

Konrad
Klek

Kirchenlieder – der Schatz unserer Kirche¹

Einleitung: Geschichten zum Lied

Zum Reden über Kirchenlieder gehören Geschichten aus dem Leben, das Erzählen von Begebenheiten, wie Lieder in bestimmten Situationen zum Sprachrohr geworden sind, für die Bewältigung von Leid ebenso wie für den Ausdruck von Freude, und wie Lieder so manches Mal zum bleibenden Inbegriff wurden für Erfahrungen mit dem christlichen Glauben.

So will ich beginnen mit einer Geschichte aus dem Leben meines Großvaters. Es geht da allerdings nicht um ein bestimmtes Lied, sondern um das Gesangbuch als Liedsammlung. Mein Großvater, ein schlichter Bauer auf der schwäbischen Alb, war an Tuberkulose erkrankt und musste sich 1960 für ein halbes Jahr in eine Lungenheilstätte begeben. Als er den Koffer gepackt hatte, fragte ihn seine Frau: „Hoscht au d’Bibel dabei?“ Seine Antwort: „Dia brauche e net, i hab doch s’Gsangbuach.“² – Wer mit dem Gesangbuch unterwegs ist, braucht keine Bibel, oder noch provozierender formuliert: Mit dem Gesangbuch lässt sich trefflicher leben und sterben als mit der Bibel.

Diese Episode aus dem Leben meines Großvaters wurde mir über Großmutter und Eltern übermittelt. Selbst erlebt habe ich bei der Bestattung des Großvaters im Jahre 1987 Folgendes: Da der Friedhof in Holzelfingen als Kirchhof direkt bei der Kirche liegt, beginnen die Bestattungen dort mit einem Gottesdienst in der Kirche. Diese war voll besetzt mit etwa 400 Personen, die Männer wie üblich auf der Empore. Ich versah den Dienst auf der Orgelbank. Als erstes Lied war aufgesteckt *Warum sollt ich mich denn grämen* von Paul

1 Dieser Vortrag eröffnete die Theologischen Tage des Martin-Luther-Bundes zum Thema „Theologie der Kirchenlieder“ am 23. September 2013 in St. Pölten.

2 „Hast du doch wohl die Bibel dabei?“ – „Die brauche ich nicht, ich habe doch das Gesangbuch.“

Gerhardt, insgesamt acht der zwölf Strophen (EG 370, damals nach EKG). Der Gemeindegesang war sehr kräftig. Zu Beginn der fünften Strophe brach er jedoch ein, so dass ich mit meiner Begleitung auch verunsichert war. Ich vergewisserte mich an der Liedertafel, Str. 1–4 und 7–10. Sukzessive kam die Sangeskraft dann wieder zurück. Meine Frau, die auch oben auf der Männerempore saß, klärte mich nachher auf: Die Männer hatten die ersten vier Strophen alle auswendig gesungen. Da es dann einen Sprung zu Strophe 7 gab, mussten sie erst das Gesangbuch aufschlagen, wie es weitergeht.

Draußen am Sarg und am Grab sang der Leichenchor in ordentlicher vierstimmiger Chorbesetzung mit Männerstimmen Chorsätze aus dem klassischen Kirchenchor-Repertoire unter Leitung einer Chorsängerin. Besonders beeindruckt hat mich das fünfstimmige *In dir ist Freude, in allem Leide, o du süßer Jesu Christ*, wie es jetzt als Satz im Gesangbuch steht (EG 398). Ich wusste, dass das das Lieblingslied meiner Großmutter, also der betroffenen Witwe war. Beim Leichenschmaus sprach ich die Chorleiterin auf die Liedauswahl an. Sie wusste von dem Lieblingslied-Status nichts, meinte im Blick auf dieses gar nicht tränenrührige Christus-Lied im flotten Dreier-Rhythmus allerdings: „Jo, miar überleget ons scho, was mer do senget.“³

Diesen schönen Geschichten aus Großvaters Zeiten möchte ich eine Kontrast-Story aus den Niederungen des heutigen Alltags einer theologischen Fakultät entgegenhalten. In der Mensa des Erlanger Studentenwerks sitzen Theologiestudenten beim Mittagessen zusammen, darunter ein Orgelschüler von mir, der bei seinen Kommilitonen als Liturgik-Freak bekannt ist. So wendet sich einer der Mitesser an ihn: Er habe am kommenden Sonntag in seiner Heimatgemeinde den Lektorendienst zugesagt und wisse nicht, was an Lesungen dran sei, wo er das denn finden könne. „Ja, guck halt em Gsangbuch, do stets doch drin!“ – „Ja, ich hab doch koi Gsangbuch!“ – „Was, du hoscht koi Gsangbuch?“ – „Ja, dahoim scho – von dr Konfirmation.“⁴ Die anderen Theologen-Tischgenossen klinken sich ein und bestätigen, dass auch sie ihr Gesangbuch nicht greifbar hätten. Das stehe seit der Konfirmation zu Hause unberührt im Regal. Was daran denn anstößig sein soll? – Unter angehenden Pfarrerinnen und Pfarrern ist demnach das Gesangbuch heute ohne jegliche Relevanz für ihr Theologiestudium. Sie studieren in allen Details Bibelwissenschaften, Dogmatik, Kirchengeschichte, auch Religionswissenschaft über andere Religionen, schließlich Praktische Theologie, aber das Gesang-

3 „Ja, wir überlegen uns durchaus, was wir da singen.“

4 „Ja, schau doch im Gesangbuch nach, da steht’s doch drin!“ – „Ich habe doch kein Gesangbuch!“ – Wie bitte, du hast kein Gesangbuch?“ – „Zu Hause schon – von der Konfirmation.“

buch kommt da nicht vor, obwohl das in Bayern besonders schöne und auch mit zusätzlichen Texten ergiebige Buch beim Examen als Arbeitsmittel auf dem Tisch steht. Demnach gibt es für angehende Theologen auch keine „Theologie der Kirchenlieder“ oder wenn, nur als *quantité négligeable*. Was machen sie dann später, wenn sie Lieder aussuchen sollen, z. B. für eine Beerdigung? Sie werden sich wohl kaum – wie die wackere Äblerin – gut überlegen, was da inhaltlich passend wäre, sondern vielmehr die Leidtragenden vermeintlich entgegenkommend fragen: „Was für ein Lied wünschen Sie sich denn?“ und das gegebenenfalls dann fraglos übernehmen.

Wenn ich über Theologiestudenten lamentiere, muss ich auch das Pendant dazu, die theologischen Lehrer in den Blick nehmen. Als vor einigen Jahren der aufstrebende Reformationsgeschichtler Volker Leppin seine neue Luther-Biographie publizierte, besorgte ich mir das Buch beim Erlanger Kollegen als Urlaubslektüre. Zum Glück war der Mehrwert der Schönheit Korsikas so erheblich, dass die Lektüre den Erholungseffekt nicht gefährdete. Im ganzen Buch kommt nämlich das Stichwort Kirchenlied nicht vor. Was Luther diesbezüglich in Gang gesetzt und selber geleistet hat, galt Leppin offensichtlich auch als *quantité négligeable*. Als der Verfasser einige Zeit später zu einem Symposium in Erlangen war, habe ich ihn deswegen zur Rede gestellt. Er erschrak sichtlich ob der Anfrage, beteuerte sogleich, dass er nichts gegen Kirchenmusik habe, schließlich sei er der Sohn einer Kantorin, und räumte dann ein, man könnte dazu schon etwas schreiben. Er sehe aber aus verlagstechnischen Gründen keine Chance für Nachbesserungen bei einer Folgeauflage.

So wird wohl hinzunehmen sein, dass Theologiestudierende in ihrer Ausbildung auch weiterhin nichts vom größten Schatz ihrer Kirche erfahren, dem Kirchenlied.

Das Jahr 2012 hatte im Rahmen der EKD-Lutherdekade allerdings „Reformation und Musik“ zum Thema. Da wurde ziemlich viel Wind gemacht, auch in Sachen Kirchenlied als protestantischem Spezifikum. Die Evangelische Verlagsanstalt Leipzig war im Vorfeld an meinen Erlanger Kollegen Peter Bubmann herangetreten mit dem Anliegen, speziell dazu ein populärwissenschaftliches Buch herauszubringen. Er nahm mich mit ins Boot, und so entstand „Davon ich singen und sagen will. Die Evangelischen und ihre Lieder“. Wir haben da keine komplette Hymnologiegeschichte konzipiert, sondern schlaglichtartig durch verschiedene Autoren einige signifikante Bewegungen auf dem Gebiet des Kirchenlieds in der Geschichte beleuchtet, um spürbar zu machen, wie dies unsere Kirche bereichert. Dazu gehören dann auch Essays über einzelne besondere Perlen in diesem Schatz von *Ein feste Burg ist unser Gott* über *Lobe den Herren* bis hin zu *Stille Nacht* und *Danke*.

Martin Luthers Anliegen

Den ersten Beitrag in diesem Buch zur Reformationszeit habe ich selbst übernommen und überschrieben „Reformatorisches Singen als öffentlicher Protest“⁵. Damit wollte ich etwas sticheln gegen die verbreitete binnenkirchliche Sichtweise, Martin Luther habe das Kirchenlied erfunden, um der Gemeinde eine Stimme, eine liturgische Funktion im Gottesdienst zu geben. Das ist gewiss eine Komponente, aber nur eine. Wer Luthers *Deutsche Messe* von 1526 nach der Bedeutung des Liedgesangs durchforstet, wird ziemlich ernüchtert sein. Viel wichtiger war ihm da, eine brauchbare deutsche Fassung für die Lektionstöne, also für das Absingen der Lesungen, zu präsentieren.

Luther formulierte die Aufgabenstellung in Sachen Lied in einem Brief an Georg Spalatin Ende 1523: „Wir planen ... Psalmen für das Volk herzustellen, das heißt, geistliche Lieder, damit das Wort Gottes auch durch den Gesang unter den Leuten bleibe.“⁶ Lieder sind also erstens Sprachform des Wortes Gottes nach dem Vorbild der Psalmen als den biblischen Liedern. Zweitens: Gereimte geistliche Lieder sind die taugliche Sprachform für das Volk, während Mönche im Stundengebet nach komplexen musikalischen Regeln psalmodieren. Drittens: Die Sprachform des gereimten Liedes in Strophenform hat einen hohen mnemotechnischen Effekt – siehe Holzelfingen 1987. Weil man Lieder gut behalten kann, sind sie das Medium dafür, dass Gottes Wort unter den Leuten bleibt. Und sofern im Singen die emotionale Dimension voll zur Geltung kommt, erreicht Gottes Wort gerade so das Herz der Menschen. Darum vor allem geht es Luther. Die frohe Botschaft des Evangeliums von Gottes Gnade soll das Leben der Menschen im Alltag prägen, durch Lieder einen festen Platz im Herzen der Menschen erhalten. Die Lieder im Herzen der Menschen sind die Gestalt der Einwohnung des Heiligen Geistes in uns. Ich sage gerne pointierend: Im Liedersingen geschieht die unmittelbare Kommunikation Gott–Mensch nicht nur „face to face“, sondern „heart to heart“. Vergleiche Luthers Formulierung in seinem ersten Kirchenlied *Nun freut euch lieben Christen gmein*: „Er wandt zu mir das Vaterherz, das war bei ihm fürwahr kein Scherz“ (EG 341, Strophe 3).

So sind es gerade die Lieder als Sprachgestalten der Gnade, welche den bisherigen kirchlichen Mechanismus zur Heilsvermittlung aushebeln. Wenn man mit Liedern Gottes Gnade bezeugt, braucht man keinen Priester und

5 In: P. Bubmann, K. Klek (Hg.), *Davon ich singen und sagen will. Die Evangelischen und ihre Lieder*, Leipzig 2012, S. 11–26.

6 Zitiert nach Christian Möller (Hg.), *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte*, Tübingen 2000, S. 72.

kein kirchliches Sakrament mehr. Das haben die Menschen damals sofort erkannt, und die Lieder in Mund zu Mund-Propaganda weiter gereicht. Wie sonst hätte es zugehen können, dass 1529 in Lübeck die Reformation dadurch zum Durchbruch kam, dass „zween Knaben“ im Gottesdienst einen Prediger mundtot machten, der meinte, die Menschen weiter mit den Schrecken des Fegefeuers einschüchtern zu können. Sie fingen mutig an zu singen: „Ach Gott, vom Himmel sieh darein, und lass dich des erbarmen“ – und das Volk sang mit, einfach so, ohne Gesangbuch und ohne Liedertafel „wie wenig sind der Heil’gen dein, verlassen sind wir Armen. Dein Wort man lässt nicht haben war, der Glaub ist auch verloschen gar bei allen Menschenkindern“ (EG 273, gesungen nach der damals wohl gebräuchlichen Melodie von *Es ist das Heil uns kommen her*, EG 342). Dieses Lied Luthers, eine Übertragung von Psalm 12, wird zum Sprachrohr für die aufgestaute Wut gegen die Knechtung der Menschen in Unwahrheit und hohler Machtdemonstration. Zugleich taugt es als Durchhalteappell, indem es die Gewissheit des Psalmeters bezeugt: Gottes Wort wird sich durchsetzen, weil Gott zu seinem Wort steht. Entscheidend ist in der Liedmitte der vierten Strophe die wörtlich zitierte Gottesrede: „... Mein heilsam Wort soll auf den Plan, getrost und frisch sie greifen an und sein die Kraft der Armen.“

Es gibt einige Quellen, die dieses Lied als höchst wirksamen reformatorischen Agitationssong belegen. Agitation war durchaus Luthers Bestreben schon mit seinem allerersten Lied über den Märtyrer-Tod zweier Augustiner-Mönche in Brüssel.⁷ Agitation aber als Forderung des Evangeliums, dem Gehör verschafft werden muss, das den Weg ins Herz der Menschen finden soll. Inhaltlich im Vordergrund stand die Frage nach dem gnädigen Gott. So wünschte Luther in dem zitierten Schreiben an Spalatin zuerst Übertragungen der Bußpsalmen in Liedform. Als Muster beigelegt hatte er seine eigene Umdichtung des 130. Psalms (6. Bußpsalm) *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (EG 299). Dieses Lied hatte – in enger Anlehnung an den Wortlaut des Psalms – zunächst nur vier Strophen. Luther traute sich dann bald, das Lied als Sprachgestalt der Gnade Gottes noch stärker zu profilieren und erweiterte es in der Mitte, sodass da jetzt in zwei Strophen gesungen wird:

7 „Ein neues Lied wir heben an, das walt Gott unser Herre ...“ Vgl. Dick Akerboom: „Ein neues Lied wir heben an“. Über die ersten Märtyrer der Reformation und die Ursprünge des ersten Liedes von Martin Luther, in: Lutherische Kirche in der Welt, Jahrbuch des Martin-Luther-Bundes, Folge 55, 2008, 63–94.

Bei dir gilt nichts denn Gnad und Gunst, die Sünde zu vergeben;
es ist doch unser Tun umsonst auch in dem besten Leben.

Vor dir niemand sich rühmen kann, des muss sich fürchten jedermann
und deiner Gnade leben.

Darum auf Gott will hoffen ich, auf mein Verdienst nicht bauen;
auf ihn mein Herz soll lassen sich und seiner Güte trauen,
die mir zusagt sein wert es Wort, das ist mein Trost und treuer Hort,
des will ich allzeit harren.

Es ist evident, dass Luther hier die reformatorische Erkenntnis von der Rechtfertigung allein aus Gnade, ohne jegliches Verdienst in menschlichem Tun einträgt. Wieder ist das Herz als entscheidende Instanz, als Sitz des Glaubens benannt. Signifikant und typisch für Luthers einzigartige Sprachmächtigkeit ist die Formel „Gnad und Gunst“, welche durch Doppelung (mit G-Alliteration) bekräftigt und durch die Einsilbigkeit beider Worte besonders schlagkräftig ist. Analog ist die Reihung der drei ebenfalls einsilbigen Worte mit o-Klang „Wort – Trost – Hort“.

In der Schlussstrophe findet Luther eine besonders überzeugende Formulierung für den uneinholbaren Mehrwert von Gottes Gnade:

Ob bei uns ist der Sünden viel, bei Gott ist viel mehr Gnade;
Sein Hand zu helfen hat kein Ziel, wie groß auch sei der Schade.
Er ist allein der gute Hirt, der Israel erlösen wird,
aus seinen Sünden allen.

Nach dem hermeneutischen Grundsatz, dass der Psalter gesamtbiblisch Zeugnis von Christus ist, trägt er mit dem guten Hirten (Johannes 10) das für die christliche Frömmigkeit aller Zeiten zentrale Christus-Bild ein, akzentuiert zudem durch „allein“ – *solus Christus*. Calvin wird dann bei der von ihm angestoßenen Bereimung des gesamten Psalters, dem sogenannten Genfer Psalter, Wert darauf legen, dass im Sinne der biblischen Urtext-Bindung solche hermeneutischen Verknüpfungen nicht vorgenommen werden. Das wird die reformierte Psalmliedpraxis immer von der lutherischen unterscheiden, welche in solchen hermeneutischen Anreicherungen gerade die Pointe des Dichtens nach Gottes Wort sieht.

Allein dieses Lied Martin Luthers, das erste Psalmlied der Geschichte, belegt den Mehrwert des Liedes gegenüber dem reinen Bibelwort, indem es die biblische Überlieferung durch Konkordanzanzen pointiert und in die Lebenssituation der Gläubigen hineinspricht. Genau so kann das Evangelium

die Menschen in ihrem Herzen ansprechen und ihr Leben prägen, unter ihnen bleiben.

Das Medium Lied wurde zum Selbstläufer, die Reformation zur Singbewegung – das lässt sich nicht als Randerscheinung taxieren! Die Altgläubigen hatten das damals auch durchaus wahrgenommen und Gegenstrategien entwickelt, zunächst mit gezielten Verboten des Singens in der Öffentlichkeit, dann mit eigenen Gegengesangbüchern. Bei den Protestanten war im Medium des Liedes die Kommunikation des Evangeliums freigegeben, so frei, dass Luther schon bald Warnschilder aufstellen musste und 1529 das Gesangbuch als legitimierten Liedkanon einführte. Auf dem Titelblatt des letzten unter seiner Ägide edierten Gesangbuches, dem sogenannten Babstschens Gesangbuch von 1545, lässt er sogar als „Warnung“ den Vers platzieren: „Viel falscher Meister itzt Lieder tichten, sihe dich für, und lern sie recht richten. / Wo Gott hinbuet sein Kirch und sein Wort / da wil der Teuffel sein mit trug und mord.“

Diese große Sorge um das rechte, evangeliumsgemäße Singen belegt den ungeheuren Wert des Sprachschatzes Kirchenlied. Teure Schätze muss man besonders gut hüten.

Zu Luthers Liedmelodien

Bei Luthers Liedern ist die musikalische Dimension, also die Melodiefrage, alles andere als nebensächlich. Offensichtlich begann Luther sein Liedschaffen mit *Nun freut euch, lieben Christen gmein*, das er auf die Melodie eines Osterliedes und mit bewusster Anlehnung an den Anfang dieses Liedes dichtete: „Nun freut euch alle, Frau und Mann, dass Christ ist auferstanden“. Diese Melodie, heute bei EG 342 *Es ist das Heil uns kommen her*, und die damit verbundene siebenzeilige Strophenform war wohl zunächst sein Standardmodell. *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* kann man ebenso darauf singen wie *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*. Eine der ersten Liedpublikationen, das 1523/24 in Nürnberg gedruckte sogenannte Achtliederheft, zeigt diese Melodiezuweisung, und namentlich mit *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* muss sich diese Melodie als besonders protestsongtauglich erwiesen haben. Alsbald aber versah Luther alle seine Lieder mit einer je eigenen Melodie, wie wir sie heute im Ohr haben: *Nun freut euch lieben Christen gmein* mit frechem doppelem Quartsprung am Anfang: „und lasst uns fröhlich springen“. *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* lässt mit dem Quintfall zu Beginn die Tiefe des „De profundis“ förmlich spüren und bringt den affekthaltigen Halbtonschritt von der

fünftens zur sechsten Tonstufe zum Wort „Not“. In der Schlusszeile wird der Schlusston mit dem Halbtonschritt der phrygischen Kirchentonart von oben erreicht (sonst meistens über Ganztonschritt von unten). So spürt man die Schlusszeile auch musikalisch als Frage: „Wer kann, Herr, vor dir bleiben?“ Bei *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* deute ich den gar nicht appellativen, vielmehr stark klagenden Gestus als Umsetzung des Seufzens, von dem die vierte Strophe spricht. Gott reagiert nicht auf laute Parolen, sondern lässt sein Herz vom Seufzen der „Armen“ erweichen (vgl. Röm 8,26).

In diesem Verfahren Luthers sehe ich den theologischen Anspruch, dass die musikalische Gestalt in möglichst präziser Diktion mit dem Inhalt des Liedes korrespondieren soll. Die Melodie ist kein austauschbares Transportmittel für einen Text, keine attraktive Verpackung oder plakative Außenhülle. Die Melodie ist ebenso als Gestalt des Evangeliums ernst zu nehmen.

Ein Tanzlied als Kirchenlied

Als starken musikalischen Kontrast zu den besprochenen Lutherliedern möchte ich EG 398, *In dir ist Freude*, aufrufen, jenes fröhliche Lied am Grabe meines Großvaters, das dann auch bei der Bestattung meiner Großmutter zwei Jahre später als Gemeindelied und als Orgelmusik zum Auszug der Gemeinde aus der Kirche erklang. Im Jahre 1598, also am Ende des Reformationsjahrhunderts, publizierte ein Gothaer Kantor ein Liederbüchlein mit dem bemerkenswerten Untertitel: „Zwanzig Liebliche und gantz Anmutige Lateinische und Deutsche Neujahrs- oder Weihnachtsgesänglein zu Lob und Ehren dem neugeborenen Christkindlein Jesu, zum Teil unter etliche fröhliche Madrigalia und Baletti, auch andere liebliche italiänische Gesänglein, zu fünf Stimmen für dieser Zeit unterschiedlichen appliziert, jetztund aber zu Erweckung der Gottseligkeit und mehrem Anlass Christlicher Freude ...“

In dir ist Freude ist eines der im Titel benannten Baletti, erst wenige Jahre zuvor, 1591, als Tanzlied in Venedig erschienen. „Zum fröhlichen Leben lädt Amor uns ein“ hieß es da. Das Lied ist profiliert durch den prägnanten Dreierhythmus, der durch einfache, die Schwerpunkte akzentuierende Harmonik unterstützt wird. Die melodische Komponente ist sekundär. Die ersten beiden Stimmen überkreuzen sich, so dass man gar nicht genau sagen kann, was die Melodie ist. Der Tanzsatz ist eine unbekümmerte Umsetzung des „fröhlichen Lebens“, von dem der Text spricht, ist „fröhliches Springen“, um mit Luther zu sprechen.

In der Gothaer Publikation ist diesem italienischen Tanzlied nun ein Text unterlegt, der mit vollmundigem Trotz gegen die alltäglichen Leiderfahrungen der Pestzeit eine fröhliche, heile Welt aufrichtet. (Von wem der Text und damit die Idee zu diesem Lied stammt, lässt sich gar nicht sicher eruieren. Der im EG genannte Friedrichroader Pfarrer Schneegass ist nur eine Hypothese.) Biblischer Ausgangspunkt ist der Psalmvers „Wenn ich nur dich habe, so frage ich nichts nach Himmel und Erde“ (Psalm 73,25), zusammen gelesen mit dem Schluss von Kapitel 8 (V. 33 ff) des Römerbriefs „nichts kann uns scheiden von der Liebe Gottes, die in Christus Jesus ist, unserm Herrn“.

Der Dreier-Takt heißt in der Musiktheorie damals *Tripla*, als *tempus perfectum* steht er dem *tempus imperfectum* der Zweier und Vierer gegenüber. Die *Tripla* wird in der geistlichen Musik gezielt eingesetzt, wenn es um himmlische Freuden geht, um göttliche Vollkommenheit. Was also leistet dieses fröhliche Baletto theologisch? Es lässt uns gerade in dieser musikalischen Gestalt die Vollkommenheit des Lebens aus „himmlischen Gaben“ spüren, des Lebens in exklusiver Bindung an Jesus. Garant für diese Heilserfahrung ist eben Christus; das Aussprechen seines „süßen“ Namens gemäß der mittelalterlichen Mystiktradition vermittelt die Partizipation am durch ihn erschlossenen Heil: „O du süßer Jesu Christ“. Im Singen dieses *Tripla*-Liedes freuen wir uns an der Gnade Gottes „zu dieser Stunde“ und sind darin zugleich vereint mit den himmlischen Chören: „Wir jubilieren und triumphieren, lieben und loben dein Macht dort droben mit Herz und Munde, Halleluja.“ Das ist im Präsens formuliert, nicht in einem aufs Jenseits vertröstenden Futur.

Ich könnte viele solcher Perlen aus dem Schatz des Kirchenliedes hervorholen und in ihrer theologischen Stimmigkeit gerade im Ineinander von Text und Musik profilieren. Zum Kasus Dreiertakt sei nur noch das Stichwort *Daktylus* genannt und auf den Hit *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* (EG 317) verwiesen. Joachim Neander (1650–1680), der Schöpfer von Text wie Melodie, liebte das Versmaß des Daktylus über alle Maßen.⁸ Es wurde zum Kennzeichen neu bewegter Glaubenslieder in den pietistischen Strömungen und wurde geächtet von den Hütern der reinen kirchlichen Lehre. Lieder, die so hüpfen und springen, galten als bedenklich.

Auch Johann Georg Ebeling, der zweite Kantor Paul Gerhardts in Berlin, war ein Freund speziell der Dreiertakt-Melodien. Das zeigt etwa *Die güldne Sonne, voll Freud und Wonne* (EG 449). Auch zu *Du meine Seele singe* (EG

8 Siehe dazu Martin Röbler, „Lobe den Herren“ – Das Lied eines Außenseiters wird zum Hit, in Bubmann/Klek (wie Anm. 5), S. 103–118.

302) hat er eine Tripla-Melodie geschaffen. „... wohlauf und singe schön“ – wer wahrhaft schön, Gottes Schönheit entsprechend singt, tut dies im Dreiertakt. Die heutige Melodie dazu im Gesangbuch war von Ebeling zu einem anderen Paul-Gerhardt-Lied geschaffen worden. Die Gesangbuchmacher des EKG (1950) hatten wohl kein so positives Verhältnis zum Dreiertakt.

Allgemein sei zum großen Schatz der Paul-Gerhardt-Lieder an dieser Stelle nur bemerkt: Gerade als „Ich-Lieder“ sind sie prägnanter Ausdruck der schon benannten heart-to-heart-Kommunikation. Ihre musikalische Fassung in Gestalt eines Generalbass-Liedes seit den ersten Veröffentlichungen 1647 in Johann Crügers Gesangbuch *Praxis pietatis melica*, also frei zu führende, auch mit Verzierungen auszus schmückende Singstimme mit Harmonisierung, ermöglicht in spezieller Weise den persönlichen Ausdruck, macht die Lieder zu unmittelbarer Herzenssprache. Zu Kirchenliedern für die Gemeinde wurden diese Lieder erst, nachdem sie in der häuslichen Praxis des Singens und Musizierens breite Resonanz gefunden hatten. Hier konnten sich im Übrigen auch die frommen Seelen der weiblichen Christenmenschen musikalisch artikulieren. In der Öffentlichkeit des Gottesdienstes war ihnen das Vorsingen ja verwehrt. In zwei Vorworten zu seiner Paul-Gerhardt-Edition rühmte Ebeling denn auch speziell das vorbildliche Engagement der Damen in Sachen Praxis pietatis via Lied.⁹

Schatzpflege – Johann Sebastian Bachs Choralkantatenjahrgang

Johann Sebastian Bach (1685–1750) hat genau ein Jahr, nachdem er seinen Dienst als Thomaskantor in Leipzig aufgenommen hatte, am 1. Sonntag nach Trinitatis 1724, begonnen, seine allsonntägliche Kantate jeweils mit einem Kirchenlied zu bestreiten. Man nennt das den „Choralkantatenjahrgang“. Die erste Liedstrophe wird stets sehr kunstreich in einem komplexen Konzertsatz vertont, am Ende steht meistens ein schlichter Choralatz über die Schlussstrophe. Die mittleren Strophen sind von einem Librettisten für die Satzformen Rezitativ und Arie mehr oder weniger umgedichtet. Original-Liedtext und Melodie als *cantus firmus* kommen hier in unterschiedlichen Konstellationen weiter zur Geltung oder auch gar nicht.

Eigentlich war dieses Projekt anachronistisch, denn up to date war damals die moderne Kantatenform mit durchweg frei gedichteten Rezitativen

9 Eine dieser Vorreden ist abgedruckt in Bubmann/Klek (wie Anm. 5), S. 99–101.

und Arien, eventuell einer (prosaischen) Bibelwortvertonung am Anfang, was dem Komponisten die größte Entfaltungsfreiheit gewährte. Bach verpflichtete sich also, offensichtlich aus eigenem Antrieb, in spezieller Weise dem Schatz des Kirchenliedes zu dienen. Es scheint mir plausibel, dass dies ein Beitrag zum Jubiläum „200 Jahre Kirchenlied“ sein sollte, denn 1524 gilt als dessen Geburtsjahr.¹⁰ Lutherlieder haben in Bachs Jahrgang absolute Priorität. Wann es nur passt, kommt ein Lutherlied dran, insgesamt werden es zehn. Alle anderen Liedautoren kommen nur ein-, höchstens zweimal vor, auch Paul Gerhardt nur einmal (BWV 92).

Wir wissen eigentlich nichts über die Hintergründe dieses Projekts „Chorkantatenjahrgang“. Wir kennen den Librettisten nicht, der die Binnenstrophen der Lieder umgestaltete. Wir wissen nicht, wer für die Liedauswahl verantwortlich war, Bach oder der Librettist, oder beide im Dialog? Wir haben nur den Befund des Werkbestandes, der mit der Passionszeit 1725 endet und nach Ostern nicht weitergeführt wird.¹¹ Ich möchte dazu einige Thesen aus meiner Sicht der Dinge formulieren, ohne sie im Detail zu belegen.

- 1) Bußlieder spielen eine große Rolle in der Liedauswahl. Wie seinerzeit bei Luther geht es also vor allem darum, mit den Liedern den Menschen den Zugang zu Gottes Gnade zu eröffnen. Gottes Gnade wird nicht billig verschenkt, nur ein bußfertiges Herz kann sich ihr öffnen und ihrer teilhaftig werden. Gerade mit Liedern lässt sich das Herz der Menschen erweichen, lässt sich die Fixierung des in sich gekrümmten Menschen aufbrechen.
- 2) Viele der Lieder sind praktizierte Lebenskunst als *ars moriendi*, Sterbekunst, etwa das gewählte Paul-Gerhardt-Lied *Ich hab in Gottes Herz und Sinn*. Mit diesen Liedern in alltäglicher Praxis pietatis sind Christen allezeit bereit für die Sterbestunde. Wenn das Evangelium so unter den Leuten bleibt, können sie selig sterben. Die Sterbebereitung ist eine zentrale Komponente der barocken Liedkultur. Man sieht das etwa auch daran, dass alle Kantaten Bachs zum 16. Sonntag n. Trinitatis, auch die Kantaten anderer Jahrgänge, stark mit Liedern arbeiten. An diesem Sonntag ist

10 Der Leipziger Bachforscher Martin Petzoldt hat diese Hypothese gelegentlich mündlich genannt.

11 Der Tod des ehemaligen Thomasschulrektors Andreas Strübel am 31. 1. 1725 hat zur Vermutung geführt, er könnte der Librettist gewesen sein. Sein Tod hätte dann das Vorlegen von Libretti für die Osterzeit verhindert. Es gibt aber sonst keinerlei Belege für eine solche Tätigkeit Strübel, der zudem bereits 1697 wegen nicht tragbarer theologischer Ansichten seines Amtes enthoben worden war. Die vorliegenden Libretti des Jahrgangs sind inhaltlich aber völlig orthodox.

die Auferweckung des Lazarus Evangelium und Predigttext, was in der zeitgenössischen Predigtpraxis durchweg bezogen wird auf das eigene Sterben als Durchgang zur Auferweckung durch Christus.

- 3) Viele Lieder sind ausgesprochene Jesus-Lieder, Heilands-Lieder. Wenn Bach sie nicht vertont hätte, würden wir sie in die pietistische Ecke schieben. *O du süßer Jesu Christ* haben wir vorher schon gesungen. Die Anrufung des Jesus-Namens als Heilands-Name („o Herr, hilf“ Psalm 118,25) macht immun gegen die Störung der Gottesbeziehung durch Leid, Tod, Spötter, Feinde. Der Jesus-Name ist viel mehr als nur Begriff oder Bezeichnung, er ist Inbegriff der Heilswirklichkeit, die sich als Beziehungsgeschehen erschließt. Im Singen erheben wir den Namen Jesu zu seiner Würde, zu seiner Schönheit, und im Aussprechen, Aussingen des süßen Jesus-Namens partizipieren wir an der damit verbundenen Sphäre des Heils.
- 4) Auch in Bachs Choralkantatenjahrgang sind erstaunlich viele Dreiertakt-Lieder gewählt, z. B. um Neujahr 1725, wo thematisch der Jesus-Name zentral ist.¹² Neujahr ist liturgisch ja das Fest der Taufe und Namensgebung Jesu. Im August 1725 wird Bach seinen Jahrgang als erstes mit dem Dreiertakt-Lied *Lobe den Herren* (BWV 137) ergänzen, das damals in keinem Leipziger Gesangbuch stand. Triadische Taktuntergliederungen wie 6/8, 9/8, 12/8 in den Arien und großen Eingangssätzen treten bei Bach oft mit charakteristischen Sinnzuweisungen auf. Etwa „Schmücke dich, o liebe Seele, lass die dunkle Sündenhöhle, komm ans helle Licht gegangen, fange herrlich an zu prangen, denn der Herr voll Heil und Gnaden will dich itzt zu Gaste laden, der den Himmel kann verwalten, will itzt Herberg in dir halten“ (BWV 180, vgl. EKG 157,1) erklingt in einem idyllischen F-Dur-12/8-Takt. Man spürt da förmlich den Himmel auf Erden, den Himmel in meinem Herzen, gewährt „itzt“ (jetzt) durch die Realpräsenz Christi im Heiligen Mahl.
- 5) In der erhaltenen Bibel aus dem Besitz Bachs mit autographen Randbemerkungen¹³ findet sich die Eintragung „Bey einer andächtigen Musi-

12 Eine Dreiertaktpassage gibt es im Lied zu Neujahr *Jesu nun sei gepreiset* (BWV 41), reine Dreiertaktlieder sind die Liedvorlagen für die Kantaten zum Sonntag nach Weihnachten (31. 12. 1724) *Das neugeborne Kindelein* (BWV 122) und zu Epiphania (6. 1. 1725) *Liebster Immanuel, Herzog der Frommen* (BWV 8).

13 Zur Geschichte der Entdeckung dieser Bibel in den USA, der Bedeutung für die Bachforschung und zum zeitgenössischen Begriff von Gottes Gnaden-Gegenwart siehe das äußerst lesenswerte Büchlein von Michael Wersin, *Bach hören. Eine Anleitung*, Stuttgart 2010, hier S. 74–87.

que ist allezeit Gott mit seiner Gnaden-Gegenwart“. Der formal und inhaltlich so bunte Liederschatz der Kirche ist Bach also wichtig, weil Lieder als andächtige Musik Gottes Gnadengegenwart in diesem Leben erschließen. Andächtige Musik meint nicht meditatives Säuseln oder harmonischen Klangteppich à la Taizé. Andächtig ist die Musik, wenn sie sich konkret und konzentriert dem stellt, was zu bedenken, zu erinnern ist, Gottes Wort von Gottes Gnade. Als solche bringt sie allerdings zur leibhaftigen, körperlichen Realität, wovon Gottes Wort spricht. In der andächtigen Musik wird Gottes Heil real präsent. Das ist der Mehrwert der Lieder.

Perlen im Liederschatz

Es gehört zu den Konstanten in der Liedgeschichte, dass große Perlen im Liederschatz erst über Umwege in den allgemeinen kirchlichen Gebrauch fanden, die kirchliche Approbation erhielten. *Lobe den Herren*, das Lied eines Sektierers und aus dem Schuldienst Entlassenen, ist das Musterbeispiel dafür. Die Praxis pietatis im weitesten Sinne des Wortes ist aber Gottlob immer stärker als die Leitlinien der Meinungsmacher im kirchlichen Establishment. Es wären auch viele umstrittene Liedtitel aus jüngerer Zeit zu nennen, die sich bei näherem Hinsehen als wahre Perlen entpuppen. Drei signifikante Titel, von Fachleuten viel geschmäht, die ich persönlich für Perlen im Kirchenliedschatz halte, sollen abschließend für viele stehen.

Danke für diesen guten Morgen (EG 334) – ein wunderbar elementares Lied über das Alltagsleben der Christen als eucharistische Existenz, Leben im Danken (vgl. Kol 3,16 f).

Herr, deine Liebe ist wie Gras und Ufer (EG Bayern 638) – ein Lied über den *homo incurvatus in se ipsum* und sein Angewiesensein darauf, dass Gott die Freiheit zuspricht (Strophen 3 und 4). Hier wäre allerdings die Stimmigkeit der Melodie zu diskutieren.

So nimm denn meine Hände und führe mich (EG 376). Das ist heart-to-heart-Kommunikation in entwaffnender Selbstpreisgabe: „Ich kann allein nicht gehen, nicht einen Schritt“ (Strophe 1) – schlechthinnige Abhängigkeit (Friedrich Schleiermacher). Hier haben wir eine besonders wertvolle Melodie, vom schwäbischen Liederkönig Friedrich Silcher 1842 für ein Abendlied entworfen. Die bergende Atmosphäre des Abendlieds wird übernommen für die Bergung des Schutzlosen im Glauben. Dieses Lied wurde von den Fachleuten in die Kategorie „geistliches Volkslied“ abgeschoben, eine signi-

fikante wie entlarvende Klassifizierung, die im 19. Jahrhundert erfunden wurde. Jetzt stehen Kirchenlieder und geistliche Volkslieder einander gegenüber. Erstere nur können zum Liederschatz gehören, letztere gelten als Geschmackverirrungen des Pöbels oder, wie in diesem Falle, als „schwächliches“ Gedicht einer Frau (Julie Hausmann 1862).¹⁴

„Wir planen ... Psalmen für das Volk herzustellen, das heißt, geistliche Lieder, damit das Wort Gottes auch durch den Gesang unter den Leuten bleibe“ schrieb einst Luther. Das mündig gewordene Volk hat sich je länger je mehr nichts mehr vorschreiben lassen, hat gerade in Sachen Liedgesang das Priestertum aller Gläubigen praktiziert. Dass wir im Medium Lied unseren Glauben kommunizieren, untereinander und eben mit Gott in Gebet und Lobgesang, das ist das Pfund, mit dem wir Evangelischen wuchern können und müssen, „damit das Wort Gottes unter den Leuten bleibe“ oder „damit Gott in seiner Gnaden Gegenwart“ werde unter uns.

¹⁴ Vgl. zu diesem Lied Konrad Klek, *LiederTrost*, in: E. Liebau/J. Zirfas (Hg.), *Dramen der Moderne. Kontingenz und Tragik im Zeitalter der Freiheit*, Bielefeld 2012, S. 129–140.