die alte Weise
Erkennen wollen, gehst Du unsanft um.
Vor Deinen Altären läßt Du ihr Herz veröden,
In Deinen schönen Tälern schlägst Du sie
Mit Blindheit. Denen, die Dich zu loben versuchen,
Spülst Du vor die Füße den aufgetriebenen Leichnam.
Denen, die anheben von Deiner Liebe zu reden,
Kehrst Du das Wort im Mund um, läßt sie heulen
Wie Hunde in der Nacht.

1951, als Marie Luise Kaschnitz diese Verse aus dem „Tutzingen Gedichtkreis“ der Öffentlichkeit vorstellte¹, war die sprachliche und theologische Verunsicherung groß – zumindest bei den Zeitgenossen, die die Vergangenheit nicht totschweigen oder schönreden wollten. Nach zwölf Jahren Diktatur, den Greueln des Krieges und der Erfahrung von „Auschwitz“, ein Wort, das das Unnennbare auf einen Begriff brachte, hatten sich die alten Formeln, das Pathos, der hohe Stil in der Dichtung abgenutzt. Theodor W. Adorno meinte sogar, dass das Schreiben von Gedichten nach Auschwitz überhaupt barbarisch sei.² Auschwitz beweise, so Adorno in seiner Schrift „Negative Dialektik“ (1966), das Misslingen der Kultur.³ Kunst, Philosophie und die aufgeklärten Wissenschaften hätten es nicht vermocht, den Menschen zu verändern, und in ihrem Anspruch auf Autarkie hause die Unwahrheit.⁴ Und ähnlich wie Kaschnitz war er der Überzeugung: „Kein vom Hohen geöntes Wort, auch kein theologisches, hat unverwandelt nach Auschwitz ein Recht.“⁵

Die katholische Kirche in Deutschland und Österreich betrachtete sich nach dem Zweiten Weltkrieg als ein Opfer der Nazi-Zeit und verwies auf die Blutzuginnen und -zeugen aus ihren Reihen. Offiziell war von Schuld nie die Rede, obwohl die Kirche während der Zeit des Nationalsozialismus durch eine Politik der Verständigung (Reichskonkordat zwischen dem Deutschen Reich und dem Heiligen Stuhl 1933) und des Schweigens eine zweifelhafte

¹ M. L. KASCHNITZ, Gesammelte Werke. Bd. 5. Frankfurt 1985, 248f.

² Th. W. ADORNO, Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt 1977 (Gesammelte Schriften 10,1) 30. Vgl. Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter. Hg. P. Kiedaisch. Stuttgart 1998.

³ Th. W. ADORNO, Negative Dialektik. Frankfurt 1973 (Gesammelte Schriften 6) 359.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd. 360.

Rolle gespielt hatte. Gab es nicht – sieht man einmal von der Rassenideologie ab – mehr oder weniger offensichtliche Affinitäten zwischen der katholischen Kirche und dem Nationalsozialismus? Das autoritäre Prinzip, der Kult um den charismatisch begabten „Führer“, die Trias Antisozialismus, Antiliberalismus und Antisemitismus?⁶ Gab es nicht im „Katholischen Militär-Gebet- und Gesangbuch“⁷ – eingefügt auf der Seite 100a – das „Gebet für Führer, Volk u. Wehrmacht“? Waren die Sinnsprüche in eben diesem Buch wie „Der Deutsche, bieder, fromm und stark, beschützt die heilige Landesmark!“⁸ schon wieder vergessen? War es nicht Maria, die Mutter Gottes, die würdig befunden wurde, mit folgenden Versen angerufen zu werden⁹: „Wir grüßen dich im Schlachtgesang / vom Tode rings bedroht / mit Trommelschlag und Schwerterklang / und Fahnen blutig rot“? Zahlreiche Begriffe aus dem religiösen Sprachschatz waren nach den geistigen Verwüstungen des Dritten Reiches beschmutzt, unsagbar geworden: Das neue Evangelium des Tausendjährigen Reiches hatte sich der Sprache des alten Evangeliums bemächtigt.¹⁰ Korruptiert waren die Begriffe „Blut“, „Reich“, „Ehre“. Die Wörter „Erlösung“ und „Vollendung“ erhielten durch das Unwort „Endlösung“ einen furchtbaren Nebensinn, selbst die Begriffe „Glaube“ und „Treue“ klangen nach dem Krieg hohl, von „Heil“ ganz zu schweigen. Eine neue sprachliche Sensibilität – und damit verbunden eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit – wurde besonders von den Schriftstellern der jüngeren Generation, die aus dem Exil heimkehrten, eingefordert. Günther Anders, der 1933 nach Paris und später nach Amerika emigriert war, setzte sich in seinem Gedicht „Die Sprachelegie“ bereits im Jahr 1944 mit der „Lingua Tertii Imperii“, der Sprache des Dritten Reiches, auseinander. Er schreibt¹¹:

Verwüstet liegt das gute Land der Sprache.

[...]

Und Worte, wo du hintrittst: angeschlagen
und eingebeult. Und die vergnügtesten,
die gestern noch mit Pfeifen und Trompeten
durchs Land gezogen ... und die stillen, die
verschämt und innig das Gewesene
noch rückgetönt – sie alle liegen wüst
und unverscharrt und unbeweiht im Feld.

Aber auch auf theologischer Seite war die Sprachskepsis erwacht. Sie bezog sich weniger auf den Missbrauch der Sprache als auf die Frage, wie unter den Bedingungen der Moderne verantwortungsvolle Verkündigung und Gottesrede betrieben werden könne. Der evangelische Theologe Dietrich Bonhoeffer (April 1945 ermordet) meldete 1944 seine Bedenken an. In der Haft stellte er sich die Frage, „was das Christentum oder auch wer Christus heute für uns eigentlich ist“¹². Ausgehend von der Beobachtung, dass die Zeit vorüber sei, „in der

⁶ Zur Affinitätsthese vgl. E. W. BOCKENFÖRDE, Der deutsche Katholizismus im Jahre 1933. Kirche und demokratisches Ethos. Freiburg 1988.

⁷ Katholisches Militär-Gebet- und Gesangbuch. Zusammengestellt von F. J. Rarkowski, Feldbischof der Wehrmacht. Mit kirchlicher Genehmigung. Berlin 1940.

⁸ Ebd. 15.

⁹ Ebd. 243, in der Rubrik „Lieder für außerkirchliche Gelegenheiten“.

¹⁰ Vgl. V. KLEMPERER, LTI. Leipzig 1996, 153: „Der Nazismus wurde von Millionen als Evangelium hingenommen, weil er sich der Sprache des Evangeliums bediente.“

¹¹ G. ANDERS, Tagebücher und Gedichte. München 1985, 393.

¹² D. BONHOEFFER, Brief an Eberhard Bethge (30.4.44). In: DERS., Widerstand und Ergebung. Briefe und Aufzeichnungen aus der Haft. Hg. E. Bethge. München 1970, 305.

man das den Menschen durch Worte – seien es theologische oder fromme Worte – sagen könnte“¹³, entwickelte er die These vom „religionslosen Christentum“. Bonhoeffer überlegte, wie man „weltlich“ von „Gott“ sprechen könne, ohne auf die zeitbedingten Aussageweisen der Religion zurückgreifen zu müssen.¹⁴ An anderer Stelle hielt er der (evangelischen) Kirche vor, dass sie unfähig geworden sei, „Träger des versöhnenden und erlösenden Wortes für die Menschen und die Welt zu sein. Darum müssen die früheren Worte kraftlos werden und verstummen, und unser Christsein wird heute nur in zweierlei bestehen: im Beten und im Tun des Gerechten.“¹⁵ Und hoffnungsvoll-prophetisch fügte Bonhoeffer hinzu: „Es ist nicht unsere Sache, den Tag vorauszusagen – aber der Tag wird kommen –, an dem wieder Menschen berufen werden, das Wort Gottes so auszusprechen, daß sich die Welt darunter verändert und erneuert. Es wird eine neue Sprache sein, vielleicht ganz unregliös, aber befreiend und erlösend, wie die Sprache Jesu [. . .].“¹⁶

Ein weiteres Problem, das die religiöse Literatur der Moderne im Allgemeinen und die Kirchenliedproduktion im Besonderen beeinflusste, war die Diastase zwischen Kirche und Kunst, Verkündigung und Dichtung. Während die großen (protestantischen) Schriftsteller der Aufklärung, Gellert, Klopstock, Herder, noch einen Beitrag zum Kirchenlied leisteten, versiegte dieser Strom um 1800. In der Phase der Restauration orientierte sich die Kirche gesellschaftlich, kulturell und theologisch an der Vergangenheit, besonders am Mittelalter. In der katholischen Kirche kulminierten die antimodernen Strömungen im „Syllabus errorum“ von 1864 und im erklärten Antimodernismus zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Christliche Literatur musste unter diesen Vorzeichen kirchliche Literatur sein; dabei wurde der Begriff „Wahrheit“ auf dogmatische Richtigkeit und kirchliche Gesinnung eingeeengt.¹⁷ Dadurch trocknete nicht nur die christliche Literatur, sondern auch der Wahrheitsbegriff selbst aus. Deshalb ist es nicht weiter verwunderlich, dass die eigentlichen „Gehalte des Glaubens“ wegen „der Blindheit seiner Diener aus dem Bereich von Theologie und Kirche“ emigrierten, wie Georg Picht konstatiert.¹⁸ Der Zwiespalt zwischen „Kunst“ und „Mythos“ einerseits und christlichem Glauben (Theologie) andererseits war unüberbrückbar geworden.¹⁹ Zudem verlor die Sprache der Verkündigung den Kontakt mit der Alltagssprache. „Die moderne Welt ist zuerst sprachlich ungetauft geblieben“ meint Paul Konrad Kurz in diesem Zusammenhang.²⁰ Die alten theologischen Formeln wurden zwar in ständiger Wiederholung weitertradiert („zum millionsten Mal die Zwi-Naturenlehre oder das Dogma der Präexistenz Christi in Gott“²¹). Aber die Sprache der

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd. 306.

¹⁵ D. BONHOEFFER, Gedanken zum Tauftag von Dietrich Wilhelm Rüdiger Bethge. In: Ebd. 328.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. K. J. KUSCHEL, Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Gütersloh 1979, 9–12.

¹⁸ G. PICT, Kunst und Mythos. Stuttgart 1986, 9f. Vgl. das Diktum von K. MARTI, Zärtlichkeit und Schmerz. Notizen. Darmstadt 1988, 16: „Vielleicht hält Gott sich einige Dichter (ich sage mit Bedacht: Dichter!), damit das Reden von ihm jene heilige Unberechenbarkeit bewahre, die den Priestern und Theologen abhanden gekommen ist.“

¹⁹ Vgl. PICT, ebd. 8.

²⁰ P. K. KURZ, Die Neuentdeckung des Poetischen. Zwischen Entfremdung und Utopie. Frankfurt 1975, 140.

²¹ W. JENS, in: KUSCHEL (s. Anm. 17) XVI.

Verkündigung koppelte sich zunehmend von der allgemeinen Sprachentwicklung ab und entwickelte sich zu einem Soziolekt einer immer kleiner werdenden Gruppe.²²

II.

Diese geistigen Voraussetzungen müssen mitbedacht werden, wenn im Folgenden auf die „Kirchenlieder der Moderne“ im 1975 erschienenen Einheitsgesangbuch „Gotteslob“ eingegangen werden soll. Das „Gotteslob“ wurde entsprechend den theologischen Vorgaben des Zweiten Vatikanischen Konzils als „Rollenbuch“ der Gemeinde konzipiert.²³ Daneben sollte es als „geistliches Hausbuch für den einzelnen und die Familie“ sowie als Einheitsgesangbuch der deutschsprachigen Diözesen dienen.²⁴ Theologisch-spirituell ist das „Gotteslob“ nach Auskunft des Redaktionsberichtes keiner speziellen Richtung wie etwa der Devotio moderna oder der Gegenreformation verhaftet. Stattdessen wird die biblische Ausrichtung, die „stärkere Betonung der Nächstenliebe und Caritas“, die ökumenische Dimension und schließlich die Christozentrik hervorgehoben.²⁵ Nur kurz sei die Geschichte des Einheitsgesangbuches referiert²⁶: Sie beginnt im Sommer 1962, noch vor der Eröffnung des Zweiten Vatikanischen Konzils. Die deutschen Bischöfe hielten die „Herausgabe eines einheitlichen Gesang- und Gebetbuches für die deutschen Diözesen“ für erforderlich.²⁷ Die Arbeiten wurden daraufhin im Laufe des Jahres 1963 aufgenommen. Im Dezember des gleichen Jahres wurde in Rom die Konstitution über die heilige Liturgie feierlich verkündet.²⁸ Drei Jahre später, 1966, beschloss die Österreichische Bischofskonferenz vollverantwortlich am Einheitsgesangbuch mitzuarbeiten.²⁹ Nach verschiedenen Probe- und Vorpublikationen erteilte die Deutsche Bischofskonferenz im Jahr 1973 ihr Placet für die Veröffentlichung. 1975 wurde das „Gotteslob“ in München der Öffentlichkeit übergeben, ein Jahr später wird in Wien das „Orgelbuch zum Gotteslob“ vorgestellt.

Die Entstehungszeit des „Gotteslobes“ (1962–1975) markiert eine Umbruchsphase in der katholischen Kirche. Unmittelbar nach dem Krieg gelang es ihr noch, das Sinndefizit der Menschen auszufüllen. Sie bot einen „Hort geistiger Stabilität“ und ein „Fundament für den Wiederaufbau“.³⁰ Kirchenpolitisch wurde versucht, den Bestand der Institution zu sichern

²² Vgl. O. PANAGL, Katholische Sprache – eine sprachwissenschaftliche Annäherung. In: Katholische Sprache zwischen Klischee, Propaganda und Prophetie. Hg. J. Donnenberg – W. Reiss. Salzburg 1991, 19–52.

²³ Redaktionsbericht zum Einheitsgesangbuch „Gotteslob“. Hg. P. Nordhues – A. Wagner. Paderborn 1988, 26.29f.

²⁴ Ebd. 26. In der Schweiz wurde das Einheitsgesangbuch „Gotteslob“ nicht eingeführt, allerdings war die Schweiz bei der Erarbeitung beteiligt (ebd. 28f).

²⁵ Ebd. 34f.

²⁶ Vgl. ebd. 43–48. Ebs. Ph. HARNONCOURT, Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie. Freiburg 1974, 412–447.

²⁷ Redaktionsbericht (s. Anm. 23) 43.

²⁸ II. VATICANUM, Liturgiekonstitution (Sacrosanctum Concilium = SC). Z. B. in: Kleines Konzilskompendium. Alle Konstitutionen und Erklärungen des Zweiten Vaticanums in der bischöflich beauftragten Übersetzung. Hg. K. Rahner – H. Vorgrimler. Freiburg 1967, 37–90.

²⁹ HARNONCOURT (s. Anm. 26) 414–417.

³⁰ K. H. FRANKL, Die katholische Kirche in Österreich von 1945 bis 1995 – die Geschichte einer Erschöpfung. In: ReVisionen. Katholische Kirche in der Zweiten Republik. Hg. F. Csoklich [u. a.]. Graz 1996, 20.

und zugleich die Nachkriegsgesellschaft christlich zu prägen. Tatsächlich blühte der Volkskatholizismus wieder auf. Erst in den sechziger Jahren vollzog sich die Wende. Die Kirche blieb von den wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Umbrüchen nicht unberührt. Das Zweite Vatikanische Konzil (1962–1965), „dessen Umsetzung mit dem Wandel der Gesellschaft parallel läuft und ihn kirchlich abbildet“³¹, fällt in diese Phase. Äußerlich zeigte der Rückgang des Gottesdienstbesuches und die steigende Zahl der Kircheng Austritte die Krise an.³² Zugleich regte sich Widerstand gegen die Hierarchie, und die Akzeptanz kirchlicher Lehren, besonders auf dem Gebiet der Moral (Frage der Empfängnisverhütung und des Schwangerschaftsabbruches), schwand zunehmend. Dass innerhalb der Kirche antiaufklärerisch-restaurative Tendenzen ebenso wie kulturpessimistische Strömungen an Boden gewannen, verschärfte die Lage zusätzlich. Im (allerdings erst 1988 erschienenen) Redaktionsbericht des „Gotteslobes“ lassen sich die Entwicklungen der Zeit und ihre Beurteilung ablesen. Josef Seuffert, seit 1967 hauptamtlicher Sekretär für die Erarbeitung des Einheitsgesangbuches, beurteilt die Moderne negativ. Der Begriff „Aufklärung“ wird von Seuffert pejorativ verwendet, die „Gott-ist-tot-Theologie“ und der von ihm so genannte „Jesuanismus“ lediglich als „Moden“ abgetan.³³ Das wohlfeile Bonmot aus dem Munde Kardinal Volks „Wer zu sehr von heute ist, ist morgen schon von gestern“, das Seuffert zitiert³⁴, kennzeichnet das Niveau der Auseinandersetzungen.

Dennoch: Im Jahr 1970 wurde ein Arbeitskreis „Gesänge von heute“ eingerichtet. Der zweite Leiter dieses Arbeitskreises, Winfried Offele³⁵, schildert im Redaktionsbericht die Schwierigkeiten. Die sogenannten „rhythmischen Lieder“ waren erst in den sechziger Jahren entstanden. In den darauffolgenden Jahren wurde viel experimentiert. 1966 verbot die Deutsche Bischofskonferenz „Jazzmessen“, solange die „Liturgiefähigkeit einer Musik mit Jazz und jazzähnlichen Elementen noch ungeklärt“ sei. Zum „Jazz“ wurden auch „religiöse Chansons“ und „geistliche Schlagermusik“ gezählt.³⁶ Insofern war die Aufnahme aktueller Lieder in den Stammteil des „Gotteslob“ alles andere als selbstverständlich. Klar war – so Offele –, dass die „Gesänge von heute“ die „Alltagsprobleme, Glaubenshöhen und -tiefen, Suche nach Lebenssinn, nach Gotteserfahrung besonders im menschlichen Miteinander zur Sprache bringen“ sollten.³⁷ Mit anderen Worten: Sie sollten sich von den traditionellen Kirchenliedern, die in der Regel affirmativ sind, unterscheiden. Offele unterstreicht, dass die „Gesänge von heute“ „mitten aus dem Leben“ stammten, räumt aber auch ein, dass sie sich „aber häufig auch hart an der Grenze der christlichen Botschaft“ bewegten. Es gebe

³¹ Ebd.

³² Datenmaterial und Analyse bei: K. GABRIEL, *Christentum zwischen Tradition und Postmoderne*. Freiburg ⁶1998, 27–60.

³³ Redaktionsbericht (s. Anm. 23) 38 unter der vielsagenden Überschrift „Die Mode klopft an die Tür“, vgl. auch ebd. 28 u. 34. Philipp Harnoncourt berichtet von der Arbeit am Einheitsgesangbuch, dass man im Hinblick auf neuere Lieder zunächst der Meinung gewesen sei, sich mit einer solchen „kurzlebigen Mode-Torheit überhaupt nicht auseinandersetzen“ zu müssen (HARNONCOURT [s. Anm. 26] 433).

³⁴ Redaktionsbericht (s. Anm. 23) 38.

³⁵ Offele hat 1979 eine umfassende Kritik des Einheitsgesangbuches vorgelegt: W. OFFELE, *Das ungeliebte Gesangbuch. Plädoyer für ein besseres „Gotteslob“*. Frankfurt 1979.

³⁶ Vgl. L. ZENETTI, *Heiße (W)Eisen. Jazz, Spirituals, Beatsongs und Schlager in der Kirche*. München 1966.

³⁷ Redaktionsbericht (s. Anm. 23) 218.

„fragende Lieder bis hin zur Verzagtheit, aber auch ermunternde Lieder bis hin zur Ekstase“. Entsprechend breit sollte die poetische und musikalische Palette sein: „bis zum Simplen, bis zum Artifiziiellen“.³⁸

Der Arbeitskreis hat dabei ein erstaunliches Gespür für die musikalische und textliche Qualität der Lieder bewiesen. Ihm gebührt das Verdienst, sich überhaupt den Herausforderungen der Moderne gestellt zu haben. Dennoch ist Kritik angezeigt: Wichtige Themen, die seit Beginn der siebziger Jahren gesellschaftlich aktuell geworden sind, fehlen (Frieden, Umwelt, Dritte Welt). Die in das „Gotteslob“ aufgenommenen Lieder sind, bis auf wenige Ausnahmen abgesehen, unpolitisch und spiegeln zu wenig die alltäglichen Erfahrungen, etwa der Arbeitswelt oder aus dem Bereich der Partnerschaft und der Familie, wider. Das Versagen der Theologie nach dem Zweiten Weltkrieg zeigt sich daran, dass die „Lieder der Moderne“ nicht auf die Frage eingehen, wie man nach Auschwitz von und mit Gott sprechen kann. Auch die geschichtliche und gegenwärtige Beziehung der Christen zum Bundesvolk Israel wird nicht thematisiert. Dem Einwand, dass die Gattung „Gemeindelied“ mit einer solchen Auseinandersetzung überfordert sei, ist entgegenzuhalten, dass sich gerade im Lied Sprachlosigkeit und Scham artikulieren kann. Die Kunstform „Lied“ bietet auch Platz für das Gebrochene, das gestammelte und zweifelnde Gotteslob. Marie Luise Kaschnitz hat mit ihrer Dichtung einen Weg gewiesen, aber man könnte genauso auf die biblischen Psalmen verweisen, die Gottesklage und Gotteslob verbinden.

In musikalisch-ästhetischer Hinsicht wurde von Ulrich Engel bemängelt, dass im „Gotteslob“ Lieder fehlten, die von der Gemeinde mitvollziehbar seien und gleichzeitig dem künstlerischen Niveau zeitgenössischer Musik entsprächen.³⁹ Dieser Kritik möchte ich mich in dieser Form nicht anschließen: Meines Erachtens sind zumindest einige „Lieder der Moderne“ in musikalischer Hinsicht als gelungen zu bezeichnen und entsprechen den ästhetischen Anforderungen der „Zeitgenossenschaft“, so etwa die Kompositionen von Winfried Offele (GL 184), Friedemann Gottschick (GL 308) und Peter Kempin (GL 623).

Auffällig ist, dass die neuen Gesänge im „Gotteslob“ sehr ungleich verteilt sind. Schwerpunkte bilden die Rubriken „Fastenzeit“, „Lob und Dank“, „Vertrauen und Bitte“ sowie „Leben aus dem Glauben“. Die Zahl der Ordinariumslieder ist verhältnismäßig gering; es fehlen aber auch neue Gesänge zu den Hauptfesten Weihnachten, Ostern, Pfingsten oder etwa zur Marienverehrung. Angemerkt sei noch, dass auch die (allgemeine) Liedkommission, die seit 1963 tagte, neuere Lieder (bzw. Liedtexte⁴⁰) in den Stammteil des „Gotteslobes“ eingebracht hat. Insgesamt stammen nach Auskunft des Redaktionsberichts 41 Lieder (Text und Melodie) aus der Zeit nach 1950.⁴¹ Auf einige „Lieder der Moderne“ soll im Folgenden eingegangen werden.

³⁸ Ebd.

³⁹ U. ENGEL, Kirchenmusik – mehr als nur schöner Schein? In: Christsein 2001. Erwartungen und Hoffnungen an der Schwelle zum neuen Jahrtausend. Hg. J. Röser. Freiburg 2000, 98.

⁴⁰ Wichtigste Liedautorin war Marie Luise Thurmair. Nach OFFELE (s. Anm. 35) 244 stammen 38 Texte von ihr.

⁴¹ Redaktionsbericht (s. Anm. 23) 175.182f.

Liedschöpfungen bis 1962

Sowohl die religiöse Literatur als auch die Kirchenlieddichtung tat sich nach dem Krieg schwer. Die Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit und die Suche nach einer neuen poetischen und religiösen Sprache wurde eher gemieden. Stattdessen versuchte man, an die Vorkriegszeit oder Kriegszeit anzuknüpfen. Nicht umsonst spricht Karl-Josef Kuschel in bezug auf die religiöse Literatur nach 1945 von einer „erschreckenden Kontinuität“⁴².

Als Beispiel für die Kirchenliedproduktion zwischen Kriegs- und Nachkriegszeit können die Gesänge von der Schriftstellerin Marie Luise Thurmair herangezogen werden. Aus dem Jahr 1940 stammt das Lied „In Jubel, Herr, wir dich erheben ob deiner Zeugen Herrlichkeit“ (GL 611). Sicherlich konnte in der Kriegszeit dieses Lied, das die christlichen Märtyrer thematisiert, subversiv – gegen Faschismus und Totalitarismus – gelesen werden. Das Martyrium, das Bezeugen des Glaubens mit dem eigenen Leben, war eine Erfahrung, die in den Alltag des Dritten Reiches hineinragte. Andererseits drängen sich folgende Fragen auf: Waren die Begriffe „Erde“, „Blut“, „Reich“ und „Opfer“ im Kriegsjahr 1940 in einem redlichen Kontext überhaupt noch zu gebrauchen? Bestand nicht die Gefahr, daß ein solches Lied zur Rechtfertigung des Krieges diene und der Tod der Unschuldigen in Geschichte und Gegenwart als „Helden-“ und „Opfer“-Tod gefeiert wurde?

Ihr Leben haben sie verloren,
zur Erde fiel es samengleich;
aus ihrem Blute sind geboren
die neuen Zeugen für dein Reich.
Wie lautes Gold sind sie geprüft,
wie lautes Gold nahm sie der Herr zu sich
als ein vollkommenes Opfer ewiglich. (GL 611,2)

Ein anderes Lied von Marie Luise Thurmair, „Komm, Herr Jesu, komm führ die Welt zum Ende“ (GL 568), ist im Jahr 1951 entstanden. Es steht in der Tradition der apokalyptisch gefärbten christlichen Literatur, die während des Dritten Reiches und in der Zeit danach zur Weltdeutung herangezogen wurde. Ursprünglich umfasste die Dichtung neun Strophen in Form einer Liedmesse von der „Wiederkunft des Herrn“.⁴³ Im „Gotteslob“ wurde die erste Strophe unverändert übernommen (lediglich Korrektur des Vokativs von „Jesus“ zu „Jesu“), während die Strophen zwei bis vier 1973 von der Liedautorin bearbeitet wurden (im ursprünglichen Lied die vierte, fünfte und neunte Strophe).

Komm, Herr Jesu, komm, führ die Welt zum Ende,
daß der Tränenstrom sich in Freude wende.
Brenn das Haus der Zeit hin in deinen Feuern;
wolle es erneuern in der Ewigkeit. (GL 568,1).

Ebenfalls im Jahr 1951 schuf Martin Jentsch, ein evangelischer Pastor, das Kirchenlied „Brich dem Hungrigen dein Brot“ (GL 618), das die Erfahrung existentieller Bedürftigkeit nach dem Krieg theologisch reflektiert.⁴⁴ Dem Inhalt entspricht die sprachliche Kargheit, die Beschränkung auf das Notwendigste. Im Gegensatz zu den beiden ausgewählten Liedern von Thurmair stehen die Bedürfnisse des Mitmenschen im Vordergrund. Der Sänger

⁴² KUSCHEL (s. Anm. 17) 25.

⁴³ Gelobt sei Jesus Christus. Gebet- und Gesangbuch für das Bistum Mainz. Mainz 1952, Nr. 500.

⁴⁴ Vgl. U. LIEBERKNECHT, Gemeindelieder. Probleme und Chancen einer kirchlichen Lebensäußerung. Göttingen 1994, 113–118.

wird zunächst – in Anklang an Jesaja 58,7 – aufgefordert, sein Brot zu teilen. Daneben soll er die, „die im Elend wandern“, in sein Haus aufnehmen – nach den großen Flüchtlingsströmen der Nachkriegszeit eine aktuelle und konkrete Forderung:

Brich dem Hungrigen dein Brot,
Die im Elend wandern,
führe in dein Haus hinein;
trag die Last der andern. (GL 618,1)

In der zweiten Strophe wird diese Aufforderung zum Brotbrechen mit der Begründung verknüpft: „du hast's auch empfangen“. Gleichzeitig werden neben den materiellen Nöten auch die seelischen angeführt („Denen, die in Angst und Not, stille Angst und Bangen.“). Ein christologischer Bezug wird erst in der dritten und vierten Strophe hergestellt. In der fünften Strophe schließlich wird die Aufforderung „Brich dem Hungrigen dein Brot“ in die Bitte an Christus überführt:

Brich uns Hungrigen dein Brot,
Sündern wie den Frommen,
und hilf, daß an deinen Tisch
wir einst alle kommen.⁴⁵ (GL 618,5)

Das Lied endet also mit einem eschatologischen Ausblick; apokalyptische Bilder wie bei Thurmair fehlen. Elf Jahre später, 1962, sind zwei Lieder des „Gotteslobes“ entstanden, die gegensätzlicher nicht sein könnten: „Hilf, Herr meines Lebens“ von Gustav Lohmann (GL 622) und „Gott liebt diese Welt“ von Walter Schulz (GL 297). Während das erstgenannte – ähnlich wie das Lied „Brich dem Hungrigen dein Brot“ – in der Tradition einer theologischen „Trümmerliteratur“ steht (wenn es erlaubt ist, diesen Begriff in diesem Zusammenhang zu verwenden), strahlt das zweite den Optimismus der sechziger Jahre aus.

Das Lied „Hilf, Herr meines Lebens“ geht auf die Initiative der Tutzingen Evangelischen Akademie von 1962 zurück. Gustav Lohmann, wie Jentzsch evangelischer Pfarrer, hat seiner Dichtung ein einfaches, aber höchst wirkungsvolles Modell zugrundegelegt. Jede Strophe folgt dem Schema „Hilf, Herr, meines (r) ..., daß ich nicht ... bin.“ Die Bitte wird also nicht positiv, sondern negativ formuliert. Die fünf Strophen (die dritte von Markus Jenny, 1970) variieren das Grundthema:

Hilf, Herr meines Lebens,
daß ich nicht vergebens
hier auf Erden bin. (GL 622, 1.5)

Angesprochen ist Gott, der vom Beter als „Herr meines Lebens“, „Herr meiner Tage, „meiner Stunden“, „meiner Seele“ und schließlich wieder als „Herr meines Lebens“ apostrophiert wird. Lohmann ist es gelungen, ein geistliches Lied zu formen, das sich aus den Erfahrungen des Alltags und der Alltagssprache speist. Darin liegt seine Stärke und auch – wenn man so will – sein Kunstcharakter. Die dorische Melodie von Hans Puls (1962) mit der Textwiederholung des mittleren Verses (Intensivierung) überzeugt durch ihre Schlichkeit genauso wie durch ihre Prägnanz.

In dem achtstrophigen Lied „Gott liebt diese Welt“ (GL 297) von Walter Schulz (auch er evangelischer Pastor) ist die Kopfzeile Programm: Es geht um das Verhältnis zwischen Gott und Welt. Dieses Verhältnis wird als Liebe qualifiziert. Wie bei Lohmann lauten die erste und letzte Strophe gleich:

⁴⁵ Zur theologischen Kritik an der Formulierung „Sündern wie den Frommen“ vgl. ebd. 117.

Gott liebt diese Welt
und wir sind sein eigen.
Wohin er uns stellt,
sollen wir es zeigen:

Gott liebt diese Welt. (GL 297, 1.8)

In den Rahmenstrophen wird also neben der Liebe Gottes die Bezeugung dieser Liebe bzw. der „Weltnähe“ Gottes thematisiert. Die Strophen zwei bis sieben sind biblisch-heilsgeschichtlich orientiert. Sie schlagen einen Bogen von der Weltschöpfung bis zur Wiederkunft Christi. Zu dem optimistisch-glaubensfrohen Text hat der Autor eine Melodie komponiert, die trotz des Tongeschlechts moll Zuversicht, ja eine gewisse Unbekümmertheit vermittelt, zumindest dann, wenn der Vier-Halbe-Takt als Aufforderung zum zügigen Singen verstanden wird.

Liedschöpfungen zwischen 1962 und 1975

Die meisten der neuen Lieder, die Eingang in das „Gotteslob“ gefunden haben, sind in den Jahren 1964/1965 und 1970/1971 entstanden. Liturgiegeschichtlich ist bedeutsam, dass durch die Reformen, die durch das Zweite Vaticanum angestoßen wurden, muttersprachliche Gesänge die volle liturgische Dignität zugesprochen bekamen.⁴⁶ Zu diesen neueren Gesängen gehören auch die Dichtungen des Amsterdamer Studentenpfarrers Huub Oosterhuis (GL 74, 183, 298, 300, 617, 621) und Lothar Zenettis (539, 620, 623, 636, 655, 663, 764). Diese beide Autoren sind vermutlich die begabtesten Liedschöpfer auf katholischer Seite, die im Einheitsgesangbuch „Gotteslob“ vertreten sind. Beiden ist es gelungen, eine poetisch-religiöse Sprache zu finden, die Menschen des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts und vielleicht auch des beginnenden einundzwanzigsten sich zu eigen machen können. Die in vieler Hinsicht gebrochene Religiosität, der Zweifel und die Erfahrung der Gottesferne werden dabei genauso angesprochen wie das Vertrauen auf die Nähe Gottes und die Hingabe.

Besonders eindrucksvoll, vor allem im Zusammenklang mit der Vertonung von Peter Kempin (1971) scheint mir das Lied „Worauf sollen wir hören, sag uns worauf?“ (GL 623) von Lothar Zenetti zu sein. Ohne das Wort „Gott“ auszusprechen, wird hier die religiöse Frage nach Orientierung und Lebensinn ausgesprochen. Die Fragen „Worauf sollen wir hören?“, „Wohin sollen wir gehen?“ und „Wofür sollen wir leben?“ wird mit den kurzen Sätzen „Ein Wort ist wahr“, „Ein Weg ist wahr“ sowie „Die Liebe zählt“ beantwortet. Diese Antworten haben Aufforderungscharakter: Nach dem *einen* Wort und dem *einen* Weg muss gesucht, die Liebe gefunden und gelebt werden. Dieses Schweben zwischen prägnanter Formulierung und offenem Inhalt ist meines Erachtens die Stärke dieses Liedes, auch wenn das Beharren auf den *einen* Weg und das *eine* Wort ideologisch missbraucht werden kann, auch im religiösen Kontext. Der Wortschatz („Geräusche“, „Beweise“, „Reden“, „Termine“, „Parolen“, etc.) entspricht der Erfahrungswelt des modernen Menschen.⁴⁷

⁴⁶ Vgl. vor allem SC 30 (tätige Teilnahme des Volkes) und SC 118 (Pflege des religiösen Volksanges) sowie: RITENKONGREGATION, Instruktion über die Musik in der heiligen Liturgie „Musicam sacram“ (5.3.1967) (abgedruckt in: Dokumente zur Kirchenmusik. Hg. H. B. Meyer – R. Pacik. Regensburg 1981, 154–177).

⁴⁷ In der Ausgabe des „Gotteslobes“ für die Berliner Bischofskonferenz (Leipzig ²1977), das heißt für das Gebiet der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik, ist das Lied nur zweistrophig

Zenetti war Stadtjugendpfarrer in Frankfurt; insofern dürfte sich in diesem Lied auch die Situation junger Menschen zu Beginn der siebziger Jahre widerspiegeln.

Auch in einem anderen Gesang hat Zenetti versucht, religiöse und alltägliche Erfahrung (hier aus der Arbeitswelt) miteinander zu verbinden. In dem Lied zur Taufe „Segne dieses Kind“ (GL 636, entstanden 1971, vertont von Erna Woll) heißt die dritte Strophe:

Segne dieses Kind und hilf uns, ihm zu helfen,
daß es greifen lernt mit seinen eignen Händen
nach der Hand seiner Freunde, nach Maschinen und Plänen,
nach dem Brot und den Trauben und dem Land der Verheißung. (GL 636,3)

Aus den Jahren 1968/1972/1974 stammt der Gesang „Was ihr dem geringsten Menschen tut, das habt ihr ihm getan“ (GL 619, die Melodie stammt aus Island). Auffallend ist, dass von Christus immer nur in der dritten Person geredet wird (im ersten Vers: „ihm“); weder wird sein Name „Jesus“ genannt, noch wird ein christologischer Titel benutzt. Lediglich im zweiten Vers der ersten Strophe wird er als „unser Bruder“ bezeichnet. Dieses ungewöhnliche poetische Verfahren findet seine Erklärung im Kehrvers: „Mitten unter uns steht er unerkannt.“ Der Textdichter Herbert Schaal hat also bereits mit sprachlichen Mitteln versucht, die Nähe bzw. Identität zwischen dem Geringsten und Christus herzustellen. Als gelungen betrachte ich auch die Verknüpfung von biblischer (Mt 25,40; Joh 1,26) und freier, poetischer Sprache. Inspiriert vom Wortlaut der Schrift entsteht eine eigenständige religiöse Dichtung, die der Versuchung widersteht, in die Mottenkiste der Kirchenlieddichtung zu greifen oder einfach biblische Topoi aneinanderzureihen. Besonders eindrucksvoll ist die dritte Strophe. Nur wenigen Liedern gelingt es, politische Themen (hier Exekution, menschenverachtende „Systeme“, Verzicht auf Gewalt, in der zweiten Strophe Verhöhnung und Verdächtigung) deutlich, aber unaufdringlich zur Sprache zu bringen:

Immer ist er unter denen,
die gekreuzigt worden sind;
in unmenschlichen Systemen
lebt er wehrlos wie ein Kind. (GL 619,3)

Dass diese Strophe tatsächlich politisch verstanden wurde, beweist die Ausgabe des „Gotteslobes“ für die Berliner Bischofskonferenz (Gebiet der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik)⁴⁸: Dort fehlt sie.

Einen ganz anderen Charakter trägt der Gesang zur Fastenzeit (GL 184; im Werkbuch als „Osternachtgesang“ bezeichnet⁴⁹) „Wir schlugen ihn“, der gleichfalls im Jahr 1971 entstanden ist. Der Text wurde von dem protestantischen Pfarrer Wilhelm Willms gedichtet, die Vertonung stammt von Winfried Offele, dem bereits erwähnten zweiten Leiter des Arbeitskreises „Gesänge von heute“. Einmalig im „Gotteslob“ ist, dass die sechs Strophen durch ein Orgelvor- und -nachspiel gerahmt sowie durch Zwischenspiele unterbrochen werden. Die Textstruktur verdient hervorgehoben zu werden, weil der jeweils erste Vers im zweiten allegorisch ausgelegt wird.

abgedruckt. Bezeichnenderweise fehlen die Stichwörter „Parolen“ und „Programme“. Auch die Schlusssentenzen sind verändert: Statt „Ein Wort/Weg ist wahr“ heißt es: „Sein Wort/Weg ist wahr“. Offenbar hat hier die staatliche Zensur eingegriffen.

⁴⁸ Leipzig ²1977.

⁴⁹ Werkbuch zum Gotteslob. Bd. I,1. Freiburg 1975, 151.

Wir schlugen ihn:

Wir schlugen aus dem Stein das Feuer.

Wir folterten ihn:

Wir folterten aus dem Schweigen sein Wort.

Wir begruben ihn:

Wir säten auf der Erde den Himmel. (GL 184, 1.3.6)

Zuletzt soll noch auf ein Lied eingegangen werden, das im „Gotteslob“ in der Rubrik „Vertrauen und Bitte“ eingeordnet ist, aber ebenso gut in die Rubrik „Passion“ gepasst hätte. Es ist bereits 1965 „in der Situation einer persönlichen Anfechtung“ verfasst worden.⁵⁰ Der Autor von Text, Melodie und Orgelsatz ist der evangelische Kirchenmusiker Friedemann Gottschick. Textlich geht der Gesang „Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ (GL 308) auf Psalm 22 zurück. Gottschick legt ihn zunächst König David in den Mund (1. Strophe), dann dem Sänger des Liedes (2. Strophe). Erst in der dritten Strophe wird auf den Verlassenheitsschrei Jesu (Mt 27,46) angespielt. Musikalisch interessant ist, dass der letzte Ton des Liedes nicht zu dem Grundton d' zurückkehrt, sondern auf dem Ton es' verharnt: Die Auflösung, das harmonische Ende wird also verweigert – eine musikalische Entsprechung zu der existentiell erfahrenen Gottverlassenheit. Die vierte Strophe endet nicht wie der Psalm in Glaubensgewissheit, sondern mit der eindringlichen Bitte: „Gott, mein Gott, stärke meinen armen Glauben.“

III.

Kehren wir nach diesem – wohlwollenden – Blick in das Einheitsgesangbuch „Gotteslob“ wieder zu grundsätzlicheren Erwägungen zurück. Zugleich soll ein Ausblick gewagt werden: auf ein neues oder bearbeitetes „Gotteslob“ für das 21. Jahrhundert.

Der Komponist Hans Zender hat der Kirche vorgeworfen, dass die „ängstliche Bemühtheit, die oft sich anbietende Halbherzigkeit, die Atmosphäre kleinbürgerlicher Familienfeiern“ kaum „noch etwas von der alten Herrlichkeit des Sakralen ahnen“ lasse.⁵¹ Zender weist darauf hin, dass eine falsch verstandene Aufklärung das Kultische zurückgedrängt habe. Der „Logos“ habe über den „Mythos“, die rituell-künstlerische Darstellung des Sakralen, triumphiert.⁵² Paradoxerweise sei durch diese Art der Modernisierung nach der Liturgiereform „die Entstehung wirklicher Modernität“ verhindert worden.⁵³ Anstatt die Zeichensprache der Liturgie zu erneuern, sei die sinnlich-künstlerische Erfahrung in eine diskursive umgewandelt worden.⁵⁴ Darüberhinaus bestehe das Dilemma, dass „minderwertige Kunstformen“ in die Liturgie Einzug gehalten hätten, in der Absicht, „den heutigen

⁵⁰ F. GOTTSCHICK, in: Das neue Lied im Evangelischen Gesangbuch. Lieddichter und Komponisten berichten. Hg. D. Meyer. Düsseldorf ²1997, 91.

⁵¹ H. ZENDER, Happy New Ears. Freiburg 1991, 81. Vgl. auch ENGEL (s. Anm. 39) 97–100.

⁵² Ebd. 90–95.

⁵³ Ebd. 94.

⁵⁴ Ebd. 95. Vgl. hierzu: A. LORENZER, „Sacrosanctum Concilium“: Der Anfang der Buchhalterei. Betrachtungen aus psychoanalytisch-kulturkritischer Perspektive. In: Gottesdienst – Kirche – Gesellschaft. Interdisziplinäre und ökumenische Standortbestimmung nach 25 Jahren Liturgiereform. Hg. H. Becker [u. a.]. St. Ottilien 1991 (PiLi 5) 153–161.

Menschen besser zu erreichen“⁵⁵. Zender urteilt scharf: Den „unbeschreiblichen Seelenkitsch“, der sich „Meditationsmusik“ nenne, aber auch „das triumphalistische Getöse, der schon seit mindestens hundert Jahren zur sakralen Fassade gewordenen Orgel“ und diejenigen „musikalischen Gebilde“, welche „die unsägliche Dummheit der heute üblichen ‚Unterhaltungsmusik‘ imitieren, dazu meistens in sechstklassiger Qualität“, verwirft er.⁵⁶ „Minderwertige Kunst ist eine Art der Lüge“, stellt Zender lapidar fest.⁵⁷ Auch wenn man nicht bereit ist, der Analyse und den Reformvorschlägen von Zender im Einzelnen zu folgen, stellen seine Ausführungen einen Maßstab für die „Gesänge von heute“ und „von morgen“ dar: Wenn die Liturgie der Heiligung des Menschen und der Verherrlichung Gottes dienen soll⁵⁸, muss sie theologisch und ästhetisch wahr sein. Oder auf die Zukunft der Kirche bezogen: „Wenn es der Kirche nicht gelingt, ihre Fähigkeit zu kultureller Zeitgenossenschaft unter Beweis zu stellen, dann wird ihr im kommenden Jahrtausend keine Zukunft beschieden sein.“⁵⁹ Der an sich richtige Einwand, dass Gemeindelieder keine autonomen Kunstwerke seien, rechtfertigt nicht mindere Qualität oder billige Surrogate. Eine falsch verstandene *participatio actiosa*⁶⁰, die nur den Rezipienten und seine angeblichen Bedürfnisse im Blick hat, ist sicherlich nicht der richtige Weg.⁶¹ Auch im Bereich der Kirchenmusik und des Gesanges darf Kirche als die Gemeinschaft der Herausgerufenen eine Herausforderung darstellen. Gleichzeitig muss in der Liturgie und damit auch im Kirchenlied Platz sein für die religiösen und lebensweltlichen Erfahrungen der Christen – eine Gratwanderung zwischen der „Herrlichkeit des Sakralen“ (Zender) und dem alltäglichen Bezeugen des Glaubens, auch in seiner Gebrochenheit und Verzagtheit. Liturgie ist eben beides: *glorificatio Dei* und *sanctificatio hominis*.

Und die liturgisch-musikalische Tradition? Die Versuchung ist groß, angesichts der Schwierigkeiten, neue poetische und musikalische Formen in den Gemeinden zu beheimaten, in die Vergangenheit zu flüchten. Aber: „Real verlorene Tradition ist nicht ästhetisch zu surrogieren.“⁶² Die „falsche Tradition“ der bürgerlichen Gesellschaft (und einer bürgerlich-mittelständisch geprägten Kirche) „wühlt in falschem Reichtum“,⁶³ produziert lediglich „den schönen Schein“. ⁶⁴ Heißt das, dass man alte Lieder oder den lateinischen Choral nur noch als „Zitat“ singen könne, wie Hermann Kurzke meint, im Bewusstsein des Abstandes zwischen dem Glaubenszeugnis der Liedschöpfer und der je eigenen Gegenwart? Vielleicht

⁵⁵ ZENDER (s. Anm. 51) 95.

⁵⁶ Ebd. 95 u. 98. Vgl. A. MARTI, Kunst und Kitsch als Problem der Hymnologie. In: J LH 26 (1982) 175–184.

⁵⁷ Ebd. 95.

⁵⁸ SC 10.

⁵⁹ ENGEL (s. Anm. 39) 99.

⁶⁰ Vgl. SC 14.

⁶¹ Albrecht Greule spricht nennt als Maßstab für die Bewertung von sprachlichen Äußerungen zwar das Kriterium Kommunikationsadäquatheit, das auch für die Liturgie gilt, weist aber auch auf die „nicht unproblematische Forderung nach formaler Verständlichkeit bzw. leichter Rezipierbarkeit“ hin (A. GREULE, Sprachkultur und Sprachkultivierung in der muttersprachlichen Liturgie. Überlegungen eines Germanisten. In: Gottesdienst – Kirche – Gesellschaft [s. Anm. 54] 138.140).

⁶² Th. W. ADORNO, Über Tradition. In: DERS., Kultur und Gesellschaft. Bd. 1, Frankfurt 1977, 311.

⁶³ Ebd. 313.

⁶⁴ ENGEL (s. Anm. 39) 99.

ist diese Frage unter den Bedingungen der Postmoderne mit Ja zu beantworten.⁶⁵ Alex Stock schließt sich offenbar dieser Auffassung an, wenn er davon spricht, dass man die alten Lieder nicht unbedingt „lauthals“, im Brustton der Überzeugung, singen müsse. „Man kann ihnen auch im Gespür für die Zeitdifferenz, mit einer gewissen Verhaltenheit nachsingen, ihnen folgend, ohne mit ihnen vollends identisch zu sein.“⁶⁶ Dies ist jedenfalls besser als ein bildungsbürgerlicher Ästhetizismus oder Formen religiöser Regression, die das Heil in der Vergangenheit suchen.

Unser Gotteslob kommt aus dem Essigmund. Die alten Sicherheiten, das selbstverständliche Gotteslob, die traditionelle religiöse Sprache ist zerbrochen. Der Musik geht es nicht besser.⁶⁷ Dennoch: Das Ende darf nicht Verstummen sein.⁶⁸ Auch heute muss das „Neue Lied“, von dem die Bibel spricht, erklingen; das Wort, das glaubwürdig ist, gesagt werden. Womöglich bedarf es dazu einer Sprache, die im Bonhoefferschen Sinne unreligiös, aber wahr und kraftvoll ist. Deshalb sollen am Schluss dieses Aufsatzes Texte zweier Frauen stehen, die ihre Überlegungen über die Bedeutung der Poesie und der Gottesrede in dichterische Form gekleidet haben. Diese beiden Texte könnten zugleich einen ästhetisch-theologischen Maßstab für das Neue Gotteslob, das Neue Lied, umreißen.⁶⁹ Ingeborg Bachmann schreibt in ihren Frankfurter Vorlesungen (1959/1960): „Poesie wie Brot? Dieses Brot müßte zwischen den Zähnen knirschen und den Hunger wiedererwecken, ehe es ihn stillt. Und diese Poesie wird scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht sein müssen, um an den Schlaf der Menschen rühren zu können.“⁷⁰ Und Marie Luise Kaschnitz fährt in dem eingangs zitierten Tutzinger Gedichtkreis fort⁷¹:

Und dennoch wirst Du fordern, daß wir Dich
Beweisen unaufhörlich, so wie wir sind,
In diesem armen Gewande, mit diesen glanzlosen Augen,
Mit diesen Händen, die nicht mehr zu bilden verstehen,
Mit diesen Herzen ohne Trost und Traum.
Aufrufen wirst Du Legionen der Ungläubigen
Kraft Deiner lautlosen Stimme Tag für Tag,
Ihre Glieder werden hören,
Ihr Schoß wird hören,
Essen und trinken werden sie Dich.
Ihre Lungen atmen Dich ein und aus.

⁶⁵ H. KURZKE, Kirchenlied und Literaturgeschichte. Die Aufklärung und ihre Folgen. In: JLH 35 (1994/95) 132. Kurzke weist die theologische „Verachtung der ästhetischen Realisation“ (131f) zurück. Aber ist das Singen von Kirchenliedern „Gottesdienst“, wenn der Satz gilt: „Wir sind wie Antiquitätensammler, wenn wir alte Lieder singen. Auch Sammler lieben ihre Stücke sehr“ (132).

⁶⁶ A. STOCK, Und die alten Lieder singen. Umgangsweisen mit der Liedtradition bei der Entstehung des Einheitsgesangbuches „Gotteslob!“. In: Kirchenlied interdisziplinär. Hymnologische Beiträge aus Germanistik, Theologie und Musikwissenschaft. Hg. H. Kurzke – H. Ühlein. Frankfurt a. M. 1999, 44.

⁶⁷ Vgl. das Gedicht von Rose Ausländer „Die Musik ist zerbrochen“ (in: Die Musik ist zerbrochen. Gedichte. Frankfurt 1993, 12). Dort heißt es: „Im Himmel ist es nicht besser / Unstimmigkeiten verstimmen / die Orgel der Luft / die Musik ist zerbrochen“.

⁶⁸ P. K. KURZ, Gott in der modernen Literatur. München 1996, 63.

⁶⁹ Zu einer Kriteriologie vgl. R. PACIK, Kriterien für Text und Melodie des Gemeindesliedes. In: HID 42 (1988) 62–96. Neuerdings: H. ÜHLEIN, Das neue geistliche Lied. Versuche einer Bestandsaufnahme. Aspekte einer Kriteriologie. In: Kirchenlied interdisziplinär (s. Anm. 66) 65–81.

⁷⁰ I. BACHMANN, Werke. Bd. 4. München 1978, 197.

⁷¹ KASCHNITZ (s. Anm. 1) 253.