

Liturgie und Kultur

LLK

Zeitschrift der Liturgischen Konferenz für Gottesdienst, Musik und Kunst

Heimat und Fremde im Kirchenlied

Liturgie und Kultur

LLK

Zeitschrift der Liturgischen Konferenz für Gottesdienst, Musik und Kunst

Heimat und Fremde im Kirchenlied

LITURGIE UND KULTUR

9. Jahrgang 3–2018

ISSN 2190-1600

Herausgegeben von:

KRISTIAN FECHTNER

STEPHAN GOLDSCHMIDT

THOMAS KLIE

MICHAEL MEYER-BLANCK

MARCELL SAß

HELMUT SCHWIER

ULRIKE WAGNER-RAU

Redakteure dieses Heftes:

PROF. DR. ANSGAR FRANZ

DR. STEPHAN GOLDSCHMIDT

DR. JULIA KOLL

DR. CHRISTIAN LEHNERT

Satz:

LINDEN-DRUCK

VERLAGSGESELLSCHAFT MBH

Namentlich ausgewiesene Beiträge werden von den Autoren verantwortet und geben nicht unbedingt die Meinung der Herausgeber wieder.

Editorial	4
ANSGAR FRANZ / JULIA KOLL / CHRISTIAN LEHNERT / CHRISTIANE SCHÄFER	

THEMA

„Nicht alles ist Musik, doch Musik ist auf gewisse Weise alles.“	6
---	---

BERNHARD WALDENFELS

Die Entstehung des reformierten Psalters als Ausdruck von Identitätskonstruktion	11
---	----

BEAT FÖLLMI

„Sammelt die besten, kernhaften, kräftigen und begeisterten Gesänge ...“	28
---	----

CHRISTIANE SCHÄFER

Die Einheitslieder der deutschen Bistümer 1916 und 1947	37
--	----

ANDREA ACKERMANN

Integration oder Assimilation?	53
---	----

ANSGAR FRANZ / CHRISTIANE SCHÄFER

Die „Kernliederliste“ – eine elementare Klaviatur des Glaubens	71
---	----

BERNHARD LEUBE

Regionalität und Kirchenlied	82
---	----

FRANZ KARL PRAßL

LITERATUR

Jochen Arnold, Anne Gidion, Kathrin Oxen, Helmut Schwier (Hg.): Mit Bach predigen, beten und feiern. Kantaten-Gottesdienste durch das Kirchenjahr 92

GUDRUN MAWICK

Autorinnen und Autoren..... 94

LITURGIE UND KULTUR wird kostenlos abgegeben. Es wird jedoch um eine Beteiligung an den Druckkosten in Höhe von 12,00€ / Jahr (bzw. 4,50€ / Heft) gebeten:

Ev. Bank eG
BLZ: 520 604 10
Konto Nr.: 660 000
IBAN: DE05 5206 0410 0000 6600 00
BIC: GENODEF1EK1
Verwendungszweck:
AO 6201010202 LuK

Korrespondenz, Manuskripte und Rezensionsexemplare, deren Publikation bzw. Besprechung vorbehalten bleibt, bitte an:

Geschäftsstelle der
Liturgischen Konferenz (LK)
c/o Kirchenamt der EKD
Herrenhäuser Str. 12
30419 Hannover
Tel. 0511 2796-214
E-Mail: lk@ekd.de
www.liturgische-konferenz.de

Editorial

ANSGAR FRANZ, JULIA KOLL, CHRISTIAN LEHNERT, CHRISTIANE SCHÄFER

Kirchengesang beheimatet. In einem Lied findet sich eine singende Gemeinschaft zusammen, und so werden Identitäten gestärkt. Lieder waren immer ein Heimatland, auch in der Fremde. Um sie wurde gerungen, weil es um das Eigene ging. Doch kommt uns in Musik und gesungenem Wort immer auch etwas entgegen, das uns öffnet für das Unbekannte. Es gibt eine Fremde im Lied, die uns über das hinausführt, was wir kennen, wissen und als unser Eigenes verstehen. Das erste Loccumer Kirchenliedseminar beschäftigte sich mit „Heimat und Fremde“, mit dem „Kirchenlied an der Grenze gemeinschaftlicher und kultureller Identität“.

Der Philosoph *Bernhard Waldenfels* betritt im Gespräch mit Christian Lehnert den Raum der Erfahrung von Musik, wo sich immer in der eigenen auch die fremde Stimme findet, wo wir ganz bei uns und doch auch befremdet sind – im Unvorhergesehenen dessen, was wir hören. Fremde gehört zur Musik, in der sich „immer mehr zeigt als sich zeigt“. Der Straßburger Hymnologe *Beat Föllmi* betrachtet die Entstehung des reformierten Psalters unter dem Aspekt von „Identitätskonstruktion“. Die Beschränkung auf die Bereimung der biblischen Psalmen brachte ein einzigartiges hymnologisches Repertoire hervor, das auch bei Übersetzungen in andere Sprachen (eine der frühesten Übertragungen ist die von Ambrosius Lobwasser) sein identitätsstiftendes Merkmal nicht verliert: Durch die Beibehaltung von Versmaß, Reimschema und Melodie des französischen Originals können überall auf der Welt Christen reformierter Tradition gemeinsam singen. Die Beiträge der Mainzer Hymnologinnen *Christiane Schäfer* und *Andrea Ackermann* beschreiben die Anstrengungen der beiden Großkirchen bei der Schaffung eines jeweiligen Liedkanons. Das 1854 erschienene „Deutsche evangelische Kirchen-Gesangbuch. In 150 Kernliedern“ ist aus einem tiefgefühlten Bedürfnis nach größerer Einheit und überregionaler evangelischer Identität entstanden. „Die Einheitslieder der deutschen Bistümer 1916 und 1947“ ist der beim ersten Mal gescheiterte und dann doch gelungene Versuch, einen Liedkanon zu schaffen, der allen Katholiken Deutschlands gemeinsames gottesdienstliches Singen ermöglichen wollte. Die „Einheitslieder“ sollten die durch Migration und Vertreibung eklatante Erfahrung der Fremde mildern und ein Stück Heimat für alle Katholiken werden. Speziell der Frage nach der Rolle von Kirchenliedern beim Verlust von Heimat geht der Beitrag von *Ansgar Franz* und *Christiane Schäfer* nach. Mit dem heimatlichen und identitätsbewahrenden Liedgut der nach 1945 aus dem Osten geflohenen oder vertriebenen Katholiken wurde in westdeutschen Diözesen höchst unterschiedlich umgegangen. Das Spektrum reicht von Integration in die örtliche Liedtradition bis hin zu Ablehnung und Aufnahmeverweigerung. Der Beitrag des Tübinger Hymnologen *Bernhard Leube* untersucht die 2005 zusammengestellten 33 „Kernlieder“. Als religionspädagogische Hilfe geplant, haben sie über die Landeskirchen Baden und Württemberg hinaus schnell weite Kreise gezogen und eine rege Diskussion entfacht. Sie verstehen sich als „theologisches Elementarcurriculum“ und als Versuch, in einer Welt zerfasernder Singkulturen eine gemeinsame Schnittmenge unterschiedlicher kirchlicher Singwelten zu be-

schreiben. Der Grazer Hymnologe *Franz Karl Praßl* präsentiert als Fallbeispiel zum Thema „Regionalität und Kirchenlied“ die Eigenart und Genese der deutlich von der Josephinischen Aufklärung geprägten katholischen Liedtradition Österreichs. Jenseits einer Dokumentationsmöglichkeit in diesem Heft waren die Gesprächsvorträge *Christian Lehnerts* mit den Komponisten *Sven Helbig* und *Frank Schwemmer*. Beide stellten dabei Chorkompositionen vor, die an den Grenzen von Hörgewohnheiten auf je eigene Weise Schönheit und Beheimatung im Klang suchen. Sven Helbig arbeitet mit Mustern der Populärmusik, ohne sich ihnen zu unterwerfen. Er sucht „Verständlichkeit“ und „Zugänglichkeit“ und unterwandert die gewohnten Grenzen zwischen U- und E-Musik und zwischen Gattungen. Frank Schwemmer erkundet neue Räume des Singens in einer besonderen Sensibilität für die Möglichkeiten der menschlichen Stimme. Seine Kompositionen streben Praktikabilität auch für Laienchöre an und führen in eine besondere Klangform von Menschlichkeit.

Das zweite ökumenische Loccumer Kirchenliedseminar wird vom 8. – 11. April 2019 stattfinden unter dem Titel „Macht und Ohnmacht – Kirchenlied und Politik“.

Hannover, im Dezember 2018

„Nicht alles ist Musik, doch Musik ist auf gewisse Weise alles.“

BERNHARD WALDENFELS ÜBER FREMDE IN DER MUSIK –
ZUSAMMENGESTELLT VON CHRISTIAN LEHNERT

Bernhard Waldenfels (geboren 1934) ist einer der bedeutendsten deutschsprachigen Philosophen der Gegenwart. Sein bewegtes Gelehrtenleben führte ihn zuletzt an die Ruhr Universität Bochum. Er steht in der denkerischen Tradition der Phänomenologie. Bestimmte Stichworte begleiten sein Denken: „die Fremde“, „die Fremde als das Außerordentliche einer Ordnung“, „Leiblichkeit“ und „Schwellen“. Minutiös hat Bernhard Waldenfels erforscht, wie sich „Fremde“ ereignet und wie sie Erfahrung wird. Auf dem *Seminar Kirchenlied* in Loccum im April 2018 waren wir mit ihm im Gespräch über Heimat und Fremde in der Musik.

Fremdes hören – noch im Vertrauten. Gehört Befremdung zur Musik?

„Etwas wird *als Ton* vernommen, gesetzt, verstanden. Dieses ‚Als‘ ist der schmale Steg, über den wir, anfangs unbemerkt, in den Bereich der Musik eintreten. Ein akustisches Phänomen wird zum Ton, indem es sich in Tonleitern, Akkorde und Tonarten einfügt, sich durch Klangfarbe, Lautstärke und Emphase auszeichnet. Genau genommen hören wir nicht Musik, wir hören etwas als Musik. Das Staunen, das für Platon am Anfang des philosophischen Denkens steht, bedeutet ein initiales Pathos, das auch den Einbruch der Kunst in das Leben begleitet.

In Kafkas Erzählung ‚Forschungen eines Hundes‘ wird diese Initiation im Medium der Tierfabel vorgeführt. Ein Hund erinnert sich, wie er in seiner Jugend eines Morgens durch die Stadt stolchte und wie plötzlich ein ‚überheller Tag‘ über ihn hereinbrach, da ihm etwas ‚Außerordentliches‘ zustieß, nämlich eine Hundeschar, die einen ohrenbetäubenden Lärm vollführte. Für ihn war dies kein gewöhnliches Frühkonzert, wusste er doch nicht, was da vor sich ging und was ihm widerfuhr. Die Ahnung, es könne mehr dahinter stecken als pures Vergnügen und Zeitvertreib, lässt ihn nicht mehr los.

Die Musik, die auf diese Weise laut wird, erschöpft sich nicht in einem Lärm, der das Gehörte übertönt, aber sie versinkt auch nicht in der Meeresstille und Seelenruhe, der *galênē*, mit der die altgriechische Ethik liebäugelt. Sie reiht sich ein unter die Hyperphänomene, *in denen sich mehr zeigt als das, was sich zunächst zeigt.*“ (Mehr oder weniger als Musik)

Musik ist immer mehr als das, was wir darin vernehmen. Sie ist immer „Mehr Musik“, mehr, als wir erwarten. Wann befremdet sie uns?

„Die Fremdheit beginnt im eigenen Hause. Wenn laut Hölderlin ‚das Eigene so gut gelernt sein muss wie das Fremde‘, dann muss man sich in die eigene Musik so gut einhören wie in die fremde. Das *Einhören* ist ähnlich wie das Einlesen eine initiatorische Form des Hörens. Der Glaube, man brauche nur die Ohren zu spitzen oder die Augen zu öffnen, um alle Reichtümer der Kultur zu genießen, gehört zur naiven Schnelllebigkeit einer Fast-Food-Gesellschaft oder aber zu den Idiosynkrasien von Kulturbesitzern und Kulturbesessenen, die sich in ihrer Kultur heimisch fühlen wie in einer zweiten Natur. Man kann sich auch zu gut einhören, so gut nämlich, dass man fremde Töne überhört oder zum Verstummen bringt.

Bleiben wir zunächst bei der *intrakulturellen* Fremdheit. Die Fremdheit dringt durch alle Ritzen. Sie widersetzt sich einer Vereinheitlichung und Hierarchisierung der Musikkultur, und schon gar sträubt sie sich gegen eine Einheitsmusik, deren monströse Auswüchse zur kulturellen oder militärischen Verfestigung autoritärer Regierungsformen gehören. Die Fremdheit beginnt innerhalb einer *Tradition*, ohne die es keine Musikkultur gäbe. Jede gelebte und nicht bloß verordnete Tradition kommt aus der Ferne. Die Musik gleicht darin der Sprache, dass sie von anderen übernommen wird. Jeder wächst auf in einer Welt der Sprache, man wird gleichsam von anderen gesprochen, bevor man selbst spricht. Das beginnt mit dem eigenen Namen, der als Rufname Züge eines Fremdnamens zeigt. Ähnlich stammt auch die Musik aus dem Hören; *musica ex auditu*, so könnte man ein alte Formulierung abwandeln. Wir wachsen auf in einer Welt der Töne, mag sie reichlich oder kärglich ausgestattet sein. [...]

Das Hineinwachsen in eine Tradition ruft Konflikte hervor, die unvermeidlich sind, es sei denn, die Jüngeren werden zu bloßen Nachahmern der Älteren abgerichtet oder – eine schwarze Vision – es werden Musikkclone gezüchtet. Die Fremdheit zwischen den Generationen ist kein beklagenswerter Unglücksfall, sie kann zerstörerisch, aber eben auch befruchtend wirken. Selbst bin ich noch in einem schulischen Bildungsmilieu aufgewachsen, in dem der Jazz als Geschmacksverirrung einer überseeischen Subkultur galt, als „Negerjazz“, wie sich ein nachmals berühmter Musiktheoretiker ausdrückte. Traditionsbildung ist ein Prozess der Eingewöhnung, der zur Kehrseite ein bestimmtes Maß an Abgewöhnung hat. Dies ist unvermeidlich so. Aber Traditionsbildung gelingt daher nur dann, wenn sie nicht völlig gelingt. [...]

Die Fremdheit der eigenen Kultur steigert sich, wenn wir bedenken, dass es eine Tradition im Singular gar nicht gibt, sondern nur *Traditionen* im Plural. [...] Aus unserer westlichen Musikkultur sind Unterschiede der Konfessionen nicht fortzudenken, die Besonderheit sozialer Schichten kommt allüberall hinzu. Für frühere Zeiten macht es einen Unterschied, ob jemand – wie noch Kant oder Nietzsche – Bachsche Choräle im Ohr hatte oder Gesangsformen aus der lateinischen Liturgie, ob in seiner Umgebung höfische oder volkstümliche Musik den Ton angab. Die Unterscheidung von E-Musik und U-Musik gehört bereits zu späteren Kanalisationsformen einer ausufernden Musikkultur. Auch innerhalb der Musik lassen sich die Akzente verschieden setzen. So kann einmal die Musikarchitektur in den Vordergrund treten, die das Mathematische an der Musik betont, das andere Mal der melodische Klangfluss, der dem Sprachfluss

nahe kommt, wieder ein anderes Mal die Klangfarbe, die dem Timbre der Stimme verwandt ist. [...]

Schließlich berührt die Fremdheit den Kern der Traditionsbildung. Diese geht auf *Stiftungen* zurück. Wie alle Stiftungen haben auch musikalische Stiftungen etwas von einem anonymen Ereignis, das sich niemals gänzlich auf eine persönliche Urheberschaft zurückführen lässt. Auch die Einführung neuer Kompositions- oder Aufführungsweisen beginnt mit Einfällen, sie antwortet auf auditive Herausforderungen, und sie führt schließlich zu einem Andershören, ähnlich wie Neuerungen in der Malerei ein Anderssehen bewirken. Damit sind wir wieder dort, wo wir begonnen haben. Musikalische Erfindungen sind *kreative Antworten*, also Antworten, die wir geben, aber eben doch auch Antworten, die als Antworten anderswoher kommen. Von alters her spricht man von Inspiration oder Eingebung. [...]

In der Fremdheit der eigenen Kultur ist die *interkulturelle* Fremdheit bereits vorgezeichnet. Völlig neu ist dies auch in der Musik nicht. Schon die Griechen verbinden ihre Tonarten mit Völkerschaften wie den Dorern oder den Lydern, und die griechische Flöte, der Aulos, verrät mit dem Beinamen ‚phrygisch‘ ihre asiatische Herkunft. [...] Was fremd ist, ist nicht einfach fremd.

... Das Fremde braucht Resonanzflächen des Eigenen, sonst würden Klänge aus der Ferne ungehört verhallen, doch umgekehrt wird das Eigene vom Fremden geweckt. Dass dies nicht ohne Störungen und Verletzungen abläuft, erklärt die Abwehr, mit dem man dem Fremden begegnet, wo immer es dem Vertrauten in die Quere kommt.“ (Sine und Künste im Wechselspiel, 162–178.)

Die Musik als Kunst der inneren Ordnung, die uns in Harmonie führt und etwa im Kirchengesang beheimatet, braucht also das Außerordentliche?

„Die Tonkunst hat ähnlich wie Bild- und Wortkunst ihren unstillen Ort *auf der Schwelle zwischen Ordentlichem und Außerordentlichem*. Sie nimmt Gestalt an in Grenzprozessen: in der Überschreitung oder Übertretung, in der Metabasis, im Exzess; im Überfluss. Das Gleichgewicht zwischen Ordentlichem und Außerordentlichem ist labil. Mit dem *Ordentlichen ohne Außerordentliches* nähern wir uns einer starren, wohlgesetzten Ordnung, die in der vollendeten *symphōnia* ihre Herkunft vergessen lässt. Man könnte dies als die Versuchung des Klassischen bezeichnen, gegen die sich die Moderne zur Wehr setzt. So erklärt Baudelaire mit einem Blick auf Rodin: „Ein fertiges Werk muss nicht notwendig vollendet, ein vollendetes Werk nicht notwendig fertig sein.“ Umgekehrt nähert sich der Überschwang eines *Außerordentlichen ohne Ordentliches* einem Chaos, das im strengen Sinn *aphōnos*: wort- und tonlos wäre. Doch gibt es nicht Momente der Heterophonie, einer Dissonanz, die nicht auf ihre Auflösung wartet?“ (Mehr oder weniger Musik)

Wie werden aber Klänge vertraut?

„Klänge sind ursprünglich nichts, das in Form von Empfindungsdaten oder maschinell erzeugten Daten vorhanden ist, sie haben ihren Geburtsort im Ereignis des Lautwerdens. Hörgewohnheiten sind es, die uns Gehörtes wiedererkennen lassen. So hören wir nicht dasselbe, wir hören etwas *als dasselbe*. Wie wenig trivial diese Differenz ist, zeigt sich, wenn wir es mit neuer Musik zu tun bekommen und wir, außer im Falle außergewöhnlicher Hörschulung oder im Rückgriff auf äußere Indizien, anfangs nicht sagen können, ob wir das Stück schon einmal gehört haben oder nicht. Das Einhören ist ein lernendes Hören, das sich strukturiert, so dass wir mehr hören als das, was an unser Ohr dringt und was von unserem Gehirn verarbeitet wird.

Vielerörtert ist die Frage nach dem Verhältnis von musikalischer Aufführung und vorliegender Partitur. Offensichtlich ist das sinnliche Hörereignis nuancierter als dessen skripturale Vorlage. Auch die Unterscheidung zwischen analogen und digitalen Daten ist keine bloß akustisch-technische, sondern auch eine auditive. [...] Linguistisch hilfreich ist die bekannte Unterscheidung von Sagen und Gesagtem, von *énonciation* und *énoncé*. Das Sagen, das in performativen Akten besonders hervortritt, findet seinen Ort weder außerhalb noch innerhalb des Gesagten; es wird nicht ausgesagt, aber es zeigt sich im Gesagten in Form indexikalischer Ausdrücke, im Gebrauch der Tempora oder in selbstbezüglichen Formeln wie ‚hiermit‘. Einen Grenzfall bildet der mehr oder weniger artikulierte Schrei, der auf die Ebene der Körpersprache führt. Solche Grenz- und Randphänomene bekommen in der neueren Musik ein besonderes Gewicht. Klangereignisse sprengen den musikalischen Regelkanon und erinnern an die Geburt des Klanges aus dem leiblichen Pathos.“ (Mehr oder weniger Musik)

Ist Hören kreativ?

„Hörbare Klangereignisse, in denen etwas laut wird, lassen sich technisch umsetzen, aber sie sind nicht gleichzusetzen mit akustischen Vorkommnissen, wie sie von einem Gerät aufgezeichnet werden. Das Klangereignis entfaltet sich in Form eines *Doppelereignisses* von Auffallen und Aufmerken, von Widerfahrnis und Antwort, von Pathos und Response. Etwas dringt *an* mein Ohr, kommt *mir* zu Ohren, affiziert *mich*, indem *ich* darauf antworte oder etwas *in mir* darauf antwortet. Wie sich in dem Wechsel des Personalpronomens andeutet, fungiert der Hörer nicht als eigenständiges Subjekt, vielmehr zerteilt er sich in einen Patienten, dem etwas widerfährt, und einen Respondenten, der darauf eingeht, indem er hinhört oder weghört. Er tritt sowohl als Hörer als auch als Antworter auf. Dazu passt, dass der Schauspieler im griechischen Theater *hypokritēs* (= Antworter) heißt. Das *Hören-auf* bildet den Boden für das *Hören-von-etwas*, und so ist all das, *worauf* wir hören, reichhaltiger als das, *was* wir hören. [...]“ (Leibliches Musizieren)

Kann Musik Unhörbares hörbar machen?

„Das Durchbrechen von Hörgewohnheiten ist das Eingangstor zu einem spezifischen Reich der Klänge und Töne. Wir hören nicht einfach Neues, sondern wir hören auf neue Weise und mit anderen Ohren, wir hören in diesem Sinne Unerhörtes. Die Frage nach den künstlerischen Standards ist nicht zu trennen von der Frage nach dem, was uns aus dem Gewohnten herausreißt. [...]

In der Moderne haben wir die Kontingenz jeder Weltordnung und auch die Geschichte der Natur entdeckt. Jede Ordnung, auch die musikalische, könnte eine andere sein, was nicht heißt, dass sie irgendeine sein kann. Sie wird in Atem gehalten durch Außerordentliches, das sich ihr entzieht und sie beunruhigt, solange sie nicht bloß funktioniert oder sich selbst zerstört. Das Staunen, das uns bei Kafka in verfremdeter Form begegnet ist, bleibt, es sei denn, die Musik verflacht zu einem marktgerechten und globalen Musikbetrieb. Wenn Paul Klee der Malerei die durchaus leibliche Aufgabe zuweist, Unsichtbares sichtbar zu machen, so heißt dies für den Musiker, Unhörbares hörbar zu machen. Der Kern des Unhörbaren ist das Ereignis des Lautwerdens, das uns immer wieder an einen akustischen Nullpunkt führt. Musik rührt an das Außerordentliche und Fremdartige, indem sie aus der Stille kommt. Auch dies gehört zu den Grenzgängen der modernen Kunst. Ob die Musik auf die Dauer genug Widerstandskraft aufbringt, um sich gegen das technologisch und ökonomisch verstärkte Überangebot an Klängen zu behaupten, ist nicht sicher. Es muss sich immer wieder neu erweisen, nicht zuletzt in der Beharrlichkeit eines leibhaftigen Musizierens.“ (Leibliches Musizieren)

Auszüge aus:

- Sinne und Künste im Wechselspiel – Modi ästhetischer Erfahrung. Suhrkamp Verlag, Berlin, 2010.
- Mehr oder weniger als Musik, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Band 24, herausgegeben von Michael Rebhahn und Thomas Schäfer, Schott Music Verlag, Mainz, 2018.
- Leibliches Musizieren In: *Jörn Peter Hiekel* (Hg.), *Body Sounds. Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart*, Schott Music Verlag, Mainz, 2017.

Die Entstehung des reformierten Psalters als Ausdruck von Identitätskonstruktion

BEAT FÖLLMI

1. Psalter und Identität

Als unsere Straßburger theologische Fakultät vor einigen Jahren eine Studienreise nach Norditalien zu den frühchristlichen Basiliken organisierte, fuhren wir mit den jungen Studierenden aus Frankreich und anderen Ländern der Francophonie im Reisebus durch die Alpen. Um die Zeit zu vertreiben, sollte jeder reihum ein Lied vorschlagen, das ihm besonders am Herzen lag, um es gemeinsam zu singen. So sang sich die Gruppe durch das Repertoire von Taizé, der Pfandfinder und so weiter. Als die Reihe an einen jungen Studenten kam, von dem ich wusste, dass er reformierter Konfession war, stimmte dieser den Psalm 68 aus dem Genfer Psalter an: „Que Dieu se montre seulement“ (in der Übersetzung von Ambrosius Lobwasser beginnt er mit „Gott mach sich auf mit seiner G'walt“). Es handelt sich um den „Psaume des batailles“, den Schlachtenpsalm der hugenottischen Kämpfer des 16. Jahrhunderts. Er hat für die französischen Calvinisten etwa dieselbe Bedeutung wie *Ein feste Burg* für die deutschen Lutheraner. Was mich damals verwunderte, war die Tatsache, dass ein junger Franzose, der Anfang der 1990er Jahre geboren wurde, zu Beginn des 21. Jahrhunderts diese alte Melodie mit dem alten Text anstimmt, wenn er aufgefordert wird, ein ihm liebes Lied zu singen. Dieser unbedeutende Vorfall verweist auf tiefe Schichten reformierter Identität, die sich mir als reformiertem Schweizer, dessen Kirche keine Verfolgung kennt, erst nach und nach erschlossen hat. Auf die Rolle des Psalters für die Identitätskonstruktion soll im Folgenden eingegangen werden.

Der reformierte oder Genfer Psalter stellt ein einzigartiges hymnologisches Repertoire dar. Es handelt sich um einen vollständigen Reimpsalter, alle 150 biblische Psalmen sind vollständig, unter Berücksichtigung aller Verse, in Reime gesetzt. Jeder Psalm wurde (abgesehen von wenigen Dubletten) mit einer eigenen Melodie versehen. Zu der Gruppe der Psalmen kommt noch der eine oder andere Gesang hinzu: insbesondere der Lobgesang des Simeon und der Dekalog. Das französische Original erschien erstmals 1562 in Genf, eine Revision des Textes von Valentin Conrart und Marc-Antoine Crozat erschien 1679.

Noch im 16. Jahrhundert wurde der französische Reimpsalter in unzählige Sprachen übersetzt, und zwar in der Regel unter Beibehaltung des Reimschemas und der Melodien des französischen Originals. Dies bedeutet auch, dass die Reformierten – ob schon sie unbedingte Bibeltreue hoch veranschlagten – nicht aus dem hebräischen Originaltext übertrugen (auch wenn dies manche Titelblätter nahelegen), sondern die französischen Paraphrasen mit allen poetischen Freiheiten in ihre eigene Sprache übersetzten. Im Deutschen ist es die Übertragung des Königsberger Professors Ambrosius

Lobwasser,¹ dessen Psalmbereimungen 1573 in Leipzig erstmals erschienen und darauf während mehr als zweier Jahrhunderte das wichtigste Gesangsrepertoire der deutschsprachigen Reformierten darstellten. Für das Niederländische ist die rezeptionsgeschichtlich bedeutsame Übertragung des Petrus Dathenus zu erwähnen.² Es folgten Übersetzungen ins Englische, Italienische, Ungarische, Rätoromanische und in weitere Sprachen. Die jüngste Übersetzung wurde im Zusammenhang des Calvin-Jubiläums 2012 ins Rumänische angefertigt.³

Durch die Beibehaltung von Versmaß, Reimschema und Melodien können Christen reformierter Konfession überall auf der Welt gemeinsam dasselbe Repertoire singen, möglicherweise gleichzeitig in verschiedenen Sprachen. Diese Einheitlichkeit und Geschlossenheit ist die große Stärke des Genfer Psalters. Er verleiht der reformierten, calvinistischen Konfession eine starke, tragfähige Identität, die Jahrhunderte überdauerte, die in den Religionskriegen des späten 16. Jahrhunderts, in Frankreich und in Flandern, und in der Verfolgungszeit der *Église du désert* im 17. und 18. Jahrhundert die Kirchen aufrecht erhielt. Die Abgeschlossenheit des Genfer Psalters ist aber auch seine große Schwäche, da eine Entwicklung und Weiterführung nicht möglich war. So verschwand der Genfer Psalter im Verlauf des späten 18. Jahrhunderts, als unter dem Einfluss der Aufklärung sich die Frömmigkeitsformen änderten. Im Gegensatz zu anderen Gesangsrepertoires, beispielsweise der lutherischen Hymnodie, wurden keine neuen Psalmbereimungen verfasst, die an die Stelle der alten Texte hätten treten können. Die modalen Melodien aus der Zeit der späten Renaissance stellten drei Jahrhunderte später, an der Schwelle zur Romantik, ebenfalls ein Problem dar.

2. Die Entstehung des Genfer Psalters

Die Entstehung des Genfer Psalters erstreckt sich über einen Zeitraum von rund einem Vierteljahrhundert, von Calvins Ankunft in Genf 1536 bis zur Veröffentlichung des kompletten Reimpsalters 1562. Die sukzessive Entstehung des französischen Psalmenrepertoires läuft also mit der sogenannten zweiten Reformation parallel. Der Genfer Psalter ist daher kein „Nebenprodukt“ der calvinistischen Reform, er widerspiegelt vielmehr deren Theologie und formte wesentlich die reformierte Frömmigkeit.

Einer der zentralen Unterschiede des calvinistischen Psalmsingens zur lutherischen Gesangspraxis ist die Begründung des gottesdienstlichen Singens: Luther bringt theologische (kerygmatische) Argumente vor, Calvin hingegen vorwiegend anthropologische. Der Genfer Reformator war der Meinung, dass die Musik dem Gebet eine zusätzliche emotionale Kraft verleihen würde: „[...] so muss das Herz vorausgehen und den Gesang anstimmen [...]. Denn wenn der Mund alleine spricht, ist dies nichts als

1 *Lobwasser, Ambrosius*: Der Psalter deß Königlichen Propheten Davids, Leipzig, 1573. Ein Reprint der zweiten Auflage von 1576 in *Grunewald, Eckhard / Jürgens, Henning P.* (Hg.), in Zusammenarbeit mit Dieter Gutknecht und Lars Kessner, Hildesheim, 2003.

2 *Dathenus, Petrus*: De Psalmen Davids, ende ander Lofsanghen, wt den francoyschen Dichte In Nederlandschen ouerghesett, Heidelberg, 1566.

3 *Diaconescu, Mircea Valeriu / Bratosin, Ștefan / Coman, Iacob* (Hg.): Psaltirea renescentistă franceză. Versificarea în limba română a psalmilor pe melodiile hughenote, Bukarest, 2012.

Spötterei.⁴ Die emotionale Kraft der Musik soll in den Dienst des Gotteslobs gestellt werden. Als Calvin 1536 von Farel gebeten wurde, an der Genfer Reformation mitzuwirken, nahm er mit Erstaunen zur Kenntnis, wie nüchtern der neue evangelische Gottesdienst war. Er wandte sich im Januar 1537 an den Rat der Stadt Genf, um die Einführung des Gemeindegesangs zu fordern. Die Argumente, die er dabei vorbrachte, sind äußerst instruktiv:

„Es ist eine sehr nützliche Sache für den Aufbau der Kirche, wenn einige Psalmen in Form eines öffentlichen Gebets gesungen werden, wodurch man zu Gott betet, oder wenn man das Gotteslob singt, damit die Herzen aller bewegt und dazu ange-regt werden, solche Gebete zu formulieren und mit gleicher Inbrunst Gott Lob und Dank entgegen zu bringen. [...] Die Psalmen könnten uns dazu bewegen, unsere Herzen zu Gott zu erheben, und in uns eine solche Glut zu entfachen, dass wir den Ruhm seines Namens sowohl anrufen als auch durch Lobgesänge erhöhen.“⁵

Man sieht bereits in diesem ersten Dokument des Genfer Reformators zum Gemeindegang, wie sehr ihm das Psalmsingen eine „Herzenssache“ ist: „affin que les cueurs de tous soyent esmeuz“ („damit die Herzen aller bewegt werden“). Allerdings weiß Calvin sehr wohl um die Ambivalenz solcher emotionaler Wirkungsmacht. Denn nicht die Emotion als solche ist das Ziel des Singens, die Emotion steht vielmehr im Dienste des Gotteslobs. Für Calvin ist die Musik ein „donum Dei“, eine Gabe Gottes. Aber wie alle Schöpfungsgaben ist sie der Konkupiszenz unterworfen, das heißt, sie ist Teil der Schöpfung nach dem Sündenfall. Es ist daher entscheidend, dass die richtigen Texte mit den richtigen Melodien gesungen werden. Von einer grenzenlosen Bewunderung und einem uneingeschränkten Einsatz der Musik, wie dies bei Luther zu finden ist, will der Genfer Reformator nichts wissen:

„Tatsächlich (wie der heilige Paulus sagt) pervertiert jedes schlechte Wort die guten Sitten, aber wenn eine Melodie dazu tritt, wird das Herz dadurch noch stärker durchdrungen, und es dringt heftig darin ein; so wie durch einen Trichter der Wein

4 [...] il faut que le cœur marche devant et qu'il entonne, par manière de dire [...]. Car s'il n'y a que la bouche qui parle, il est certain que ce n'est pure moquerie.“ Sermon sur Ephésiens 5, abgedruckt in *Pidoux, Pierre*: Au XVI^e siècle: La Genève de Calvin et les chant des psaumes, in: *Revue musicale de Suisse romande* 44/1991, 139–160.

5 „C'est une chose bien expediente à l'edification de l'esglise de chanter aulcungz pseumes en forme d'oraysons publiqs par lesqueulx on face prieres à Dieu, ou que on chante ses louanges affin que les cueurs de tous soyent esmeuz et incités à formé pareilles oraysons et rendre pareilles louanges et graces à Dieu d'une mesmes affection. [...] Les pseaulmes nous pourront inciter à eslever noz cueurs à Dieu, et nous esmouvoyr à ung ardeur tant d'invocquer que de exalter par louanges la gloyre de son nom.“ Articles bail-lés par les prescheurs, in: *Baum, Wilhelm / Cunitz, Eduard / Reuss, Eduard* (Hg.): *Ioannis Calvini Opera quae supersunt omnia*, Braunschweig und Berlin, 1863–1900, Bd. 10/2 (Corpus reformatorum 30–86/87), Sp. 288 (Nr. 151), (fotomechanischer Nachdruck: New York, 1964), auch abgedruckt in *Pidoux, Pierre*: *Le Psautier huguenot du XVI^e siècle*, Documents et bibliographie, Basel, 1962, Bd. II, 1.

in die Blutgefäße gepresst wird, so wird das Gift der Verderbnis durch die Melodie ins Innerste des Herzens destilliert.“⁶

Dieses Misstrauen gegenüber der Musik führt letztlich zu einer strikten Eingrenzung des Gesangsrepertoires: Nur biblische Texte, und zwar die Psalmen, werden auf sorgfältig ausgesuchte Melodien gesungen. Letztere müssen dem von Calvin geforderten Kriterium „poids et majesté“ („Gewicht und Majestät“) entsprechen. Die Genfer Melodien sind deshalb von strenger Schlichtheit: Es kommen fast ausschließlich binäre Rhythmen vor (der Dreiertakt würde an den verabscheuten Tanz erinnern), die Notenwerte beschränken sich auf Brevis und Semibrevis, die Textdeklamation ist syllabisch. Die konkrete Umsetzung dieser theologischen Vorstellungen erprobte Calvin während seines Straßburger Aufenthaltes. Nachdem ihn die Genfer aufgrund einer Auseinandersetzung um den Abendmahlsstreit zum Verlassen der Stadt aufgefordert hatten, kam Calvin auf Martin Bucers Betreiben im September 1538 nach Straßburg und übernahm dort die Leitung der französischsprachigen Kirchengemeinde, die aus Glaubensflüchtlingen aus dem Königreich Frankreich und aus Flandern bestand.⁷ Es scheint nicht ohne Bedeutung zu sein, dass Calvin den Psalmengesang erstmals mit Verfolgten, mit Flüchtlingen in die Praxis umsetzte. Der Reformator, der das Gefühl des Heimwehs verschiedentlich als sehr schmerzhaft bezeichnete,⁸ hat sich sowohl in Genf als auch in Straßburg (wo er zwar das Bürgerrecht angenommen hatte) stets als Fremder gefühlt. In dieser Hinsicht sah Calvin eine Parallele zum biblischen David, der von Saul verfolgt und später durch den Aufstand seines Sohnes Absalom aus Jerusalem vertrieben wurde. So verwundert es nicht, wenn Calvin in seinen Psalmkommentaren besonders häufig den Begriff *asylum* verwendet, sogar dort, wo die Vulgata von *refugium* spricht. Theologisch gesprochen ist das Psalmsingen stets ein Singen auf fremder Erde, fern von der (irdischen bzw. himmlischen) Heimat.

Während Calvins Aufenthalt in Straßburg entsteht nun das erste reformierte Gesangsbuch in französischer Sprache, die *Aulcuns pseaumles et cantiques mys en chant* („Einige Psalmen und Cantica in Musik gesetzt“)⁹, die nur wenige Monate nach seiner Ankunft 1539 bei Johannes Knobloch dem Jüngeren erschienen. Das schmale und keineswegs zufällig zusammengestellte Büchlein ist in mehrerer Hinsicht bemerkenswert. Es enthält 22 Gesangsnummern (19 Psalmen, den Lobgesang des Simeon, den Dekalog und das Credo), alle mit Noten versehen,¹⁰ bei denen es sich nicht um die sonst in deutsch-

6 „Il est vray que toute parole mauvaise (comme dit saint Paul) pervertit les bonnes meurs, mais quand la mélodie est avec, cela transperce beaucoup plus fort le cueur et entre au dedans tellement que comme par un entonnoir le vin est iecté dedans le vaisseau, aussi le venin et la corruption est distillé iusques au profond du cueur, par la melodie.“ Vorwort zu: *La forme des prières et chantz ecclésiastiques*, Genf, 1542, in *Peter Barth* (Hg.), *Johannes Calvin, Opera selecta*, München 1926–1931, Bd. 2, 17.

7 Vgl. dazu *Wolff, Christian*: *Strasbourg, cité du Refuge*, in: *Georg Livet* (Hg.), *Strasbourg au cœur religieux du XVI^e siècle, Hommage à Lucien Febvre*, Straßburg, 1977, 321–330.

8 „[...] et scimus hoc est durius, ubi quis longe abstrahitur a patria.“ *Johannes Calvin, Opera selecta*, Bd. 38, 399 (ähnlich in Bd. 39, 511).

9 Eine Faksimileausgabe mit Kommentar und Übertragung der Melodien von *Terry, Richard R.*: *Calvin's First Psalter [1539]*, London, 1932.

10 Außer Psalm 115, der vermutlich mit der Melodie des vorangehenden Psalms 114 zu singen ist; vgl. dazu *Pidoux, Psautier huguenot*, I, 106.

sprachigen Straßburger Gesangbüchern übliche „Hufnagelnotation“, sondern um die weiße Mensuralnotation handelt, die damals allgemein für geistliche und weltliche Musik verwendet wurde. Man geht deshalb wohl nicht fehl, hinter dieser Entscheidung die Absicht zu einer Verbreitung über die Grenzen der Straßburger Flüchtlingsgemeinde hinaus zu sehen.

Von den 22 Gesängen stammen 13 Psalmen von Clément Marot, die verbleibenden sechs Psalmen und die drei weiteren Stücke sind höchst wahrscheinlich alle von Calvin selber gedichtet worden, wobei seine Autorschaft nur für Psalm 25 und 46 gesichert ist.¹¹ Alle Psalmbereimungen aus Calvins Feder wurden in den späteren Genfer Ausgaben durch Bereimungen von Marot ersetzt – offensichtlich, weil Calvin sie für poetisch ungenügend hielt. Dies verweist auf einen weiteren, wichtigen Aspekt des reformierten Psalters: der hohe Anspruch auf Qualität. Die beiden Dichter der Psalmbereimungen, Marot und Beza, waren begabte Poeten; im Fall von Clément Marot handelt es sich sogar um einen der bedeutendsten französischen Dichter aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Marot wurde von König Franz I. hochgeschätzt und diente als Poet bei dessen Schwester Margarete von Navarra. Als Anhänger der reformatorischen Ideen musste er nach der Affaire des placards Paris verlassen und gelangte 1536 nach Ferrara an den Hof der Herzogin Renée d'Este, einer Tochter von Ludwig XII., die ebenfalls mit den reformatorischen Lehren sympathisierte. In Ferrara lernte ihn Calvin kennen und gelangte in den Besitz einiger Psalmbereimungen, die später Eingang in die *Aulcuns Pseaulmes* von 1539 gefunden haben. Marot flüchtete 1542 nach Genf, lässt sich allerdings ein Jahr später, wegen persönlicher Differenzen mit Calvin, im nahe gelegenen Chambéry nieder. Insgesamt dichtete er 49 Psalmen sowie 6 Cantica, die alle erstmals in der Ausgabe *Cinquante Pseaumes* von 1543 erschienen. Im darauf folgenden Jahr verstarb Marot in Turin.

Die verbleibenden 101 Psalmen dichtet der Theologe Theodor von Beza in den nächsten zwei Jahrzehnten. Seine Bereimungen erschienen erstmals in der Ausgabe *Octante trois Pseaumes* von 1551, dann fünf Jahre später in der Ausgabe *Octanteneuf Pseaumes*. Die ausdrückliche Erwähnung der Anzahl der Psalmen im Titel (83 für 1551 und 89 für 1556) zeigt, wie das Unternehmen in Genf von Beginn an auf Vollständigkeit angelegt war.

In vollständiger Form ist der Reimpсалter erstmals beim Genfer Drucker Michel Blanchier im Jahr 1562 erschienen.¹² Es wurden mehr als 30.000 Exemplare gedruckt, die Blanchier teilweise bei anderen Druckern (auch außerhalb der Stadt Genf, zum Beispiel in Lyon) herstellen ließ. Der ungeheure Erfolg dieses Psalters ist ausführlich beschrieben worden,¹³ kein anderes Gesangbuch hat je eine solche Wirkung entfaltet, sowohl im Hinblick auf die Zahl der Singenden als auch der Dauer, während derer das Repertoire im Gebrauch war.

11 Vgl. den Brief von Calvin an Farel vom 19. Dezember 1539: „Ita psalmi duo, XLVI et XXV, prima sunt mea tirocinia. Alios postea attexui.“ Abgedruckt in Johannes Calvin, *Opera selecta*, Bd. 6, 21.

12 *Les pseaulmes mis en rime francoise*. Par Clement Marot, & Theodore de Beze, Genf, 1562. Ein Faksimile dieser Ausgabe erschien 2008 beim Verlag Librairie Droz, Genf, in der Reihe *Textes littéraires français*, herausgegeben und kommentiert von Pierre Pidoux.

13 Siehe dazu *Weeda, Robert: Itinéraires du Psautier huguenot à la Renaissance*, Turnhout, 2009.

Zwar gab es im 16. Jahrhundert einige konkurrierende Psalmausgaben (die allerdings einen Teil des Genfer Repertoires enthalten): den Lausanner oder den Lyoner Psalter. Diese Ausgaben konnten sich allerdings nicht durchsetzen.

Es gibt mehrere Gründe, weshalb gerade der Genfer Psalter zu einem Eckstein reformierter Identität geworden ist. Das ist zum einen die Autorität Calvins. Calvin mag in Europa einen zweifelhaften, ja sogar schlechten Ruf haben (daran hat leider Stefan Zweigs *Novelle*¹⁴ keinen geringen Anteil), in anderen Teilen der Welt genießt der Genfer Reformator jedoch ein erhebliches Prestige. Wenn auch Calvin nicht selber an der Abfassung des Reimpсалters beteiligt gewesen war (wie erwähnt hat er seine für die Straßburger Ausgabe von 1539 abgefassten eigenen Versifizierungen später zurückgezogen), so trägt der Genfer Psalter doch den Stempel Calvins: sowohl in theologischer, anthropologischer, liturgischer, pädagogischer als auch stilistischer Hinsicht.

Erstens war es Calvin, der von 1538 an seine Vision eines einfachen, aber ästhetisch anspruchsvollen, biblisch begründeten Gemeindegesanges umsetzte. Die Rückbindung an Calvin garantierte die theologische Orthodoxie und den richtigen liturgischen Gebrauch. Es ist daher nicht falsch, vom „Psautier de Calvin“ zu sprechen, wie dies der Musikwissenschaftler Robert Weeda in seinem Buch von 2002 getan hat.¹⁵

Zum zweiten hat der Genfer Psalter eine hohe poetische Qualität, für die der französische Hofdichter Clément Marot und der bedeutende Theologe Theodor von Beza stehen. Die doppelte Autorschaft eines Poeten und eines Theologen verweist auf die Wichtigkeit beider Aspekte: Orthodoxie und ästhetischer Anspruch. Beza war natürlich ebenfalls ein begabter Dichter, aber er hat sich innerhalb des französischen Protestantismus vor allem einen Namen als Verhandlungsführer auf dem Religionsgespräch von Poissy (1561) sowie als Vorsitzender der Synode von La Rochelle (1571), wo das gemeinsame Glaubensbekenntnis der französischen Protestanten verfasst wurde, gemacht. Nach Calvins Tod 1564 übernahm er die Leitung der Genfer Kirche.

Und zum dritten genießt der reformierte Psalter das Prestige der Stadt Genf – denn nicht nur wegen seiner Herkunft nennt man ihn den Genfer Psalter. Als sicherer Zufluchtsort vor Glaubensverfolgung wurde Genf für die Reformierten des Königreichs Frankreich (und vieler anderer Länder) zum „Himmlischen Jerusalem“. Als der französische Protestant Pineton de Chambrun Ende der 1680er Jahre nach der Aufhebung des Edikts von Nantes in die Schweiz floh¹⁶ und dabei auf seiner abenteuerlichen Flucht quer durch ganz Frankreich mehr als einmal dem Tode nahe war, bricht er beim Anblick der Stadt Genf in Tränen aus und singt die achte Strophe von Bezas Psalm 26:

*Le saint & sacré lieu
Où tu te tiens, mon Dieu,
M'est précieux iusques au bout:
Ce diuin Tabernacle,*

Der heilige und geheiligte Ort,
wo du dich aufhältst, mein Gott,
ist mir lieb bis ans Ende:
Dieses heilige Tabernakel,

14 *Zweig, Stefan*: Castello gegen Calvin oder ein Gewissen gegen die Gewalt, Wien 1936.

15 *Weeda, Robert*: Le Psautier de Calvin. L'histoire d'un livre populaire au XVI^e siècle (1551–1598), Turnhout, 2002.

16 Der Bericht findet sich bei *Langlade, Ernest*: Le rôle des psaumes dans la vie religieuse. Étude historique et psychologique, Dissertation, Faculté de Théologie protestante de Montauban, Dezember 1905, Paris und Cahors, 1905, 86.

*De ta gloire habitacle,
I'estime & prise dessus tout.*

den Wohnsitz deiner Herrlichkeit,
verehre und preise ich über alles.¹⁷

3. Hermeneutik des Psalters

Der Genfer Psalter hat eine Reihe von Besonderheiten, die für seine identitätsstiftende Funktion von Bedeutung sind. Da ist zum ersten die Beschränkung auf das Psalmen-repertoire, wovon bereits die Rede war. Die Entscheidende hierbei ist nicht, dass *Psalmen* gesungen, sondern dass *nur* Psalmen gesungen wurden. Alle Reformatoren berufen sich bei ihren liturgischen und hymnodischen Entscheidungen auf die Bibel bzw. auf die Praxis der ersten Christen. Immer wieder zitiert werden die paulinischen Verse in Eph 5,19 bzw. Kol 3,16 (hier in der Übersetzung von Luther): „Ermuntert einander mit Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern.“ Wie diese drei Kategorien konkret zu deuten sind, ist allerdings nicht eindeutig zu entscheiden. Im griechischen Text ist von *psalmoi*, *hymnoi* und *odae pneumatikae* die Rede. Im 16. Jahrhundert identifizierte man mit den *psalmoi* die 150 biblischen Psalmen, unter den *hymnoi* verstand man die Hymnen der Alten Kirche (also beispielsweise das *Te Deum*) und unter den *odae pneumatikae* (wörtlich: geistgewirkte Gesänge) weitere, neue Liedschöpfungen. Auf Luthers Repertoire bezogen ergäbe das die Psalmübertragungen (wie der Ps 130 *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*), die Übersetzungen der altkirchlichen Hymnen (*Christ lag in Todes Banden* als Übertragung der Ostersequenz *Victimae paschali laudes*) und schließlich die freien Neuschöpfungen (wie das Weihnachtslied *Vom Himmel hoch, da komm ich her*).

Ganz anders verhält es sich bei Calvin. Von den drei Kategorien des Paulus findet sich nur die erste, die Psalmen, wieder. Die Suche nach einem passenden Repertoire beschreibt Calvin im Vorwort zum Psalter von 1562 folgendermaßen:

„Niemand kann Gott würdig singen, es sei denn, er habe es von Ihm selber erhalten. Als wir uns deshalb überall umgesehen haben, um hier und dort zu suchen, haben wir keine geeigneteren Gesänge finden können als die Psalmen Davids, welche der Heilige Geist ihm eingegeben und geschaffen hat.“¹⁸

Diese Erklärung wirft allerdings Fragen auf. Zum einen erklärt sie nicht, weshalb der vollständige Psalter bereimt werden musste und weshalb man sich nicht auf eine Auswahl besonders geeigneter Psalmen beschränken konnte (so wie diese Luther getan hat). Es wäre ebenfalls möglich gewesen, einen Psalm mehrere Male (durch verschiedene Autoren und mit unterschiedlichen Melodien) bereimen zu lassen, so wie dies in der deutschsprachigen Straßburger Kirche unter Bucer geschehen ist. Dazu gibt Calvin kei-

17 Wörtliche, nicht versifizierte Übersetzung vom Autor.

18 „[...] nul ne peut chanter choses dignes de Dieu, sinon qu'il ait receu d'iceluy: Parquoy quand nous aurons bien circuy par tout pour chercher ça et là, nous ne trouverons meilleures chansons ne plus propres pour ce faire que les Pseaumes de David: lesquelz le saint Esprit luy a dictz et faitz.“ Vorwort zum Psalter, Genf, 1562.

ne Erklärung, aber man kann annehmen, dass der Genfer Psalter nicht eine mögliche Art und Weise des Psalmenvortrags unter vielen ist, sondern dass der Genfer Psalter den biblischen Psalmtext vollständig und umfassend wiedergibt, gewissermaßen den Psalter selber darstellt. Diese Vorstellung ist auch in die Mentalität der Reformierten eingegangen: Im 17. Jahrhundert besaß eine Familie eine Bibel und einen Reimpsalter. Das erste Buch, das die Pilgerväter auf amerikanischem Boden gedruckt haben, war denn auch keine Bibel, sondern ein vollständiger Reimpsalter in englischer Sprache, das *Bay Psalm Book* von 1640.¹⁹

Es ist ebenfalls nicht ohne weiteres einsichtig, weshalb man nicht auch andere biblische Stücke in den Genfer Psalter aufgenommen hat. Wie bereits erwähnt, enthält der vollständige Psalter von 1562 über die 150 Psalmen hinaus nur noch den Lobgesang des Simeon und den Dekalog. Andere biblische Stücke (und sogar nicht biblische wie das Glaubensbekenntnis) finden sich zwar in den früheren, unvollständigen Genfer Psaltern sowie im Lyoner Psalter und in den französischsprachigen Straßburger Psaltern – sie wurden aber in der Genfer Ausgabe von 1562 eliminiert. Calvin erklärt die Beschränkung mit zwei Argumenten: Die Psalmen seien „die explizitesten und wunderbarsten Lobgesänge“, und ferner, so Calvin, stellen die Psalmen „eine Anatomie von allen Teilen der Seele dar; es gibt deshalb keine menschliche Empfindung, welche darin nicht wie in einem Spiegel abgebildet ist.“²⁰ Diese Vorstellung hat ihren Ursprung im christlichen Humanismus. Auch Luther spricht vom „psalterium affectuum palestra“²¹, nämlich dass der Psalter eine Ringschule der Affekte sei. Die Lektüre, bzw. der Gesang der Psalmen aktiviere also gewissermaßen die Affekte der menschlichen Seele.

Ein Charakteristikum reformierten Psalmsingens ist die Art und Weise der Bereimung. Dies zeigt sich deutlich im Vergleich zu Luthers Psalmbereimungen, die weder exakt der biblischen Vorlage folgen noch alle Psalmverse vollständig wiedergeben. Das bekannte Kirchenlied *Ein feste Burg ist unser Gott* wird immer wieder als Paraphrase von Psalm 46 bezeichnet. In Wirklichkeit hat sich Luther von der Bibel lediglich dazu anregen lassen, einige Phrasen und Bilder aufzunehmen, letztlich bringt seine Übertragung nur die eigene Theologie zum Ausdruck. So kann Luther bedenkenlos die alttestamentlichen Psalmen christologisch „heimholen“: Im erwähnten Kirchenlied ist sogar davon die Rede, dass Christus der Herr Zebaoth sei.²²

In calvinistischen Genf hingegen wurden die Psalmen mit größtmöglicher Genauigkeit übertragen. Wenn hier von „Paraphrasen“ gesprochen wird, ist dies im Sinne der Poetologie der Renaissance gemeint. „Paraphrasieren“ heißt nicht etwa „ungefähr oder

19 The Whole Booke of Psalmes faithfully translated into English Metre, Massachusetts, 1640.

20 „[...] plus expresses et magnifiques louanges“, „une anatomie de toutes les parties de l'ame, pource qu'il n'y a affection en l'homme laquelle ne soit yci representee comme en un miroir.“ Vorwort zum Psalmenkommmentar, in Johannes Calvin, Opera selecta, Bd. 31, 20 und 16. Im Psalter von Louis Budé von 1551 schreibt Calvin: „[...] les Pseaumes contiennent comme une anatomie de toutes les affections de l'ame.“ Abgedruckt in: Peter, Rodolphe: Calvin et la traduction des Pseaumes de Louis Budé, in: Revue de l'histoire et de philosophie religieuses 42/1962, 186.

21 Luther, Martin: Operationes in psalmos, Ps 1, siehe dazu Bader, Günter: *Psalterium affectuum palaestra*, Tübingen, 1996 (Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie, 33).

22 „Fragst du, wer der ist? Er heißt Jesus Christ, der Herr Zebaoth.“ 2. Strophe von *Ein feste Burg ist unser Gott*.

ungenau wiedergeben.“ Stattdessen ist damit eine möglichst exakte, aber poetisch anders formulierte Ausdrucksweise gemeint. Marot und Beza nehmen meist eine schematische Übertragung vor: Eine fixe Zahl an biblischen Versen (in der Regel zwei) entspricht einer Strophe; bei sehr langen Versen kann die Aufteilung auch abweichend sein. In jedem Fall wird der gesamte biblische Psalm übertragen. So hat Theodor von Beza den Psalm 119 mit seinen 176 Versen in 88 Strophen übertragen. Die Genfer Bereimungen lassen auch keine Deutungen zu, die außerhalb des Alten Testaments liegen. Es finden sich also keine christologischen oder aktualisierenden Bemerkungen in der Psalmaphrase. Dass heißt nun nicht etwa, dass die Reformierten den Psalter nicht ebenfalls „christlich“ interpretieren könnten. Aber es wird stets zwischen dem biblischen Text, der nicht angetastet wird, und der Interpretation unterschieden. Im Genfer Psalter von 1562 (und auch in späteren Ausgaben) wurde jedem Psalmlied ein sogenanntes „argument“ vorangestellt, worin die theologische und moralische Absicht des Psalms erklärt wird. So heißt es im „argument“ zu Psalm 77: „In diesem Psalm werden die Gläubigen unterwiesen, sich bei allen Sorgen an Gott zu wenden und die Wohltaten anzuerkennen, die er zu allen Zeiten seiner Kirche zugute kommen ließ, um sich damit zu versichern, dass ihre Gebete niemals vergeblich sein werden.“

Ein letzter Punkt betrifft die Verbannung der Musikinstrumente aus dem Gottesdienst. Es gab in den calvinistischen Gottesdiensten ursprünglich keine Instrumentalbegleitung und schon gar kein Orgelspiel. Dies kontrastiert in augenscheinlicher Weise mit den lutherischen Praktiken und deshalb ist die Frage der Instrumentalbegleitung denn auch früh Gegenstand konfessioneller Polemik geworden.

Während es (aus calvinistischer Perspektive) einleuchtend ist, reine Instrumentalmusik aus dem Gottesdienst zu verbannen, weil dabei ja keine Worte vorgetragen werden, ist der Grund für den Bann der Instrumentalbegleitung nicht sofort einsichtig. Calvin hatte in Straßburg davon Kenntnis genommen, dass die Orgel zur schlichten Begleitung des Psalmengesangs eingesetzt wurde (was zumal aus pädagogischen Gründen, für das Erlernen der neuen Melodien, Sinn machte). Calvin wusste zudem um die häufige Erwähnung von Musikinstrumenten im Alten Testament (beispielsweise in Ps 150). Diese musikalischen Praktiken lehnte er jedoch mit dem Argument ab, dass Instrumente mit dem Erscheinen Christi überkommen und unnütz geworden seien: Gott hätte den Israeliten die Instrumentalmusik als zusätzliche Hilfe zugesprochen, damit ihnen die Gottesverehrung leichter falle. So gehört die Musik für Calvin „ad tempus paedagogiae“²³: Sie sei bloße Kinderei. Die Christen, deren Religionsausübung sich im Stadium der Reife befände, hätten diese nicht mehr nötig. Damit befindet sich auch die katholische Kirche, welche Musikinstrumente weiterhin zuließ, im selben kindlichen Stadium wie die Israeliten der Bibel. Hinter Calvins oft aggressiver Polemik gegen die katholische Musikpraxis (und damit der Orgel) steht ohne Zweifel auch die Absicht der identitätsstiftenden Abgrenzung: Während die Papisten ihre närrischen Kindereien fortführten, halte sich die reformierte Kirche an die schlichten, aber aufrichtigen biblischen Vorgaben.

Das Argument, dass Instrumentalmusik im Gottesdienst Kinderei sei, findet sich ebenso bei Katharina Zell (1497–1562), der Ehefrau des Straßburger Predigers Matthias

23 Psalmkommentar zu Ps 149,3, in: Johannes Calvin, Opera selecta, Bd. 32, 438.

Zell. Calvin hat diese intelligente und engagierte Frau bei seinem Straßburger Aufenthalt ohne Zweifel kennengelernt. Sie gab zwischen 1534 und 1536 ein vierteiliges Gesangbuch der Böhmisches Brüder heraus, zu dem sie persönlich das Vorwort schrieb. Darin heißt es: „Gott ist kein kindt: darffest in nicht geschweygen mit pfeiffen und singen.“²⁴

4. Liturgische Verwendung des Psalters

Als Clément Marot in den 1530er Jahren mit der Bereimung des Psalters begann (Musik war hier noch keine vorgesehen), handelte es sich um eine höfische Frömmigkeitspraxis ohne liturgischen Rahmen, der unter den damaligen Umständen auch gar nicht möglich gewesen wäre. Erst als Calvin in Straßburg 1539 sein erstes kleines Gesangbuch zusammenstellt, erhält das Psalmsingen seine liturgische Funktion.

Calvin stützte sich dabei auf die Praxis der deutschsprachigen Straßburger Kirche unter Martin Bucer. Die neuen liturgischen Formen, welche die Straßburger Reformatoren einführten, beruhten nicht auf der römischen Liturgie, sondern waren eine grundlegende Neuerung. In *Grund und Ursach*²⁵ zeigte Bucer auf, er betrachte den neuen evangelischen Gottesdienst als Wiederherstellung jenes Kultes, den man der Heiligen Schrift entnehmen könne. Aber nicht nur die Intention der in der Schrift festgehaltenen kultischen Äußerungen sollte verwirklicht werden, sondern wenn möglich auch deren Form.²⁶ In der Folge wurden in Straßburg zahlreiche liturgische Ordnungen und Gesangbücher in deutscher Sprache veröffentlicht. In *Psalmengebet und Kirchenübung* von 1525 überwiegen bereits die Psalmlieder, wobei auch andere Kirchenlieder (aus allen Gebieten Deutschlands) Eingang gefunden haben. Die Art und die Häufigkeit der Gottesdienste werden genau festgeschrieben.²⁷ Auch die Rolle des Gesangs ist verzeichnet: Außer im Morgengebet und in der Frühpredigt soll die Gemeinde stets Psalmen singen. Die Zahl der Psalmlieder nahm bis ans Ende 1530er Jahre stetig zu. Die Textdichter gehörten den unterschiedlichsten Richtungen an, auch „Dissidenten“ wie beispielsweise Thomas Müntzer und Hans Hut befanden sich darunter. In den Jahren 1534–1536 konnte Katharina Zell in ihrem vierteiligen Gesangbuch sogar 187 Gesänge der Böhmisches Brüder veröffentlichen. Die 1533 durchgeführte Synode versuchte

24 *Von Christo Jesu unserem säligmacher*, Straßburg, Jakob Frölich, Vorwort, fol. Aiii.

25 *Bucer, Martin: Grund und ursach auß gotlicher schrift der neüwerungen an dem nachtmal des herren, so man die Mess nennet, Tauff, Feyrtagen, bildern und gesang in der gemein Christi, wann die zúsamenkomp, durch und auff das wort gottes zú Straßburg fürgenomen*, Straßburg, Wolfgang Köpfel, 1524. Abgedruckt in: *Stupperich, Robert: Martin Bucers Deutsche Schriften*, Bd. 1: Frühschriften 1520–1524, Gütersloh, 1960, 185–278.

26 Siehe dazu *Bornert, René: La réforme protestante du culte à Strasbourg au XVI^e siècle (1523–1598). Approche sociologique et interprétation théologique*, Leiden, 1981, 91–93.

27 Der Text ist abgedruckt bei *Hubert, Friedrich: Die Straßburger liturgischen Ordnungen im Zeitalter der Reformation nebst einer Bibliographie der Straßburger Gesangbücher*, Göttingen, 1900, 88–89; sowie bei *Büchschütz, Louis: Histoire des liturgies en langue allemande dans l'église de Strasbourg au XVI^e siècle*, Dissertation Paris, 1900, Cahors, 1900, 93–94.

diese Vielfalt zu beschränken,²⁸ doch erst zu Beginn der 1540er Jahre wurde die Auswahl der Lieder allmählich eingeschränkt. Das große Straßburger Gesangbuch von 1541²⁹ enthält nur noch theologisch „unverdächtige“ Lieder, neben Psalmen sind vor allem Luthertexte zahlreich vertreten.

Leider haben wir hinsichtlich des französischen Psalmsingens in Straßburg vor Calvins Ankunft keinerlei Hinweis. Der früheste Beleg ist ein Brief des Konstanzer Johannes Zwick an den Zürcher Reformator Johannes Bullinger vom 9. November 1538: „Für die Franzosen gibt es in Straßburg eine Kirche, in der sie vier Mal die Woche Calvin predigen hören, aber auch das Abendmahl feiern und die Psalmen in ihrer Sprache singen.“³⁰ Da die französische Gemeinde erst im Herbst 1538 zum ersten Mal einen selbstständigen Gottesdienst mit Abendmahl feiern durfte, kann man davon ausgehen, dass es Calvin war, der die Gottesdienstordnung festlegte – und es war wohl auch Calvin, der die französischen Psalmen in gottesdienstlichen Gebrauch nahm.

Bereits in Straßburg praktizierte Calvin, was er in Genf weiterführen sollte. Im Gottesdienst werden ausschließlich Psalmen und Cantica gesungen, wobei letztere Kategorie in den Genfer Liturgien fast gänzlich verschwindet. Im Gegensatz zu lutherischen Agenden gab es in der reformierten Liturgie des 16. Jahrhunderts kein *Proprium de tempore*, das heißt keine Lieder oder andere liturgische Stücke, die sich auf das Kirchenjahr beziehen. Es wurde nur der Sonntagsgottesdienst mit seinem immer gleichen Ablauf gefeiert. Alle religiösen Feste, sogar Ostern, wurden in Straßburg und in Genf (für eine kurze Zeit) abgeschafft. Eine solche Praxis prägte die Mentalitäten und die Identitäten: Es gab kein religiöses Brauchtum, die gesamte Identität konzentrierte sich auf den Psalm, der zum Spezifikum der Reformierten und zu ihrer spirituellen Heimat wurde.

Die Psalmen wurden im Gottesdienst nicht in beliebiger Reihenfolge gesungen. In den Genfer Gesangbüchern gab es im Anhang sogenannte „tables“ (Tabellen), in denen die 150 Psalmen auf die Gottesdienste am Sonntag (Morgen und Mittag) und am Mittwoch aufgeteilt wurden. Die tables sehen dabei einen Zyklus von 25 Wochen vor, so dass alle 150 Psalmen zwei Mal pro Jahr vollständig durchgesungen wurden, allerdings nicht in biblischer Reihenfolge. Lange Psalmen (wie der erwähnte Psalm 119) wurden mit „pause“, also „Pausen“, aufgeteilt, was das hebräische „Sela“ aufnimmt. Daher kommt es, dass die Reformierten noch heute sagen: „chantons une pause“, singen wir eine Pause, gemeint ein Abschnitt eines Psalms.

28 Siehe dazu Lienhard, Marc: Glaube und Skepsis im 16. Jahrhundert, in Peter Blickle (Hg.), Bauer, Reich und Reformation, Festschrift für Günther Franz zum 80. Geburtstag am 23. Mai 1982, Stuttgart, 1982, 160–181.

29 *Gesangbuch, darinn begriffen sind, die aller fürnemisten vnd besten Psalmen / Geistliche Lieder / vnd Chorgeseng / aus dem Wittembergischen / Strasburgischen / vnd anderer Kirchen Gesangbüchlin zůsamen bracht / vnd mit besonderem fleis corrigiert vnd gedrucket. Für Stett vnd Dorff Kirchen / Lateinische und Deudsche Schůlen*, Straßburg, Jörg Waldmüller für Georg Messerschmidt, 1541 (RISM 1541/06). Siehe dazu Ficker, Johannes: Das größte Prachtwerk des Straßburger Buchdrucks. Zur Geschichte und Gestaltung des großen Straßburger Gesangbuches 1541, in: Archiv für Reformationgeschichte 38/1941, 198–230.

30 „Gallis Argentorati ecclesia data est in qua a Calvino quater in septimana conciones audiunt, sed et coenam agunt et psalmos sua lingua cantunt.“ Zitiert nach Pidoux, Psautier huguenot, Bd. II, 2.

Das Psalmensingen stand zudem in Genf im Zusammenhang eines pädagogischen Programms. Für Calvin war das Rezitieren, aber noch besser das Singen der Psalmen eine hervorragende Übung, um „in der Schule Gottes voranzukommen“³¹. So war der Psalmengesang denn auch Bestandteil des Schulunterrichts, beispielsweise am Genfer Collège de Rive. Calvin kopierte hier offensichtlich das Straßburger Modell jener theologischen Schule, die Johannes Sturm 1538 gegründet hatte (sie ist der Vorläufer der heutigen Universität Straßburg) und an der Calvin Dogmatik unterrichtete. Sein Kollege an dieser Schule war Matthias Greiter, der erste evangelische Kantor am Straßburger Münster und Autor einiger Kirchenlieder. Calvin hat eine von Greiters Melodien für den bekannten Psalm 68 (ebenfalls für Psalm 36) übernommen. In Straßburg wie in Genf war der Musikunterricht einerseits humanistisch ausgerichtet, d.h. es wurden Humanistenoden verfasst und gesungen, andererseits stand er ganz im Zeichen des Gottesdienstes. Unter der Leitung des Kantors, der auch der Musiklehrer war, erlernten die Schüler im Musikunterricht die Psalmtexte und -melodien und sangen sie im Gottesdienst, um die zu Beginn noch ungeübte Gemeinde mit Text und Melodien vertraut zu machen. Die Doppelfunktion von Kantor und Musiklehrer ist charakteristisch für die reformierte Musikpraxis in Straßburg wie in Genf.

Nach 1562 erwarben sich immer mehr Reformierte einen Psalter (als Gesangbuch), so dass bald jede Familie einen Psalter besaß. Die hohe Auflagezahl der Drucke ermöglichte einen erschwinglichen Preis und die Stabilität des Repertoires erlaubte es, einen einmal gekauften Psalter auch über einen langen Zeitraum zu gebrauchen. Dass solche finanzielle Überlegungen durchaus eine Rolle spielte, zeigte sich in den Niederlanden, wo am Ende des 16. Jahrhunderts die nationale Synode die Einführung eines neuen Reimpсалters von Philips van Marnix unter anderem mit dem Argument ablehnte, es käme für die Familien zu teuer, einen neuen Psalter anzuschaffen.³²

Das Psalmsingen nahm auch außerhalb des Gottesdienstes einen breiten Raum ein. In Genf sang man einen Psalm vor und nach dem Essen, während der Arbeit und auf den Straßen. Diese Praktiken entsprechen Calvins pädagogischem Programm, das auf der *Devotio moderna* und dem christlichen Humanismus beruht. Danach erlaubt das Psalmsingen, das Gotteswort und die Schönheit der göttlichen Schöpfung besser zu kontemplieren und zu verstehen. Der Gesang biblischer Psalmen diente aber auch als Bollwerk gegen ausschweifende Lieder. Dieses Argument finden wir praktisch bei allen Reformatoren des 16. Jahrhunderts, insbesondere bei Melanchthon, aber auch bei der erwähnten Katharina Zell.

Das überall präsente Psalmsingen, im Gottesdienst und im alltäglichen Leben, muss vielen damaligen Zeitgenossen als eine wahrhaftige Vorausnahme des Gottesreiches erschienen sein. Psalmen wurden jedoch auch bei Anlässen gesungen, die Calvin und den Genfer Pastoren gar nicht lieb waren: bei Trink- und Essgelagen, bei Streitereien und bei unerlaubtem Vergnügen (Spiel und Tanz). Solche Praktiken wurden streng

31 „[...] nous devons avoir le Psautier, si nous desirons de profiter en l'eschole de Dieu.“ Psalter von Louis Budé, 1551, abgedruckt in Peter, Calvin et la traduction, 188.

32 *Föllmi, Beat*: Le chant des psaumes des Réformés flamands et néerlandais aux XVI^e et XVII^e siècles, in: Daniel Frey, Christian Grappe und Madeleine Wieger (Hrsg.), Usages et mésusages de l'Écriture. Approches interdisciplinaires de la référence scripturaire, Strasbourg, 2014 (Écriture et Société), 147.

geahndet. Überlieferte Protokolle zeigen, dass solch „unerlaubtes“ Psalmsingen weit verbreitet sein musste. Oftmals wurden die Texte mit anderen Melodien gesungen, aus dem weltlichen oder katholischen Repertoire – manchmal wurden die Genfer Melodien auch mit anderen Gesängen vermischt.³³ Verboten war das Psalmsingen nicht nur in Tavernen oder anderen zwielichtigen Etablissements, sondern auch auf dem Friedhof, weil man so in Verdacht geriet, man würde für das Seelenheil eines Verstorbenen singen.³⁴ Manche haben sich über das Psalmsingen lustig gemacht, wie jener Mann, der jedes Mal, wenn er einen Esel schreien hörte, ausrief: „Voici quel beau psalme qu'il chante“³⁵ („Was für einen schönen Psalm singt er“). Und dann gab es auch solche, welche die Psalmtexte verzerrten und daraus wüste Zoten formten. So wurde der Dekalog, der mit „Leve le cœur, preste l'aureille“ beginnt, umgeformt zu: „Leve le cul, ouvre les cuisses, fillettes pour les compaignons [...]“³⁶.

5. Psalmsingen in der Verfolgung

Das Psalmsingen erhielt durch zahlreichen Märtyrer des neuen Glaubens bald einen bekennenden Charakter: Psalmen wurden von Angeklagten unter der Folter oder von Verurteilten auf dem Scheiterhaufen gesungen. So nennt der Genfer Drucker Jean Crespin in seiner *Histoire des Martyrs*, einem umfangreichen Martyrologium, das von 1554 an in immer wieder aktualisierten Ausgaben erschien,³⁷ zahlreiche Beispiele, wie Protestanten auf dem Gang zum Scheiterhaufen Psalmen sangen. Die Wirkung des Gesangs muss so groß gewesen sein, dass der Henker angewiesen wurde, den Verurteilten vor ihrem letzten Gang die Zunge abzuschneiden, um so den Psalmengesang zu verhindern, oder die Hinrichtungen wurden mit lauter Musik begleitet, die das Singen der Verurteilten übertönen sollte. Bei der Hinrichtung von Philibert Hamelin 1557 in Bordeaux heißt es beispielsweise:

„Aus Furcht, dass seine Reden auf die umstehenden Leute bei seinem letzten Augenblick einen zu großen Eindruck machen könnten, ertönten laute Trompetenklänge, so dass keines seiner Worte während der Hinrichtung gehört werden konnte. Doch man sah an seiner Haltung und an seinen Gesten, dass er nicht aufhörte zu beten.“³⁸

33 Siehe dazu die Protokolle in: Archives d'État de Genève, RConsistoire, vol. 12, fol. 100v (1557); vol. 17, fol. 119 (25. Juli 1560). Siehe ebenfalls in *Kingdon, Robert M.: Uses of the Psalter in Calvin's Geneva*, in: *Eckhard Grunewald / Henning P. Jürgens / Jan R. Luth (Hg.), Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden, 16.–18. Jahrhundert*, Tübingen, 2004 (Frühe Neuzeit, 97), 21–32.

34 Archives d'État de Genève, RConsistoire, vol. 17, fol. 231 (7. Dezember 1559).

35 Archives d'État de Genève, Juridictions Pénales, série A, vol. 2, fol. 18 und 19 (1559).

36 *Bonivard, François: Advis et devis de l'ancienne et nouvelle police de Genève*, Genf, 1865, 96.

37 *Crespin, Jean: Histoire des Martyrs persecutez et mis a mort pour la verité de l'Evangile, depuis des temps des Apostres iusques à l'an 1574*, Genf, 1580 (Exemplar in der Bibliothek der Société de l'Histoire du Protestantisme Français in Paris, Signatur: 2° 211 Rés.). Die erste Ausgabe erschien 1554 in Genf. Es folgen zahlreiche weitere Ausgaben; die letzte zu Lebzeiten Crespins datiert von 1570.

38 *Dans la crainte que ses discours ne fissent une trop vive impression sur les personnes qui l'entouraient à ses derniers moments, les sons éclatants de la trompette empêchèrent qu'aucune de ses paroles pût*

Die ersten Märtyrer in Frankreich und Flandern sangen die Psalmen noch auf Latein, zum einen, weil viele der Verurteilten aus klösterlichem Milieu oder aus dem Priesterstand stammten, zum andern, weil singbare Psalmaphrasen auf Französisch erst ab den 1540er Jahren, in den Straßburger und Genfer Ausgaben, verfügbar wurden. Einen der frühesten Belege findet man im erwähnten Martyrologium von Crespin. Ein Franzose namens Nicolas wurde 1548 im hennegausischen Bergen (Mons) als Anhänger der Evangelischen zum Tode verurteilt. Während seines ganzen Prozesses, bei dem immer wieder schwere Folter angewendet wurde, sang Nicolas Psalmen. Vor der Hinrichtung antwortete er den anwesenden Franziskanern, die ihn beschimpften, mit einer Strophe aus Marots Psalm 6:³⁹

*Sus sus, arriere iniquies,
Delogez tyranniques,
De moy tous à la fois:
Car le Dieu debonnaire,
De ma plainte ordinaire
A bien ouy la voix.*

Nun aber, ihr Tyrannen
und Feind, hebt euch von dannen
und macht euch bald von statt.
Denn Gott, der Herr, sanftmütig
mein sehlich Bitten gültlich
nunmals erhöret hat.

Sollte dieser Bericht authentisch sein, hätte Nicolas nur sechs Jahre, nachdem der Psalm in Straßburg und in Genf (in zwei unterschiedlichen Melodiefassungen⁴⁰) erstmals im Druck erschienen war, die Psalmaphrase von Marot vollständig auswendig singen können – er zitierte ja nicht die erste, sondern die achte Strophe. Dies wäre durchaus möglich, denn Nicolas soll sich vor seiner Festnahme einige Zeit in Genf aufgehalten haben und wollte dann über Deutschland nach England reisen, so dass er vor seiner Festnahme auch in Straßburg vorbeigekommen sein könnte.

Von dieser Praxis des Psalmsingens als individuellem Bekenntnisakt ausgehend, entwickelte sich rasch das gemeinschaftliche Psalmsingen als identitätsstiftendem Ausdruck einer Gruppe. Diese Entwicklung vom individuellen Singen zum „Singen der Tausend“ steht in engem Zusammenhang zu den traumatischen Erfahrungen der Bartholomäusnacht, als in Paris und im übrigen Königreich Frankreich Tausende von Protestanten ermordet wurden. Beispiele für solches kollektives Psalmsingen gibt es allerdings schon vor 1572. Zu Beginn des Jahres 1561 sangen im Collège de Guyenne in Bordeaux, einer Hochburg des Protestantismus in Aquitanien, die Kinder auf dem Pausenhof jeweils Psalmen von Marot – trotz eines Verbotes des Parlaments. Die Menge der Protestanten, die sich draußen auf der Straße versammelten, um zuzuhören und mitzusingen, wurde immer größer, bis eines Tages das Gitter des Pausenhofs dem Druck der sich dagegen drückenden Zuhörer nachgab und etwa vier- bis fünfhundert Protestanten auf den Schulhof stürmten und gemeinsam mit den Schülern französische Psalmen

être entendue pendant son supplice; mais on voyait, à sa contenance et à ses gestes, qu'il ne cessait de prier.“ Crottet, *Alexandre: Histoire des Églises réformées de Pons, Gemozac et Mortagne, en Saintonge, Bordeaux, [1841].*

39 Crespin, *Histoire des Martyrs*, 1580, fol. 183. Die französische Fassung des Psalms folgt der Genfer Ausgabe von 1562, die deutsche Übertragung nach Ambrosius Lobwasser, *Die Psalmen deß königlichen Propheten Davids* (siehe Fußnote 1).

40 Siehe die Kritische Edition von Pidoux, *Le psautier huguenot*, Bd. 1, 10.

sangen – ein nicht ungefährliches Unterfangen in der damaligen politisch aufgeheizten Atmosphäre im Königreich.⁴¹

Das Psalmsingen war seit den 1550er Jahren das eigentliche Erkennungszeichen der Reformierten – was allerdings auch deren Verfolgern zugutekam. Französische Psalmen zu singen, genügte bereits für eine Verhaftung, die dann meist mit einer Verurteilung endete. So wurden im September 1557 hundertzwanzig Personen beiderlei Geschlechts im Gefängnis Châtelet eingekerkert, weil sie sich in der Nähe der Sorbonne versammelt und dabei Psalmen gesungen hatten.⁴²

In Valenciennes und Tournai begaben sich die Protestanten Ende September 1561 unter Psalmengesang auf die Straße, um so den königlichen Verboten zu trotzen. Diese und ähnliche Demonstrationen sind unter dem Namen „Chanteries“ bekannt. Wie sehr individuelles Bekenntnis und gemeinschaftliches identitätsstiftendes Singen zusammenhängen, zeigt der interessante Vorfall, der sich am 27. April 1562 in Valenciennes ereignete: Zwei Textilarbeiter, die sich zum reformierten Glauben bekannt hatten, wurden zum Tod durch Verbrennen verurteilt. Als einer der beiden beim Besteigen des Scheiterhaufens ausrief „Ô Éternel!“ („O Ewiger!“), glaubte die Menge darin den Anfang von Theodor von Bezas Psalm 94 zu erkennen: *Ô Éternel, Dieu des vengeances*. Es kam zu einem Tumult, der mit der Befreiung der beiden Verurteilten endete. Der Vorfall ist unter dem Namen „maux brûlés“ (wörtlich die „schlecht Verbrannten“) bekannt. Auch dieser durchaus glaubwürdige Bericht⁴³ ist im höchsten Maße aufschlussreich, zeigt er doch, dass der Psalm 94 nur wenige Monate nach seinem Erscheinen in der ersten kompletten Psalterausgabe von Michel Blanchier auch im Norden Frankreichs so bekannt war, dass nicht nur ein Einzelner, sondern gleich eine Menschenmenge auf ein Stichwort den Gesang auswendig anstimmte.

Die Episode der „maux brûlés“ ereignete sich in einem aufgeladenen geschichtlichen Kontext. Im Januar 1562 veröffentlichte Katharina de Medici das Toleranzedikt von Saint-Germain-en-Laye, das von der katholischen Partei am 1. März mit dem Massaker von Wassy beantwortet wurde, was die fast vier Jahrzehnte dauernden Religionskriege in Frankreich auslöste. Während dieser Auseinandersetzungen gelangte die Paraphrase von Psalm 68 zu Berühmtheit, der gemeinhin als die „Marseillaise der Hugenotten“ bezeichnet wird, ein Ausdruck, der allem Anschein nach auf Orentin Douen (1878) zurückgeht.⁴⁴ Der von Theodor von Beza verfasste Psalm 68 erschien 1562 erstmals im Druck. Er schildert eindrucksvoll, wie Gott machtvoll und siegreich vorauszieht und die Feinde vernichtet: „Que Dieu se montre seulement / Et on verra soudainement / Abandonner la place“ oder in Lobwassers deutscher Fassung: „Gott macht sich auf mit

41 Die Begebenheit ist abgedruckt bei *Gaullieur, Ernest*: Histoire du collège de Guyenne, Paris, 1874, 260f.

42 Siehe dazu: Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français II/1852, 38f.; siehe auch *Douen, Orentin*: Clément Marot et le Psautier huguenot: étude historique, littéraire, musicale et bibliographique, Paris, 1878–1879, Bd. I, 7 (Reprint: Amsterdam, 1967).

43 Siehe dazu *Rahlenbeck, Charles*: Les chanteries de Valenciennes, in: Bulletin de la Commission pour l'histoire des églises wallonnes, III/1883, 121–159; sowie *His, Isabelle*: Claude Le Jeune (v. 1530–1600). Un compositeur entre Renaissance et baroque, Paris, 2000, 22f.

44 Douen, Clément Marot, Bd. I, 10. Vier Jahrzehnte früher hatte Giacomo Meyerbeer in seiner Oper *Les Huguenots* (1836) zur musikalischen Charakterisierung der französischen Protestanten nicht etwas den Psalm 68, sondern in gänzlich unhistorischer Weise Luthers *Ein feste Burg ist unser Gott* benützt.

seiner G'walt. / So wird man seine Feind alsbald / Aus dem Feld ziehen sehen.“ Dieses Psalmlied wurde während der Religionskriege des 16. Jahrhunderts von den französischen Protestanten als Schlachtgesang angestimmt, einerseits als Gebet vor dem Kampf, aber auch zur Einschüchterung der Feinde während der Kampfhandlungen selber.

Fassen wir die Orte des Psalmengesangs im Kontext der Verfolgung noch einmal zusammen. In einer ersten Phase ist der Gesang individueller Ausdruck, vor allem in Extremsituationen menschlicher Existenz wie Kerkerhaft, peinlicher Befragung, Erniedrigung oder allgemein im Angesicht des Todes. Ein solches Singen entspricht der gängigen Frömmigkeitspraxis des Spätmittelalters und der Frühneuzeit, vor allem in monastischem Milieu. Die Hinrichtungsstätte verlängert allerdings diese private, individuelle Praxis in den öffentlichen Raum hinein: Psalmsingen wird so zu einem Bekenntnisakt. Die Vertreter der Staatsmacht und der katholischen Kirche waren sich der Brisanz dieses Singens durchaus bewusst. Nicht umsonst haben sie versucht, die Bekenntnishaftigkeit des Singens zu verhindern (durch Verstümmelung des Delinquenten oder durch Inbesitznahme des Klangraums mittels Trompetenklang). Auf der Richtstätte treffen der private und der öffentliche Raum aufeinander. Der Funke springt auf die Massen über, wie das Beispiel der „maux brûlés“ in Valenciennes gezeigt hat. Als Massenphänomen verwandelt sich der Psalmengesang für die französischen Protestanten in eine identitätsstiftende Tätigkeit, deren Kraft sich mit der zunehmenden Ablehnung durch die Alte Kirche und die Staatsmacht ständig vergrößert. Die Verflechtung von öffentlichem und privatem Raum ließe sich übrigens auch in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts aufzeigen, als nach der Aufhebung des Edikts von Nantes die Verfolgung und Drangsalisierung der französischen Protestanten einen neuen, traurigen Höhepunkt erreichten. So kommt es beispielsweise während der sogenannten „Dragonades“ zu kollektiven Halluzinationen, wo die verängstigten Protestanten nachts geheimnisvollen Psalmengesang in den Lüften hören.⁴⁵

6. Psalmen und Identität

Wie aufgezeigt wurde, hängt der starke identitätsstiftende Charakter des Genfer Psalters einerseits mit der Entstehung des Repertoires in den Exilgemeinden und andererseits mit der Etablierung von Singkontexten zusammen, die stark von Verfolgung (Religionskriege des 16. Jahrhunderts, Widerruf des Edikt von Nantes ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts) geprägt sind. Marot in seinem Exil in Ferrara und später in Chambéry, Calvin, seit der Affaire des placards ständig im Exil, in Genf und in Straßburg, die Flüchtlinge der Straßburger französischen Gemeinde – sie alle haben ihre Erfahrungen in den Psalter eingetragen. Rasch wird der Genfer Psalter das Gesangbuch der Verfolgten: Schon der Besitz eines solchen kann im Königreich Frankreich zu Verurteilung und Hinrichtung führen.

⁴⁵ Dazu beispielsweise *Le chant des Psaumes dans les airs à Marvejols (1686)*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français* LVI/1907, 529–532.

Was ursprünglich als eine Rückkehr zu biblischen und frühchristlichen Praktiken gedacht war, wird nun als Abgrenzung gegenüber den Verfolgern verstanden: die Beschränkung im Hinblick auf Text und Musik, der Verzicht auf Musikinstrumente, die auf äußerste Einfachheit angelegte Ausführung. So entsteht einerseits eine spirituelle Heimat, die sich an einem als unveränderlich geltendem Repertoire festmacht, und andererseits eine Abgrenzung vom Fremden, den Gesangsrepertoires der Katholiken und Lutheraner.

Die große Anziehungskraft des Genfer Psalters zeigt sich nicht zuletzt auch in der Polemik seitens der Lutheraner, die immer wieder gegen jene „welschen Gesänge“ wetterten, deren „Atem nach dem Calvinismo reucht“⁴⁶, wie es beim Lutheraner Cornelius Becker heißt, der in seinem 1602 erschienenen Psalter mit Absicht ein abweichendes Vers- und Reimschema wählte, damit die populären französischen Melodien nicht verwendet werden konnten.

Unterdessen haben sich die Repertoires längst vermischt und die konfessionellen Identitäten aufgeweicht. Genfer Psalmen finden sich in lutherischen und katholische Gesangbüchern. Allerdings scheint es kein Zufall zu sein, dass im neusten 2002 erschienenen lutherischen Gesangbuch der französischsprachigen Kanadier⁴⁷ die reformierten Genfer Psalmen streng vermieden werden und stattdessen französische Psalmodiemodelle nach gregorianischem Vorbild vorgeschlagen werden – als ein letzter Rest konfessioneller Vorbehalte.

46 Zitiert nach *Albrecht, Christoph*: Einführung in die Hymnologie, Göttingen, 1995, 38.

47 *Liturgies et cantiques luthériens*, hg. vom Comité liturgique francophone de l'Église luthérienne du Canada, Winnipeg, Éditions de l'Église luthérienne du Canada, 2009, 864 Seiten. Siehe dazu auch *Föllmi, Beat*: La psalmodie en français chez les luthériens d'aujourd'hui: une inspiration grégorienne?, in: *Beat Föllmi / Jacques Viret* (Hg.), *Le chant liturgique aujourd'hui et la tradition grégorienne*, Paris, 2016 (GREAM/répertoire), 301–318.

„Sammelt die besten, kernhaften, kräftigen und begeisterten Gesänge ...“

Überlegungen zum „Deutschen Evangelischen Kirchen-Gesangbuch. In 150 Kernliedern“ (1854)

CHRISTIANE SCHÄFER

1. Vorgeschichte

1.1. Der Wunsch nach Einheit

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ist eine Vielzahl zum Teil auf kleinste Regionen bezogener und überwiegend sehr liederreicher Gesangbücher entstanden. Der größte Teil dieser Bücher enthält keine Noten und der in ihnen überlieferte Liedbestand ist gegen Ende des 18. Jahrhunderts meist vom Geist der Aufklärung und des Rationalismus bestimmt. Ein berühmt berüchtigtes Beispiel dafür ist das 1780 in Berlin erschienene „Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch in den Königlich Preußischen Landen“, welches nach seinem Verleger häufig auch einfach der „Mylius“ genannt wird. Für den „Mylius“ und auch für andere Aufklärungsgesangbücher entstehen ab der Mitte des 18. Jahrhunderts zahlreiche neue – das heißt moderne und rationalistische – Gesänge. Dafür werden die Lieder des 16. und 17. Jahrhunderts zu großen Teilen ganz ausgeschieden und das Wenige, das erhalten bleibt, wird stark überarbeitet. Auch die Lieder Martin Luthers sind in dieser Zeit nicht vor gravierenden Umdichtungen geschützt. Vielfalt und Vielfältigkeit beherrschen zum Beginn des 19. Jahrhunderts das Bild: Das gilt politisch (Deutschland besteht in dieser Zeit aus über 30 Einzelstaaten, die im Deutschen Bund zusammengefasst sind). Es gilt in Bezug auf die evangelische Liturgie, die in jeder Region ihren eigenen Agenden verpflichtet ist, und auch in Bezug auf die Kirchenliedtradition, die sich im Laufe der Zeit immer weiter auseinanderentwickelt hat. Der kirchliche Pluralismus und die Moderne werden zunehmend als Traditionsbruch empfunden – die evangelische Gemeinschaft scheint bedroht und mit ihr die evangelische Identität dem Untergang geweiht.

1.2. Die Besinnung auf den „Kern“

Verlusterfahrungen, bezogen auf ein als vertraut erfahrenes Liedgut, und die Sorge um die Einheit der evangelischen Kirche lösen den Wunsch nach Reformen aus und läuten eine Suche nach dem „Kern“ ein. So findet sich in einer kleinen, 1824 erschienenen Schrift des Heidelberger Juristen Anton Friedrich Thibaut die mit Nachdruck ausgesprochene Aufforderung, innerhalb der evangelischen Kirche eine hymnologische Reform in Angriff zu nehmen: „Sollte ich nun meine Wünsche kurz ausdrücken, so würde ich sagen: Sammelt die besten, kernhaften, kräftigen und begeisterten Gesänge, wählt

dazu die schönsten vorhandenen Melodien unserer älteren Kirche nebst dem, was die neue Zeit auf musterhafte Art hinzugefügt hat, und verseht endlich die Organisten mit einem Choralbuch, worin alles voll ausgedrückt ist [...]“¹ Thibaut formuliert dies nicht als Theologe oder professioneller Kirchenmusiker, sondern aus dem Erleben für ihn sehr unbefriedigender Gottesdienste, die von der „Unerbaulichkeit“ sowohl der Predigten als auch des Gesanges geprägt sind. Das Adjektiv „kernhaft“ verwendet er dabei zusammen mit „die besten“, „kräftigen“ und „begeisterten“ – es ist ein literarisches Qualitätsmerkmal. Dabei müssen die Lieder nicht allein aus der „älteren Zeit“ stammen, sondern es sollte auch das beachtet werden, „was die neuere Zeit“ auf musterhafte Weise hinzugefügt hat. Thibaut geht es darum, das wirklich „Gute“ aufzuspüren und zu bewahren.

Die von Thibaut geforderte Suche nach dem Kern schlägt sich auch in den Titeln verschiedener Liedsammlungen, die häufig von Einzelpersonen erarbeitet werden, nieder: Als Beispiel seien hier die von Pfarrer Göring 1840 herausgegebenen „Auserlesenen christlichen Kernlieder für Kirche, Schule und Haus“ genannt. Dieses Buch enthält, wie aus seiner Vorrede hervorgeht:

1. die *bewährtesten Kernlieder* aus den vormals im Vaterlande eingeführten evangelischen Gesangbüchern, dem allgemeinen Gebrauche zugänglich gemacht, und zwar zunächst diejenigen, *welche in dem neuen bayerischen Gesangbuch fehlen*, und auch in andern neuern kirchlichen Gesangbüchern entweder gar nicht, oder zu sehr verändert und entstellt sich vorfinden; dann aber auch
2. aus andern bewährten *älteren* und *neuern* Gesangbüchern oder Liedersammlungen des ganzen deutschen Vaterlandes die *vorzüglichsten*, und namentlich solche, welche zur *Ergänzung* mancher im kirchlichen Gesangbuch mangelhaft oder gar nicht vorkommenden Rubriken erforderlich scheinen, jedoch
3. durchaus nur *eigentliche Kirchen= und Kernlieder ächt christlichen Gehaltes* und *rein klassischer Form*, sammt und sonders
4. *ächt* und *unverfälscht*, in ihrer *ursprünglichen Kraft* und *Salbung*, nach der jedesmal geläufigsten und in bewährten Kirchen=Gesangbüchern bereits *kirchlich* geltend gemachten oder einer *allgemeine annehmbaren Textrecension*, entweder ganz nach dem *Original*, oder doch *originalgetreu* und *schriftgemäß* [...]“

Das „Allerbewährteste“ muss demnach nicht zwangsläufig ausschließlich das „Altüberlieferte“ sein, sondern es soll auch „Neues“ Aufnahme finden. Und das „Originalgetreue“ bedeutet für Göring zwar, einerseits so nah wie möglich am Urtext zu bleiben, andererseits aber auch Textänderungen vorzunehmen, die sich innerhalb der liturgisch-kirchlichen Praxis bereits bewährt haben.

Einen anderen Weg hat Friedrich Layritz eingeschlagen. Das verrät schon der Titel des von ihm erarbeiteten Buches: „Kern des deutschen Kirchenlieds von Luther bis auf Gellert“. Hier ist das, was zum „Kern“ werden kann, eindeutig auch zeitlich festgelegt. Die Begründung dafür findet sich ebenfalls in der Vorrede:

1 Thibaut, Anton Friedrich Justus: Über die Reinheit der Tonkunst. Heidelberg 1824, 37f.

„Jene glaubensstarke, zu Liebesthaten kräftige, in der Hitze der Anfechtung und Verfolgung gereifte Zeit lebte noch im lebendigen Bewußtsein kirchlicher Gemeinschaft; man fühlte sich noch als lebendige Gliedmaßen des großen Gesamtleibes. Davon zeugen ihre Lieder. Sie sind nicht, wie die aus neuerer Zeit, Stimmen vereinsamt stehender ‚Fremdlinge unter Mesech,‘ nicht bloß Ergüsse irgend einer besonderen, nur dieser einzelnen Person angehörigen Stimmung, sondern in ihnen klingt das Lied und das Leid, die Not und der Trost, der Kampf und der Triumph der gesamten evangelischen Christenheit wieder; und das alles um so voller und lebendiger, je näher die Verfaßer dem eigentlichen Reformations=Zeitalter stehen. Darum sind auch ihre Lieder vorzugsweise Kirchenlieder geworden und geblieben und als solche hier wiedergegeben. Mit *Gellert* glaubte ich diese Zeit abschließen zu müßen. Möge sie wieder kehren, bald wieder kehren die gesegnete Zeit, da frische Blüten des Kirchenlieds den deutschen Kirchenacker zu schmücken vermögen!“

Layritz trifft seine Auswahl also unter Auslassung der Zeit zwischen 1750 und 1840. Für ihn ist der „Kern“ derjenige Liedbestand, der aufgrund seiner Nähe zur Reformation eine evangelische Gemeinschaft repräsentiert, die ihm aktuell verloren scheint. Vor allem die einigende und glaubensstärkende Kraft, die Layritz den alten Liedern zuweist, zeigt, dass die Suche nach den „kernhaften“ Liedern zunehmend zu einer Suche nach dem Kanon eines gemeinsamen evangelischen Bekenntnisses geworden ist. Damit nimmt eine Bewegung hin zum evangelischen Einheitsgesangbuch ihren Anfang.

1.3. Die Eisenacher Konferenz

Eisenacher Konferenz ist eine eingeführte Bezeichnung der ab 1852 zunächst jährlich und später zweijährig tagenden „Deutschen Evangelischen Kirchenkonferenz“. Die Konferenzen, an denen die Leitungen der einzelnen Landeskirchen teilnahmen, sollten den Zweck haben, „auf der Grundlage des Bekenntnisses wichtigere Fragen des kirchlichen Lebens in freiem Austausch zu besprechen und, unbeschadet der Selbständigkeit jeder einzelnen Landeskirche, ein Band ihres Zusammengehörens darzustellen und die einheitliche Entwicklung ihrer Zustände zu fördern.“²

Thema der ersten Eisenacher Konferenz war die Frage nach einem einheitlichen Gesangbuch. Daher hielt der evangelische Theologe und Ministerialrat Karl Bähr³ gleich

2 Geschäftsordnung für die Abhaltung wiederkehrender Konferenzen von Abgeordneten im evangelischen Deutschland 1852.

3 Zu Karl Bähr und zur Geschichte des deutschen Evangelischen Einheitsgesangbuchs hat Ulrich Wüstenberg umfangreiche Untersuchungen vorgelegt: *Wüstenberg, Ulrich*: Karl Bähr (1801–1874). Ein badischer Wegbereiter für die Erneuerung und die Einheit des evangelischen Gottesdienstes, Göttingen 1996 (Veröffentlichungen zur Liturgik, Hymnologie und theologischen Kirchenmusikforschung 30) und DERS.: Die Gesangbuchrestauration im Protestantismus und die Entstehung des deutschen Einheitsgesangbuches, in: *Irmgard Scheitler* (Hg): Geistliches Lied und Kirchenlied im 19. Jahrhundert, Tübingen 2002 (Mainzer Hymnologische Studien 2), 139–157.

am ersten Konferenztag einen „Vortrag über die Herstellung eines allgemeinen Gesangbuchs der deutschen evangelischen Kirche“.⁴

Im ersten Teil des Vortrags widmet sich Bähr der Beantwortung der Frage, ob überhaupt ein solches Gesangbuch erarbeitet werden müsse. Dazu referiert er zunächst, was den Ausschuss des evangelischen Kirchentages von 1851 veranlasst habe, die Erarbeitung eines allgemeinen deutschen evangelischen Gesangbuches zu beantragen:

„Als den durch die jetzigen Gesangbücher verursachten Schaden bezeichnet er: ‚Zerstörung der Einheit der evangelischen Kirche, die sich bei den sonst verschiedenen Cultusformen in dem gemeinsamen geistlichen Volksgesange darstellte und erhielt‘; und fährt dann fort: ‚Es ist anerkannt, welche Vortheile die katholische Kirche von der strengen Einheit ihrer Cultusformen zieht. Neben der berechtigten größeren Freiheit und Mannigfaltigkeit unserer Kirche, leistete die Einheit des geistlichen Volksgesangs verhältnismäßig Aehnliches.‘ Es ist also das tiefgefühlte Bedürfnis nach größerer *Einheit* der evangelischen Kirche, welches den Antrag hervorgerufen hat, somit im Grunde dasselbe Bedürfnis, aus dem diese verehrte Versammlung hervorgegangen ist [...]“⁵

Das Grundmotiv ist also das tiefgefühlte Bedürfnis nach größerer Einheit – nach überregionaler evangelischer Identifikation. Dass man gerade den Liedern die Kraft zutraut, eine solche Einheit zu schaffen, zeigt, welche identitätsstiftende Wirkung dem Kirchengesang zugemessen wurde.

Die Erarbeitung eines solchen Gesangbuches wurde beschlossen. Es wurde eine Kommission gebildet, der neben Karl Bähr weitere hymnologische Fachleute angehörten: Philipp Wackernagel, Hermann Adalbert Daniel und Johannes Geffcken. Musikalisch beratend tätig waren: Gottlieb von Tucher und Immanuel Faißt (später auch Johannes Zahn). Im Verlauf der Arbeit zerstritt man sich über die Art der Textredaktion und auch über die Liedauswahl an sich, so dass Wackernagel die Arbeit vorzeitig niederlegte und Geffcken einen Alternativvorschlag einreichte, der aber abgewiesen wurde. Einheit zu schaffen ist offensichtlich eine nur schwer zu bewältigende Aufgabe – das galt und gilt wahrscheinlich zu allen Zeiten.

2. „Deutsches Evangelisches Kirchen-Gesangbuch. In 150 Kernliedern.“ (1854)

Obwohl sich die Kommissionsarbeit nicht leicht gestaltet hatte und immer wieder auch vom Scheitern bedroht war, wurde der fertige Entwurf bereits im Juni 1853 von der in Eisenach tagenden Konferenz verabschiedet, so dass das „Deutsche Evangelische Kirchen-Gesangbuch. In 150 Kernliedern“ 1854 im Druck erscheinen konnte. Es war kein

4 Bähr, Karl: Vortrag über die Herstellung eines allgemeinen Gesangbuchs der deutschen evangelischen Kirche, in: Allgemeines Kirchenblatt für das evangelische Deutschland (AKED) 1/1852, 236–259.

5 Ebd., 236f.

– wie der Titel suggerieren könnte – verbindlich eingeführtes evangelisches Einheitsgesangbuch, sondern es verstand sich als Vorschlag, der in Ergänzung zu bestehenden oder als Bestandteil neu erscheinender Gesangbücher Verwendung finden sollte. Die Vorrede des schmalen Bändchens erläutert, worum es den Erarbeitern gegangen ist, welche Kriterien ihnen bei der Auswahl der Liedtexte und -melodien wichtig waren und wo die Schwierigkeiten des Unternehmens gelegen haben.

2.1. Vorrede

Sehr bewusst bezeichnen die Herausgeber die vorgelegten Kernlieder gleich zu Beginn der Vorrede als „Erbgut aus früherer Zeit“ und erklären sie damit zu nichts geringerem als zum Fundament der evangelischen Kirche:

„Wir übergeben hier zu kirchlichem Gebrauch ein Erbgut aus früherer Zeit, das wir der Glaubenseinigkeit der Väter danken. Es ist Besitzthum des evangelischen Deutschen Volkes, das ein kirchliches Gemeingut werden und durch alle Kirchen unsers Vaterlandes sich verbreiten soll. Denn es sind Lieder, auf welchen sich die Kirche aufgebaut hat, und an welchen sie sich immer und immer forterbauen möge.“

Im darauf folgenden Abschnitt wird angedeutet, dass die ausgewählten 150 Lieder die regionalen Traditionen, denen durchaus eine prägende Kraft zuerkannt wird, nicht völlig verdrängen sollen. Dies mag auch darin begründet liegen, dass die Konferenz generell nur eine empfehlende Kompetenz hatte und keine allgemein verpflichtenden Beschlüsse fassen durfte. Gleichzeitig wird aber nochmals die Bedeutung des mit diesen Liedern wiederhergestellten gemeinsamen „Grundes“ betont, verbunden mit dem Wunsch, dass diese Lieder auch rezipiert werden. Und als Grundvoraussetzung dafür, dass dies überhaupt gelingen kann, muss der Ton der Lieder „volksmäßig“ sein und die Liedanzahl klein gehalten werden:

„Die dargebotene Auswahl soll nicht hindern, daß den einzelnen Landen in besonderen Gesangbüchern auch das erhalten und geboten werde, was diesem oder jenem Stamme des Volkes aus dem reichen Schatz evangelischer Lieder lieb und werth geworden ist. Aber was in kirchlichem und volksmäßigem Ton Gottes große Thaten bezeugt, was ursprünglich gemeinsam und weit verbreitet ist, das soll, von Entstellung befreit, allenthalben wieder zur Geltung kommen, auf daß mit einhelliger Zunge das Volk auf alten und unvergänglichem Grunde Gott den Herrn lobe und preise. Dies ist die Absicht der unter gemeinsamer Bewilligung entstandenen Sammlung. In dieser Absicht lag mit Nothwendigkeit die Beschränkung auf eine kleinere Liederzahl.“

Kirchenlieder sollen Bekenntnislieder sein. Als solche sollen sie helfen, den evangelischen Glauben zu verbreiten und in Erinnerung zu rufen. Zugleich sollen sie Volkslieder sein. Damit ist gemeint, dass sie dazu geeignet sein müssen, vom Volk aufgenommen und angenommen zu werden. Nur dann können sie ihre Kraft entfalten und zur Einheit der evangelischen Kirche beitragen. Aus diesem Grund hat sich die Kommis-

sion bei der Textpräsentation nicht allein am Urtext orientiert, sondern auch kirchlich bereits etablierte Änderungen zugelassen hat. Ähnliche Kriterien galten für die Melodien, die auf jeden Fall „singbar“ sein sollten:

„Auch in der Texterstellung mußte bedacht werden, daß die Sammlung dem kirchlichen Gebrauche dienen wolle, und daher das kirchlich Aufgenommene und Uebliche vor Allem zu berücksichtigen sei. Endlich galt es auch, die Fülle der schönsten Sangesweisen in ursprünglicher und doch singbarer Art durch diese Auswahl dem Volke zu erhalten oder zugänglich zu machen. Dies waren die leitenden Gesichtspunkte bei der Sammlung. Wer die Schwierigkeit eines solchen Unternehmens kennt, wird nicht um einzelner Mängel willen das Ganze verwerfen. Mit Einem aber muß der Anfang gemacht werden, um Zersplitterung zu enden, nemlich mit der That der Einigung, um einen alten, verschütteten, gemeinsamen Schatz zu heben. Dieß deucht uns wichtiger als Alles andre. Aber dazu muß man, wie überall, den Anfang im Kleinen machen. Und dazu gehört Selbstverleugnung und Verzicht auf eigene Wünsche. Gerade dies wird Gott segnen. Er wolle nach seiner Gnade dem kleinen Anfang Wachstum und fröhliches Gedeihen schenken! Eisenach, den 31. Mai 1853.“

Die Konzentration auf einen Kern von nur 150 Liedern war in Anbetracht der in den Gesangbüchern der Zeit überlieferten Liederfülle eine schwierige Aufgabe, die den einzelnen Kommissionsmitgliedern Kompromissbereitschaft und Verzicht abverlangte. Ob es tatsächlich gelungen ist, einen repräsentativen und auch nachhaltigen Kanon zu schaffen, soll der Blick auf den Liedbestand und seine Rezeption zeigen.

2.2. Der Liedbestand

Wie der Titel des Gesangbuches angibt, sind im „Deutschen Evangelischen Kirchen-Gesangbuch“ von 1854 insgesamt 150 Lieder enthalten. 55 dieser Lieder (36%) stammen aus dem 16., 79 (53%) aus dem 17. und nur 16 (11%) aus dem 18. Jahrhundert. Das späte 18. und das 19. Jahrhundert kommen überhaupt nicht vor. Der Schwerpunkt liegt gemäß dem in der Vorrede formulierten Anspruch auf der Reformationszeit und auf dem 17. Jahrhundert.

Dementsprechend ist Martin Luther mit insgesamt 20 (13%), Paul Gerhardt mit 15 (10%), Johann Heermann mit 7 und Nikolaus Hermann mit 4 Liedern vertreten. Auf Johann Franck, Johann Olearius, Johann Rist und Benjamin Schmolck kommen je 3 Lieder, 15 (10%) sind ohne Autorenangabe und insgesamt 79 Lieder verteilen sich auf verschiedene Autoren, die jeweils mit ein oder zwei Liedern berücksichtigt worden sind. Dass Martin Luther und Paul Gerhardt das Feld dominieren, überrascht wenig. Auffallend aber ist, dass trotz der insgesamt sehr begrenzten Liedanzahl insgesamt bemerkenswert viele Liedautoren Aufnahme gefunden haben. Der Jüngste von ihnen ist – wie schon bei Layritz – Christian Fürchtgott Gellert mit den Liedern „Ich komme, Herr, und suche dich“ sowie „Dies ist der Tag, den Gott gemacht“.

2.3. Übereinstimmungen mit älteren Gesangbüchern

Diejenigen Gesangbücher, die den Kommissionsmitgliedern für die Auswahl der Lieder zur Verfügung standen, habe ich nicht ermittelt. Daher bezieht sich dieser Abschnitt nicht darauf, aus welchen Quellen die Kommissionsmitglieder bei ihrer Gesangbucharbeit konkret geschöpft haben, sondern es geht vielmehr darum, an ausgewählten Beispielen aufzuzeigen, welche Übereinstimmungen zwischen den „Kernliedern“ und einigen repräsentativen älteren Gesangbüchern bestehen. Die hier vorgestellten Zahlen sind mit Hilfe der „Hymnologischen Datenbank“⁶ erhoben worden. Dabei ist zu beachten, dass hier nur auf übereinstimmende Liedinitien eingegangen wird. Die Liedfassungen sind im Einzelnen nicht miteinander verglichen worden. Sie können – und werden mit großer Sicherheit – in einigen Fällen deutlich voneinander abweichen. Solche Fassungsvergleiche wären natürlich spannend gewesen, konnten aber im Rahmen dieser kurzen Überblicksdarstellung nicht geleistet werden.

Bei den Recherchen in der „Hymnologischen Datenbank“ ist aufgefallen, dass in den Fundortnachweisen der 150 Kernlieder sehr häufig ein Gesangbuch mit folgendem Titel zu finden ist: „Praxis pietatis melica. Das ist Vbung der Gottseligkeit in Christlichen und Trostreichen Gesängen/ Herrn D. Martini Lutheri fürnemlich/ und denn auch anderer vornehmer und gelehrter Leute. Ordentlich zusammen gebracht/ und mit vielen schönen außerlesenen neuen Gesängen gezieret: Auch zu Beförderung des Kirchengottesdienstes mit beygesetzten Melodien. Nebest dem Basso Continuo verfertigt Von Johann Crügern.“ Dabei handelt es sich um ein bedeutendes Reihengesangbuch des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Es erschien zuerst 1647 und erlebte bis 1737 viele, immer wieder erweiterte Auflagen. Unter den im Titel erwähnten „schönen außerlesenen neuen Gesängen“ befanden sich auch die Lieder Paul Gerhardts, die dort zuerst erschienen und so in die evangelische Gesangbuchtradition eingespeist worden sind. Von den 150 Kernliedern sind insgesamt 109 Lieder in der „Praxis pietatis melica“ enthalten. Sie prägt und überliefert einen Liedbestand, der – gerade auch wegen der Gerhardt-Lieder – eng mit evangelischer Identifikation verbunden ist.

Noch größer ist die Schnittmenge der „Kernlieder“ mit einem anderen, gesangbuchgeschichtlich sehr bedeutenden Reihengesangbuch. Es trägt den Titel „Geistliche und

6 Die „Hymnologische Datenbank“ (HDB) geht auf umfangreiche Vorarbeiten des Mainzer Gesangbucharchivs und des Straßburger Lehrstuhls für Kirchenmusik und Hymnologie (Prof. Dr. Beat Föllmi) zurück. Sie ist für den internen Gebrauch seit Mitte 2015 einsatzfähig und wird in einem nächsten Schritt der Forschung und der interessierten Öffentlichkeit im Internet für umfangreiche Recherchen zur Verfügung gestellt. Die HDB führt die Daten der im Mainzer Gesangbucharchiv über viele Jahre hinweg aufgebauten Datenbanken „Gesangbuchbibliographie“ (Datenbank sämtlicher gedruckter deutschsprachiger Gesangbücher der verschiedenen Konfessionen von der Reformation bis zur Gegenwart) und „Liedkatalog“ (Datenbank, die die Liedbestände von rund 400 besonders relevanten Gesangbüchern verzeichnet) zusammen und verbindet damit die bibliographische Erfassung der Bücher mit der Erschließung der Lieder. Schon heute enthält die HDB rund 30.000 Gesangbuchtitel und ungefähr 37.000 Einzeltitellisten. Sie erlaubt detaillierte Abfragen zu Gesangbüchern, zu einzelnen Liedern, deren Vorkommen, zu Autoren, Standorten, bibliographischen Nachweisen, sie zeigt Veränderungen, Liedwanderungen, konfessionelle Zugehörigkeit und wird in ihrem Endausbau auch Melodierecherchen ermöglichen.

Liebliche Lieder, Welche Der Geist des Glaubens Durch D. Martin Luthern, Joh. Herrmann, Paul Gerhard, und andere seine Werckzeuge, in den vorigen und jetzigen Zeiten gedichtet, und die bisher in Kirchen und Schulen Der Königl. Preuß. und Churfürstl. Brandenburgischen Lande bekennt.“ Dieses von Johann Porst herausgegebene und später häufig nach ihm als der „Porst“ benannte Gesangbuch hatte eine Laufzeit von annähernd 200 Jahren. Es erschien in zahlreichen Ausgaben von 1708 bis 1905, immer eröffnend mit einer Stadtansicht von Berlin und der Abbildung des jeweils regierenden preußischen Herrscherpaares. Wie der Gesangbuchtitel zeigt, war es in seiner Anlage und bezogen auf seinen Liedbestand sehr traditionell. Die Aufklärungsgesangbücher, die sich ab dem Ende des 18. Jahrhunderts verstärkt durchsetzten und verbreiteten, konnten den „Porst“ nicht verdrängen. Dieses Buch untertunnelte die Epoche der Aufklärung, indem es am alten Liedgut festhielt. Ein Liedgut, das die Kernlieder-Kommission 1854 neu zu beleben suchte. Von daher überrascht es wenig, dass in den bis 1850 erschienenen Ausgaben des „Porst“ 120 der 150 „Kernlieder“ enthalten waren.

Anders dagegen sieht das im Vergleich zu dem bereits eingangs erwähnten, 1780 in Berlin erschienenen „Gesangbuch zum öffentlichen Gebrauch in den Königlich-Preußischen Landen“ aus. 49 Liedinitien stimmen mit den „Kernliedern“ überein. Das ist relativ wenig. Außerdem ist davon auszugehen, dass die meisten dieser 49 Lieder zwar den gleichen Liedanfang haben, sich aber in den Textfassungen deutlich voneinander unterscheiden. Dieses Gesangbuch ist somit das Paradebeispiel für den zum Beginn des 19. Jahrhunderts so oft beklagten Traditionsbruch in der Epoche der Aufklärung. Dennoch gab es auch in den Aufklärungsgesangbüchern einen kleinen Liedbestand, der sich, wenn auch häufig in unveränderter Form, so doch aber nicht vollständig vom Ursprung losgesagt hatte.

Als Beispiel für ein „zeitgenössisches Gesangbuch“, auf das die Kommission hätte zugreifen können, sei hier noch das „Hamburgische Gesangbuch für den öffentlichen Gottesdienst“ angeführt. Immerhin 84 Liedinitien hat es mit den „Kernliedern“ gemeinsam. Auch hier zeigt sich, dass trotz der Fülle neuer Lieder, die im 18. und 19. Jahrhundert in die Gesangbücher gelangt sind, immer auch einige Lieder der früheren Epochen weiterüberliefert worden sind. Dies war im Vergleich zu den oft weit über 1.000 Liedern, die in diesen Gesangbüchern häufig versammelt worden sind, allerdings eine eher geringe Anzahl. Und das dürfte auch der Grund dafür sein, warum man im 19. Jahrhundert das Bedürfnis entwickelte, sich auf einen Kernbestand an Liedern zu besinnen, mit dessen Hilfe eine in der Vielfalt verlorengegangene Einheit wiederhergestellt werden sollte.

2.4 Rezeption der „Kernlieder“

Die 150 Kernlieder von 1854 waren ein erster Schritt hin zum Einheitsgesangbuch. Die von der Kommission getroffene Liedauswahl hat den Weg zum ersten offiziell eingeführten Einheitsgesangbuch geprägt. Das „Deutsche Evangelische Gesangbuch für die Schutzgebiete und das Ausland“ von 1915 und seine in den folgenden Jahren im Liedbestand kontinuierlich erweiterten Auflagen nehmen 130 der 150 Kernlieder auf. Das 1950 erschienene „Evangelische Kirchengesangbuch“, das als das erste offizielle evangelische Einheitsgesangbuch gilt, hat in seinem für alle Landeskirchen gemeinsamen

Stammteil 129 Übereinstimmungen, und das „Evangelische Gesangbuch“ von 1993 enthält ebenfalls im allgemeingültigen Stammteil noch 117 der 1854 vorgeschlagenen Lieder. Würde man die Regionalteile des EKG und des EG ebenfalls berücksichtigen, wäre die Anzahl der Übereinstimmungen noch größer.

Auch wenn hier die Text- und Melodiefassungen im Einzelnen nicht angeschaut worden sind, so kann man trotzdem feststellen, dass die „Kernlieder“ von 1854 eine nachhaltige Wirkung entfaltet haben. Es scheint der Kommission – trotz aller Schwierigkeiten – gelungen zu sein, aus einer in der Tat sehr unübersichtlich Masse von Liedern, diejenigen herauszufiltern, die durch die Jahrhunderte hindurch als „typisch evangelisch“ empfunden wurden und somit zur evangelischen Identitätsfindung beigetragen haben. Die Reduktion ging dabei – auch historisch bedingt – zu Lasten der Moderne. Inwieweit die 150 „Kernlieder“ auch in einem neuen evangelischen Gesangbuch Berücksichtigung finden werden, wird sich zeigen. Die Suche nach einem „Kern“ ist, wenn auch unter anderen Vorzeichen, bis heute aktuell, wie der Beitrag von Bernhard Leube zu der Kernliederliste von 2006⁷ zeigt. 7 dieser insgesamt 33 Lieder umfassenden Liste gehörten bereits 1854 zu den „Kernliedern“. Und damals wie heute ringen Gesangbuchkommissionen um die Kriterien, nach denen Lieder ausgewählt, ausgeschieden, bearbeitet oder im Ursprung bewahrt werden.

7 Vgl. in diesem Band, 71–81.

Die Einheitslieder der deutschen Bistümer 1916 und 1947

ANDREA ACKERMANN

1. Zur Idee katholischer Einheitslieder im 19. Jahrhundert¹

Nicht nur im evangelischen², sondern auch im katholischen Bereich kam um die Mitte des 19. Jahrhunderts der Wunsch nach einheitlichem Liedgut über die Diözesangrenzen hinweg auf. Greifbar wird dieser Wunsch z.B. in Heinrich Bones Gesangbuch „Cantate“, das für die katholische Kirchenliedrestauration Maßstäbe setzte.³ In der Vorrede vom November 1846 schreibt er:

„Soll es ein *deutsches* Gesangbuch geben, wer wünscht da nicht, daß dieselben deutschen Lieder bei denselben Gelegenheiten überall ertönen, wo deutsche Zunge redet, daß der deutsche Rheinbewohner auch in den Tempeln der Donau sich heimisch fühle und mit einstimmen könne in die Gesänge, die dort erschallen aus demselben Glauben und Hoffen?“⁴

Seither verhallte der Ruf nach allen deutschsprachigen Katholiken gemeinsamem Liedgut nie ganz, es waren jedoch nur die Stimmen einzelner, die ihn äußerten. Der Kölner Hymnologe Wilhelm Bäumker (1842–1905) stellte mit der Quellenedition „Das deutsche katholische Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts“ eine fundierte Materialsammlung bereit und hoffte, damit auch eine Grundlage für ein Einheitsgesangbuch geschaffen zu haben.⁵ Bernhard Schäfer (1841–1926), Professor für Biblische Zeitgeschichte in Münster, hielt dies 1891 für durchaus realistisch:

„Bäumker glaubt mit Recht, daß die Erreichung dieses Zieles [d.h. eines allgemeinen deutschen Gesangbuchs] durch die Cäcilienvereine ermöglicht werde. Man sollte sich über einen Kern von 150–200 Liedern verständigen, die einen gemeinsamen Stock von sämtlichen officiellen Gesangbüchern bilden, während die speciellen Be-

- 1 Vgl. hierzu: *Harnoncourt, Philipp*: Gesamtkirchliche und Teilkirchliche Liturgie. Studien zum liturgischen Heiligenkalender und zum Gesang im Gottesdienst unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebiets, Freiburg i. Br. 1974 (Untersuchungen zur Praktischen Theologie 3), 374–376.
- 2 Vgl. hierzu den Beitrag von *Christiane Schäfer* zu den 150 Kernliedern in diesem Heft.
- 3 Vgl. dazu: *Schmidt, Rebecca*: Gegen den Reiz der Neuheit. Katholische Restauration im 19. Jahrhundert: Heinrich Bone, Joseph Mohr, Guido Maria Dreves, Tübingen 2005 (Mainzer Hymnologische Studien 15).
- 4 Cantate! Katholisches Gesangbuch nebst Gebeten und Andachten für alle Zeiten und Feste des Kirchenjahres. Nach den alten, sonst allgemein gebräuchlichen Gesängen und Andachten, sowie nach dem lateinischen Kirchenritus bearbeitet von Heinrich Bone, Mainz 1847, X.
- 5 Vgl. die Vorrede in *Bäumker, Wilhelm*: Das deutsche katholische Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts, Bd. II, Freiburg i. Br. 1883, III–VIII, hier VII.

dürfnisse der einzelnen Bistümer ähnlich wie im Brevier und Missale in einem Anhang oder Proprium berücksichtigt werden könnten. Die Erreichung dieses schönen Zieles liegt sicher im Bereich der Möglichkeit und ist vielleicht nicht einmal so schwer.“⁶

Auf katholischer Seite dachte man also an eine Sammlung in der Größenordnung der 150 evangelischen Kernlieder von 1854. Neben diesem allen Bistümern gemeinsamen „Kern“⁷ sollte jede Diözese ihr Eigengut behalten und dies dem Gesangbuch als Anhang beifügen. Bezüglich der Umsetzung dieses Planes brachte Bäumker als diözesanübergreifende Organisation den Allgemeinen Cäcilienverein (ACV) ins Spiel. Tatsächlich gelang die Schaffung eines ersten Einheitsliederkanons erst, als der Cäcilienverein sich dieser Frage annahm. 1908 gründete sich auf Bestreben des hymnologisch interessierten ACV-Generalpräses Hermann Müller (1868–1932), Paderborn, eine Wissenschaftliche Kommission innerhalb des Vereins. Diese Kommission unter Müllers Leitung wurde die 1909 beauftragt,

„sich mit dem hochwürdigen Episkopat des deutschen Sprachgebietes in Verbindung zu setzen, damit event.[uell] die Schaffung einer kleinen Sammlung von vielleicht 25 deutschen Kirchenliedern ermöglicht werde, die überall in demselben Texte und nach derselben Melodie gesungen werden könnten.“⁸

Der Umfang des Einheitskanons erschien nun deutlich reduziert. Anstatt eines gemeinsamen Kerns von 150 Liedern, der wohl einen Neudruck sämtlicher Diözesangesangbücher erfordert hätte, entschloss man sich, erst einmal mit einer „verhältnismäßig sehr kleinen Anzahl“ anzufangen, die „eine Minimalgrenze“ bezeichnete, sodass sie problemlos jedem Gesangbuch als Anhang beigegeben werden konnte.⁹ Benötigt wurde um 1910 vor allem ein Repertoire für „Pilgerfahrten [...], Katholikenversammlungen, [...] Tagungen katholischer Lehrer, katholischer Kaufleute, ja selbst der – katholischen Kirchenmusiker.“¹⁰

2. Die ersten Einheitslieder von 1916

Zunächst musste jedoch der Episkopat von der Einheitslied-Idee überzeugt werden; denn die Fuldaer Bischofskonferenz hatte sich 1911 gegen ein Einheitsgesangbuch ausgesprochen:

6 Schäfer, Bernhard: Einheit in Liturgie und Disciplin für das katholische Deutschland! Münster ²1891, 50.

7 Diese Formulierung geht auf Schäfer zurück; Bäumker selbst spricht in der Vorrede von einer „Auswahl von 150 bis 200 Liedern.“ (Bäumker, Das deutsche katholischen Kirchenlied Bd. II, VII).

8 ACV-Beschluss zitiert nach: Müller, Hermann: Vom deutschen Kirchenlied, in: Musica Sacra 43 (1910), 38–41, hier 39.

9 Müller, Vom deutschen Kirchenlied, 40.

10 Ebd.

„Dem Musikdirektor Erlemann in Trier, der auf Unterstützung seines Unternehmens, eine Vereinheitlichung in der Singweise deutscher Kirchenlieder zu bewirken, angetragen hat, soll geantwortet werden, man halte die weitere Verfolgung seines Planes für aussichtslos.“¹¹

Durch den Kriegsausbruch 1914 trafen vermehrt Katholiken aus unterschiedlichen Diözesen zu Feldgottesdiensten zusammen, wodurch der Mangel an gemeinsamem Liedgut bzw. einheitlichen Text- und Melodiefassungen eklatant spürbar wurde. Rückblickend schreibt der Erzbischöfliche Sekretär von München-Freising im Auftrag Kardinal Faulhabers (1869–1952)¹² an dessen spätere Biografin, die Schriftstellerin Elisabeth von Schmidt-Pauli:

„In rein privater Weise macht der Herr Kardinal Sie auf ein Zweifaches aufmerksam: 1) daß im Weltkrieg [1914–1918] die Soldaten außer den Gebetstexten einige Kirchenlieder mit Noten verlangten, sogenannte Einheitslieder, die in allen Diözesen bekannt sind; in unserem Gebetbüchlein vom Weltkrieg [= Bayer. Feldgebet- u. Gesangbuch von 1915] ist das auch sogar überreichlich geschehen. 2) daß die Soldaten in der Feldpredigt wie im Feldgebetbuch keine Hurra-Pauken wollen. Wie oft haben sie damals, besonders vom dritten Kriegsjahr ab im Stellungskrieg, gesagt und geschrieben: ‚Um Gotteswillen keine Kriegspauken! Wir wissen, daß wir durchhalten und das Leben einsetzen müssen; wir wollen das Sonntagsevangelium – also etwas anderes, als wir von früh bis abends von unseren Unteroffizieren und Offizieren hören.“¹³

In dieser Situation ließen sich einzelne Bischöfe von der Notwendigkeit eines Einheitskanons überzeugen. Die (Erz-)Bischöfe von Köln, Trier, Paderborn, Münster und Osnabrück beauftragten im Februar 1915 den Vorstand des ACV mit der Schaffung von etwa 20 Einheitsliedern, die pünktlich zur Fuldaer Bischofskonferenz im August des gleichen Jahres fertig sein sollten.

„Generalpräses Prof. Dr. Müller hat sich mit Freuden bereit erklärt, für die Ausführung dieser Aufgabe Sorge zu tragen.“¹⁴

Bereits im Frühjahr 1915 veröffentlichte der Generalpräses „21 Kirchenlieder, als Manuskript gedruckt“. Wie Müller gegenüber dem Mainzer Bischof Georg Heinrich Maria

11 Protokoll der Bischofskonferenz in Fulda vom 22.–24.08.1911, Punkt 13, in: *Gatz, Erwin* (Bearb.): Akten der Fuldaer Bischofskonferenz III, 1900–1919, Mainz 1985 (Veröffentlichungen der Kommission für Zeitgeschichte A 39), Nr. 203, 178.

12 Faulhaber war, bevor er 1917 zum Erzbischof von München und Freising ernannt wurde, ab 1911 Bischof von Speyer und seit 1914 zudem Feldpropst der Bayerischen Armee.

13 Erzbischöfl. Sekretär [Hubert Wagner, München-Freising] an Elisabeth v. Schmidt-Pauli, 05.10.1939 (Archiv des Erzbistums München und Freising: Kardinal-Faulhaber-Archiv – VI – Seelsorge – Versorgung der Soldaten mit geeigneten Gebetbüchern und Gebetzetteln [1941–1946], Sign.: 6795).

14 Anmerkung der Redaktion, zu: *Löbmann, Hugo*: Ein zweites Wort zur Verständigung in einer ersten Sache, in: *Gregoriusbote* 32 (1915), 20f., hier 20.

Kirstein (1858–1921) brieflich äußerte, hatte er sich bei der Auswahl der Lieder angesichts der geringen Anzahl auf solche beschränkt, „die sehr allgemeinen Charakter haben.“ Denn:

„Gerade bei sog. allgemeinen Anlässen [d.h. die oben erwähnten Pilgerfahrten, Versammlungen etc.] hatte sich eben das Elend des jetzigen Durcheinanders am schmerzlichsten fühlbar gemacht.“¹⁵

Dementsprechend wählte Müller zumeist kirchenjahrsunabhängige Lieder aus – und dem allgemeinen Charakter entsprechend, ordnete er sie ohne Rubrizierung einfach alphabetisch an.

Müllers Auswahl traf jedoch nicht jedermanns Geschmack. Noch vor Beginn der Fuldaer Versammlung konterte der ebenfalls seit Jahren mit der Einheitsliedfrage beschäftigte Trierer Musikdirektor Gustav Erlemann (1876–1936) mit einem Gegenentwurf: „20 deutsche Kirchenlieder als Einheitslieder eingerichtet“. Im Mainzer Diözesanarchiv findet sich darüber hinaus noch eine handschriftliche Zusammenstellung von Pfarrer August Weil, Würzburg.¹⁶ Zur endgültigen Festlegung des Kanons setzte die Fuldaer Konferenz einen bischöflichen Ausschuss ein:

„Über die von dem Generalpräses der Cäcilienvereine, Theologieprofessor Dr. Müller/Paderborn zufolge eines Auftrages der Hochwürdigsten Ordinarien von Köln, Trier, Paderborn, Münster und Osnabrück vorgelegten 21 deutschen Kirchenlieder soll unter Berücksichtigung anderweitig eingegangener Vorschläge und unter Anhörung kirchenmusikalischer Fachleute von einer Kommission, der der Vorsitzende [d.h. der Kölner Erzbischof, Kardinal v. Hartmann] mit den Hochwürdigsten Herrn von Mainz [Kirstein] und Limburg [Augustinus Kilian] angehört, entschieden werden.“¹⁷

Das weitere Vorgehen lässt sich anhand von Akten des Mainzer Diözesanarchivs rekonstruieren. Müllers Entwurf wurde reihum an die drei verantwortlichen Bischöfe geschickt mit der Bitte um Stellungnahme. Der Mainzer Bischof ließ ein umfassendes Gutachten von seinem Domkapellmeister Albert Rudolf Vogt (1871–1945)¹⁸ anfertigen.

15 Hermann Müller an Bischof Kirstein, 09.05.1916 (Diözesanarchiv Mainz, Ga Abt. 92/93/V, Mappe 93/V).

16 Das von Weil übersandte, handschriftl. Heft mit 30 Liedern befindet sich in: Diözesanarchiv Mainz, Ga Abt. 92/93/V, Mappe 93/V. – August Weil war 1865–1868 Kaplan in Kiedrich und kurzzeitig Chorregent der dortigen Choralchola. 1868 wurde er Pfarrer in Wehrheim/Taunus. (Vgl. Deckers, Daniel / Frenzel, Ralf: Der Riesling. Weingut Robert Weil, Wiesbaden 2014, 31). Anfang des 20. Jahrhundert veröffentlichte er als Pfr. von Hattenheim/Rheingau einige Orgelsammlungen. Seinen Ruhestand verbrachte er in Würzburg.

17 Protokoll der Bischofskonferenz in Fulda, vom 17.–19.08.1915, Punkt h, in: Gatz, Erwin (Bearb.): Akten der Fuldaer Bischofskonferenz III, 1900–1919, Mainz 1985 (Veröffentlichungen der Kommission für Zeitgeschichte A 39), Nr. 264, 235).

18 Vogt war von 1904–1940 Mainzer Domkapellmeister und 1904–1930 Präses des Mainzer Cäcilienvereins. (Vgl. Gottron, Adam: Sechzig Jahre Cäcilienverein des Bistums Mainz. Festschrift zum Diamantenjubiläum, Mainz 1936).

gen. Vogt vertrat die Ansicht, dass Einheitslieder und Liedfassungen weniger durch hymnologische Forschung gefunden werden sollten, sondern dass die Grundlage die in Gebrauch stehenden Diözesangesangbücher sein müssten und dass bei der Abfassung einer solchen Sammlung vor allem ihre praktische Verwendbarkeit zu berücksichtigen sei. Je mehr sich eine Sammlung von Einheitsliedern den Diözesangesangbüchern anschließe, umso mehr würde sie ihren Zweck erfüllen, während eine Auswahl, die fast nur die Ergebnisse wissenschaftlicher Kritik berücksichtigt, diesen Anspruch nicht erheben könne.¹⁹

Vogts Bezugsgröße bei der Begutachtung von Müllers Vorschlag waren folglich Diözesangesangbücher, und zwar vor allem das Mainzer. Sein Horizont reichte gerade noch bis auf die andere Rheinseite ins Bistum Limburg. Die in den übrigen Diözesen verbreiteten Text- und Melodiefassungen bezog er in seine gutachterliche Stellungnahme nicht ein.

Wie ein Vergleich zwischen Müllers Entwurf und den schließlich verabschiedeten Liedfassungen zeigt, hatte Vogts Gutachten großen Einfluss auf die Einheitslieder. Es fällt auf, dass sich das bischöfliche Dreiergremium fast immer dann an die von Hermann Müller vorgeschlagene Text- und Melodiefassung hielt, wenn ein Lied weder im Mainzer noch im Limburger Diözesangesangbuch stand. War ein Lied jedoch in einer dieser Diözesen (oder gar in beiden) bekannt, erhielt in den meisten Fällen die Mainzer oder Limburger Version den Vorzug. So entschied sich das bischöfliche Gremium z.B. bei *Großer Gott, wir loben dich* gegen Müllers Vorschlag und für die Mainzer Fassung. Wie eine Überprüfung der vor 1916 gebrauchten Diözesangesangbücher zeigt, war die Melodie des Einheitsliedes in genau dieser Gestalt einzig in Mainz gebräuchlich.

Für nahezu alle Änderungen bezüglich der Liedauswahl finden sich Anhaltspunkte in Vogts Gutachten. Vogt schlug beispielsweise vor, dass ein Einheitskanon für Deutschland doch unbedingt ein Lied zum Apostel der Deutschen, also ein Bonifatiuslied enthalten müsse. Tatsächlich wurde daraufhin das Lied *Der du das blinde Heidentum* in die Sammlung aufgenommen. Ein „katholischer Klassiker“²⁰, das Kulturkampflied *Ein Haus voll Glorie schauet*, war dagegen aus dem ursprünglichen Vorschlag ausgeschieden worden. Vogt empfand die Melodie als zu wenig „kirchlich“, sie mache eher den „Eindruck eines Schul- oder Studentenliedes“.²¹ Die Betonung des Kanons von 1916 lag, nicht zuletzt aufgrund von Vogts Stellungnahme, stärker auf ‚deutsch‘ als auf ‚katholisch‘. Aber am allerwichtigsten erschien es den Verantwortlichen offensichtlich, die eigene, d.h. die gewohnte Liedfassung durchzusetzen.

Aufgrund dieser Beobachtungen verwundert es fast, dass die Fuldaer Konferenz 1916 die vom bischöflichen Dreierkollegium vorgeschlagenen Lieder ohne Änderung verabschiedete:

„Die deutschen ‚Einheitslieder‘, die gemäß dem Beschlusse der vorigen Konferenz [...] von einer bischöflichen Kommission unter Anhörung kirchenmusikalischer

19 Vogt an Bischof Kirstein, o. Datum, [Gutachten], (Diözesanarchiv Mainz, Ga Abt. 92/93/V, Mappe 93/V).

20 So Christiane Schäfer in: Franz, Ansgar / Kurzke, Hermann / Schäfer, Christiane (Hg.): Die Lieder des Gotteslob, Stuttgart 2017, 265–271, hier 269.

21 Vogt an Bischof Kirstein, o. Datum, [Gutachten], (Diözesanarchiv Mainz, Ga Abt. 92/93/V, Mappe 93/V).

Fachleute inzwischen festgestellt worden sind, sollen nunmehr durch die Verleger der Diözesangesangbücher nachgedruckt und durch das von dem Herrn Vorsitzenden unlängst vorgeschlagene Einführungsschreiben in den einzelnen Diözesen publiziert werden.²²

Der Einheits-Kanon von 1916 umfasst insgesamt 23 Lieder.²³ Eines ist protestantischer Herkunft, nämlich Paul Gerhardts *O Haupt voll Blut und Wunden*, das aber aufgrund seiner mittelalterlichen lateinischen Vorlage (*Salve caput cruentatum* des Arnulf von Löwen, †1250) vielfach nicht als solches gezählt wurde.²⁴ Anders als bei den „Evangelischen Kernliedern“ von 1854, die stark restaurativen Charakter tragen, stammt der größte Teil der Einheitslieder aus dem oft als Tiefpunkt des Kirchenliedschaffens angesehenen 18. Jahrhundert (10 Stück); das 19. Jahrhundert ist mit insgesamt 7 Liedern vertreten, wovon drei allerdings Neufassungen älterer Lieder oder Übertragungen lateinischer Vorlagen sind. Nur ein einziges Lied, *Mitten in dem Leben* sind, ist vor 1600 entstanden. Die Liedauswahl berücksichtigt also in recht großem Umfang die beim Volk beliebten Lieder des 18. und 19. Jahrhunderts wie *Jesus, dir leb ich* oder *Wir beten an, dich wahres Engelsbrot*, während die in Expertenkreisen als besonders wertvoll angesehenen Gesänge des Spätmittelalters und Frühbarock nur in geringem Umfang Aufnahme fanden.

Trotz dieser dem Volksgeschmack entsprechenden Auswahl verwundert es angesichts mancher Fassungsentscheidungen wenig, dass sich der Einheitsliederkanon von 1916 nicht vollständig und flächendeckend einbürgerte. Zwar führten fast alle zur Fuldaer Konferenz gehörenden Bistümer die Lieder durch bischöflichen Erlass im Amtsblatt ein.²⁵ Ein entsprechendes Musterschreiben, das allen Ordinariaten zugeht und auch einigen Einheitslied-Anhängen als Vorwort beige druckt,²⁶ hatte im Wesentlichen der Mainzer Bischof Kirstein verfasst.²⁷ Die meisten Diözesen veröffentlichten

22 Zitiert nach Gatz, *Erwin* (Bearb.): Akten der Fuldaer Bischofskonferenz III, 1900–1919, Mainz 1985 (Veröffentlichungen der Kommission für Zeitgeschichte A 39), Nr. 289, 262.

23 *Alles meinem Gott zu Ehren; Christi Mutter stand mit Schmerzen; Der du das blinde Heidentum; Du Gottmensch bist mit Fleisch und Blut; Fest soll mein Taufbund; Gelobt sei Jesus Christus; Großer Gott, wir loben dich; Ich will dich lieben; Ihr Freunde Gottes allzugleich; In dieser Nacht; Jesus, dir leb ich; Jesus, du bist hier zugegen; Komm, Schöpfer Geist, kehre bei uns ein; Kommt herab, ihr Himmelsfürsten; Maria zu lieben; Mein Testament soll sein am Ende; Mitten in dem Leben sind; O Christ, hie merk; O Engel rein; O Haupt voll Blut und Wunden; O unbesiegter Gottesheld; Tausendmal ich dich begrüße; Wir beten an.*

24 Exemplarisch Joseph Gotzen an Heinrich Metzroth, 03.05.1942: „An der Auswahl [der neuen Einheitslieder] habe ich grundsätzlich nur zu bemängeln, daß unter den 55 Liedern wieder zum wenigsten 5 protestantische sind (O Haupt voll Blut und Wunden rechne ich nicht dazu).“ (Bistumsarchiv Trier, B III 11,3 Bd. 12, Fasz. XVIII, Bl. 8).

25 Einzig in der Diözese Luxemburg findet sich kein entsprechender Erlass aus den Jahren 1916/17.

26 So den Einheitslied-Anhängen von Köln, Mainz und Rottenburg.

27 Die beiden ursprünglichen Entwürfe Kirsteins (einer eher nüchtern, einer deutlich pathetischer) sowie die vom Kölner Erzbischof Kardinal v. Hartmann überarbeitete Endfassung des ersten Vorschlags befinden sich im Diözesanarchiv Mainz (Anlage zum Brief Bischof Kirstein an Kardinal v. Hartmann, 27.06.1916, bzw. Anlage zum Schreiben Kardinal v. Hartmanns an Bischof Kirstein, 04.07.1916, [beide in: Diözesanarchiv Mainz, Ga Abt. 92/93/V, Mappe 93/V]).

Beihefte oder Anhänge mit den 23 Einheitsliedern.²⁸ Zudem entstanden mindestens zehn verschiedene Orgelbegleitungen, teils im Auftrag einzelner Diözesen,²⁹ teils als Verlagsprodukte.³⁰ Viele der in den Zwischenkriegsjahren neu bearbeiteten Gesangbücher griffen jedoch anstelle des Einheitsliedes wieder auf die in der Diözese gewohnten Liedfassungen zurück³¹ oder brachten auch neue Melodien.³² Oft wurden auch nicht alle Strophen der Einheitsfassung aufgenommen, oder man verzichtete sogar auf ganze Lieder. Angesichts dessen befragte das Limburger Ordinariat Ende 1929 alle Diözesen, als wie verbindlich die Einheitslieder von 1916 noch anzusehen seien, da man bei der Neubearbeitung des Limburger Diözesangesangbuches gerne einige Lieder auslassen oder ändern würde.³³ Insgesamt gewinnt man den Eindruck, dass nach Kriegsende das Bedürfnis nach gemeinsamem Liedgut schwand und man froh war, wieder zurück in der Heimat die eigene, gewohnte Liedfassung singen zu können.

Zu beachten ist, dass die Einheitslieder nur für den Bereich der Fuldaer Bischofskonferenz beschlossen worden waren. Zu dieser gehörten damals jedoch nicht die Bayerischen Diözesen, die separat in der Freisinger Bischofskonferenz organisiert waren und unabhängig von Fulda agierten. Die Freisinger Bischofskonferenz übernahm zwar 1917 den von Fulda verabschiedeten Kanon, drang jedoch nicht auf sofortige Einführung:

„Nach den Vorschlägen des H.[ochwürdigsten] Herrn Erzbischofs von Bamberg wird beschlossen: Bei Neuauflage der Diözesangesangbücher sollen die 23 Einheitslieder in der von der Fuldaer Konferenz genehmigten Fassung ohne jede Abweichung nach Text und Melodie aufgenommen und als unveränderliche Einheitslieder gekennzeichnet werden.“³⁴

-
- 28 Nur für die Diözesen Kulm (heute Diöz. Peplin, Polen), Straßburg, Metz und Luxemburg konnten bisher keine Beihefte ausfindig gemacht werden.
- 29 Orgelbegleitung zu den 23 Einheitsliedern vom Rottenburger Diözesangesangbuch. Hg. v. Bischöfl. Ordinariat Rottenburg, Rottenburg 1916 (die 5. Aufl. erschien 1935). – Auch für Fulda gab es offenbar eine eigene Begleitung von Christian Scherer (Fuldaer Actiendruckerei), die im Verordnungsblatt empfohlen wurde (vgl. Nr. 26 u. Nr. 51, in: Kirchliches Amtsblatt für die Diözese Fulda 33 [1917], 23.54).
- 30 Weitere Orgelbegleitungen sind bekannt von: Carl Cohen (Verlag Bachem, Köln), Johannes Cordes (Junfermann, Paderborn – mit 116 Vor- und Nachspielen!); Karl Hoppe (Verl. Mayer, Ratibor [= Racibórz]); Franz Xaver Mathias (Pustet, Regensburg); Friedrich Schrader (Borgmeyer, Hildesheim); Ernst Steuer (Germania, Berlin); Fr. Werner (Beuthen [= Bytom], Oberschlesien); August Wiltenberger (Schwann, Düsseldorf).
- 31 So bevorzugte z.B. das neue „Gesang- und Gebetbuch für das Bistum Limburg“ 1931 wieder die vor 1916 in der Diözese verbreitete Melodie von *Alles meinem Gott zu Ehren*.
- 32 Das 1930 erschienene „Gebetbuch und Gesangbuch für das Erzbistum Köln“ bietet für *Fest soll mein Taufbund* eine 1928 vom Kölner Domkapellmeister Carl Cohen komponierte Melodie.
- 33 Erhalten ist das Dokument in Rottenburg, das deutlich als Rundschreiben erkennbar ist. (Matthäus Göbel [Generalvikar v. Limburg] an Ordinariat Rottenburg, 18.12.1929, Zeichen: Ex off. N.O.E. 7843 [Diözesanarchiv Rottenburg, G.1.1. D 17.6d(1), qu. 9]). – Das Limburger Diözesangesangbuch von 1931 enthält nur 15 der 23 Einheitslieder, davon 3 mit ganz anderer Melodie sowie eines mit einer anderen Melodiefassung. Nur bei 8 Liedern wurden alle Strophen der E-Fassung aufgenommen.
- 34 Protokoll der Freisinger Bischofskonferenz 1917, in: Volk, Ludwig (Bearb.): Akten Kardinal Michael von Faulhabers I 1917–1934, Mainz 1975 (Veröffentlichungen der Kommission für Zeitgeschichte A 17), Nr. 8, 15.

D.h., die Einheitslieder sollten nur bei Neuauflage eines Gesangbuches aufgenommen werden; eine sofortige und flächendeckende Einführung mit Hilfe von Beiheften fand in Bayern nicht statt. Nur das Bistum Augsburg, das bereits 1919 ein neues Diözesangesangbuch herausgegeben und darin die Einheitslieder aufgenommen hatte, ließ nachträglich ein Behelfsheft drucken, nämlich für diejenigen, die noch eine alte Ausgabe des Diözesangesangbuchs benutzten. München-Freising unter Leitung von Kardinal Michael v. Faulhaber veröffentlichte zwar 1920 ebenfalls einen Einheitslieder-Anhang, jedoch nur mit einer Auswahl von zehn der 23 Lieder. Bei diesen zehn Liedern handelt es sich um solche, die nicht im aktuellen München-Freisinger Diözesangesangbuch standen, wobei man auf die Aufnahme von *Mitten in dem Leben* und wie auch des Bonifatiusliedes verzichtete. Bei den übrigen Einheitsliedern empfand man es offenbar als ausreichend, dass sie im normalen Gesangbuch standen – wenn auch in stark abweichender Fassung. Zehn wirkliche Einheitslieder schienen aus Münchener Perspektive vollauf zu genügen.

3. Die Einheitslieder von 1947

3.1. Die Wandernde Kirche³⁵

Erst nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurde die Einheitsliederfrage wieder virulent. Anfang 1938 beschreibt Kaplan Demme aus Gelnhausen die Situation in einem Zeitschriftenbeitrag:

„Wir stehen gerade heute vor der Tatsache, dass ein sehr großer Teil unserer Katholiken bald hierhin zieht, bald dorthin versetzt wird, von einer Stadt in die andere, von einer Diözese in die andere. Es sei noch erwähnt, daß unsere Jugend zur Wehrmacht eingezogen wird, daß sie in die Arbeitsdienstlager beiderlei Geschlechtes, ins Landjahr usw. geht. Meistens ist es doch so, daß sie dann auch in eine andere Diözese kommen. Ihr Diözesangesangbuch können sie dann nicht mehr gebrauchen. Wenn sie zum Gottesdienst kommen und das heute oft unter großen Schwierigkeiten und Opfern, hören sie unbekannte Gebete und Gesänge. Sie können nicht mittun. Dadurch werden ihnen Kirche und Gottesdienst fremd, sie fühlen sich jedenfalls nicht recht heimisch, weil sie am Gottesdienst nicht aktiv teilnehmen können.“³⁶

35 Vgl. hierzu: *Flammer, Thomas*: Migration und Milieu. Die Auswirkungen von Migration auf Kirche und Gläubige am Beispiel der Arbeit des „Katholischen Seelsorgedienstes für die Wandernde Kirche“ 1934–1943, in: *Karl-Josef Hummel / Christian Kösters* (Hg.), *Kirchen im Krieg. Europa 1933–1945*, Paderborn 2007, 399–417; *Flammer, Thomas / Karp, Hans-Jürgen* (Hg.): Maximilian Kaller, Bischof der Wandernden Kirche. Flucht und Vertreibung – Integration – Brückenbau, Münster 2012 (Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde Ermlands. Beiheft 20); *Flammer, Thomas*: Nationalsozialismus und Katholische Kirche im Freistaat Braunschweig 1931–1945, Paderborn 2013 (Veröffentlichungen der Kommission für Zeitgeschichte B 124).

36 *Ders.*: Zur Frage des deutschen Einheitsgesangbuchs, in: *Die Seelsorge* 15 (1937/38), 409–412, hier 409f. – Dieser Beitrag wurde, überarbeitet und gekürzt, in mehreren Zeitschriften nachgedruckt und vom Klerusblatt sogar als Sonderdruck herausgegeben und offenbar an alle Ordinariate versandt, zumindest findet er sich in mehreren Diözesanarchiven.

Seit 1933 nahm die Binnenmigration erheblich zu: Viele Jugendliche verbrachten in Wehr- und Arbeitsdienst längere Zeit fern der Heimat. Große Industrialisierungsprojekte wie z.B. der Standort Salzgitter boten neue Arbeitsperspektiven, die jedoch i.d.R. mit einem Wohnortwechsel verbunden waren. Diese Maßnahmen waren oft mit einer planmäßigen religiösen Entwurzelung verbunden. So schickte man Jugendliche aus katholischen Gegenden zu Landjahr oder Arbeitsdienst gerne in Diasporagebiete; und der Bauplan für die neu gegründete Industriestadt Salzgitter sah keine Kirchen vor. Bereits 1934 machten sich die Folgen solcher Maßnahmen bemerkbar. Die Fuldaer Bischofskonferenz richtete daraufhin den Seelsorgedienst für die Wandernde Kirche ein, geleitet vom Ermländer Bischof Maximilian Kaller (1880–1947). Über diesen Seelsorgedienst sollten die aus ihren Heimatgemeinden ganz oder zeitweise abwandernden Katholiken erfasst und durch eigens dafür freigestellte Priester und Laienhelfer und -helferinnen betreut werden. Bei den Gottesdiensten der Wandernden Kirche machte sich das Fehlen gemeinsamen Liedguts nun eklatant bemerkbar.

3.2. Die Sammlung „Kirchenlied“ (1938)³⁷

Als eine erste Abhilfe – besonders mit Blick auf die jungen Katholiken – erschien 1938 die vom Jugendhaus Düsseldorf herausgegebene Sammlung „Kirchenlied. Eine Auslese geistlicher Lieder für die Jugend“ (der Zusatz „für die Jugend“ wurde 1939 gestrichen, als das Büchlein wegen der Schließung des Jugendhauses in den Christophorusverlag übergang). Erarbeitet hatten es Georg Thurmair (Texte), Adolf Lohmann (Melodien) und Josef Diewald (grafische Gestaltung u. Gesamtorganisation). Der Jugendreferent der Fuldaer Bischofskonferenz, Bischof Albert Stohr (Mainz), gab dem Büchlein eine Vorrede mit auf den Weg, in der er der Hoffnung Ausdruck verleiht, dass diese Sammlung einen Beitrag auch zum Einheitslied leisten möge:

„Dank sei euch, daß ihr mit Liebe gesammelt habt, was uns an gemeinsamem Liedgut verbinden kann zu einem gewaltigen Gottbekenntnis aller Christen in deutschen Landen! [...]

Daran will ich die frohe Hoffnung knüpfen, daß damit nun auch einem einheitlichen Liedgut der deutschen Katholiken der Boden bereitet wird.“³⁸

Die Ausrichtung dieser 140 Lieder umfassenden Sammlung war einerseits restaurativ, andererseits modern. Die Kirchenlied-Herausgeber griffen mit Vorliebe auf das Liedgut des Spätmittelalters bis frühen 17. Jahrhunderts zurück, das in bearbeiteter Form wieder Allgemeingut werden sollte. Lieder aus dem 18. und 19. Jahrhundert wurden dagegen nur in Ausnahmefällen aufgenommen. Auf der Suche nach qualitativollen

³⁷ Vgl. hierzu: Schäfer, Christiane: „Uns ruft die Stunde!“ – Die Sammlung „Kirchenlied“ von 1938 im Kontext ihrer Entstehungszeit, in: Alexander Deeg / Christian Lehnert (Hg.), „Wir glauben das Neue“ – Liturgie und Liturgiewissenschaft unter dem Einfluss der völkischen Bewegung, Leipzig 2014 (Beiträge zu Liturgie und Spiritualität 27), 223–235; Labonté, Thomas: Die Sammlung „Kirchenlied“ (1938). Entstehung, Corpusanalyse, Rezeption, Tübingen 2008 (Mainzer Hymnologische Studien 20).

³⁸ Kirchenlied. Eine Auslese geistlicher Lieder für die Jugend, Düsseldorf 1938 (aus dem Geleitwort von Bischof Albert Stohr [unpag.]).

Liedern stellten die Konfessionsgrenzen nun kein Hindernis mehr dar. Texte und Melodien protestantischer Herkunft wie *Lobe den Herren* oder *Macht hoch die Tür* wurden durch „Kirchenlied“ (1938) in den katholischen Liedbestand integriert. Neben solchen älteren Liedern brachte die Sammlung auch eine Reihe zeitgenössischer Schöpfungen, überwiegend von Georg Thurmair und Adolf Lohmann, so z.B. *Wir sind nur Gast auf Erden*. Auch eine Messliedreihe mit dem Eingangslied *Zu dir o Gott erheben wir* ist dem Werk angefügt.

Tatsächlich verbreitete sich „Kirchenlied“ – trotz der widrigen Zeitumstände – schnell im ganzen deutschsprachigen Raum; die Auflagenzahl erreichte schon Anfang der 1940er Jahre die Millionengrenze.³⁹ Allerdings war die Sammlung nicht unumstritten.⁴⁰ In der Erzdiözese Freiburg sprach Erzbischof Conrad Gröber (1872–1948), der selbst am Freiburger Gesangbuch von 1929 mitgearbeitet hatte, sogar ein indirektes Verbot der Verwendung von „Kirchenlied“ im Gottesdienst aus.⁴¹ Daraufhin gingen im Erzbischöflichen Ordinariat zahlreiche Bittbriefe aus dem Bereich der Wandernden Kirche ein, in denen man um Zusendung der in der Erzdiözese Freiburg nicht mehr benötigten Exemplare bat – und Freiburg schickte sie!⁴²

3.3. Neue Einheitslieder⁴³

Mit dem Kriegsausbruch 1939 verschärfte sich der Mangel an diözesanübergreifendem Liedgut noch einmal. Anders als im Ersten Weltkrieg war auch die nicht unmittelbar zum Kriegsdienst herangezogene Bevölkerung viel stärker betroffen. Die zeitweise Evakuierung grenznaher Regionen (z.B. die Rote Zone entlang der Westgrenze), die Unterbringung von Ausgebombten etc. führten zu einer nochmals erhöhten Binnenmigration, wodurch das Fehlen gemeinsamer Lieder immer deutlicher spürbar wurde. Bezüglich der Schaffung neuer Einheitslieder verlief die Entwicklung zunächst ähnlich wie 1916: Wieder waren es erst einzelne interessierte Kreise und Personen, die sich mit der Einheitsliedfrage beschäftigten und Vorarbeiten leisteten, wie das Jugendhaus Düsseldorf oder ein um ACV-Präses Johannes Mölders (1881–1943) in Köln versammelter Zirkel, oder Theodor Bützler, der als deutscher Auslandsseelsorger in Florenz ein Gesangbuch für die deutschen Gemeinden Italiens erarbeitete und hoffte, dass dieses auch als Einheitsgesangbuch für Deutschland übernommen werden würde. 1940 nahmen sich auch einzelne Bischöfe dieser Frage an. Doch obwohl Bischof Kaller, der als Verantwortlicher für die Wandernde Kirche von dieser Problematik besonders betroffen

39 „Man wird wohl heute nicht mehr an dem ‚Kirchenlied‘ vorbeigehen können. Wie ich hörte, war es vor zwei Jahren bereits in über einer Million Exemplaren verbreitet – und zwar über das ganze deutsche Sprachgebiet.“ (Gottron an Metzroth, 05.02.1942 [Trier Bistumsarchiv B III 11,3 Bd. Bd. 9, Fasz. XIII]).

40 Vgl. beispielsweise den umfassenden Aufsatz von *Johannes Paulus [=Rentschka, Paul]: „Kirchenlied“*. Eine Textkritische Untersuchung, in: *Ostdeutsches Pastoralblatt* 62/74 (1942), 48–60.63–76.

41 Ein Erzbischöfl. Erlass vom 17.12.1942 besagt: „Das Diözesangebet= und Gesangbuch ist das Magnificat. Beim öffentlichen Gottesdienst ist dasselbe ausschließlich zu verwenden.“ (Nr. 170: Diözesangesangbuch, in: *Amtsblatt für die Erzdiözese Freiburg* 1942, 157).

42 Entsprechende Schreiben und Beantwortungsnotizen finden sich im Erzbischöflichen Archiv Freiburg, Sign.: B2-39-17: *Generalia* Erzbistum Freiburg – Liturgie – Liturg. Sprache, Gesang und Musik, Vol. 3.

43 Zu den Einheitsliedern von 1947 ist eine Quellenedition in Vorbereitung. Im Folgenden werden nur die Grundzüge der Entstehungsgeschichte in gafferter Form dargestellt.

war, eine entsprechende Eingabe an die für Kirchenmusikfragen zuständigen Bischöfe, Kardinal Schulte (Köln) und Bischof Bornewasser (Trier), getätigt hatte,⁴⁴ wurde der Punkt ‚Einheitslied‘ nicht offiziell auf der Fuldaer Konferenz 1940 verhandelt.⁴⁵ Am Rande der Versammlung sprachen einzelne Bischöfe aber durchaus darüber, auch über eine allmähliche Approbation von Bützlers Einheitsliederbuch.⁴⁶

Kurz nach der Plenarkonferenz übernahm Kardinal Faulhaber die Initiative. Dies überrascht, da Faulhaber eigentlich keine Notwendigkeit für ein Einheitsgesangbuch, sondern allenfalls für wenige Lieder sah.⁴⁷ Womöglich wollte er mit seinem Vorstoß die Entwicklung in die von ihm gewünschte Richtung lenken, was Anzahl und Auswahl betraf. Er hatte bereits die Einführung der ersten Einheitslieder 1916/17 im bischöflichen Amt miterlebt und ging nun ähnlich vor: Anfang September beauftragte er einen Münchener Experten, nämlich P. Josef Kreitmaier S.J. (1874–1946)⁴⁸, gemeinsam mit ACV-Präses Mölders einen kleinen Einheitsliederkanon zu schaffen.⁴⁹ Dieser sollte zunächst von den zuständigen Bischöfen (Bornewasser und Schulte als Kirchenmusikbeauftragte sowie ihm selbst) geprüft und schließlich auf der Fuldaer Konferenz 1941 verabschiedet werden. Der Kölner Cäcilienverein organisierte im November 1940 sogar eine Tagung, auf der man sich über Grundsätze zur Liedauswahl einigte. Im März 1941 schickte Mölders 19 in (auf Wunsch Faulhabers) aufwendiger Ausstattung gedruckte Einheitslieder an alle Ordinarien. Daraufhin liefen unaufgefordert eine Reihe ausführlicher, aber meist ablehnender Stellungnahmen zu dem geplanten Kanon ein.⁵⁰ Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass der Vorschlag Kreitmaier / Mölders von der Fuldaer Bischofskonferenz Sommer 1941 nicht als Einheitskanon angenommen wurde.

Schon bald nach der Plenarversammlung fand Ende August auf Initiative Kölns und Triers eine Einheitslieder-Beratung in Köln statt, an der neben Kreitmaier und Mölders u.a. auch Adolf Lohmann (1907–1983) als Vertreter des ‚Kirchenlied‘ (1938) teilnahm. Diese Konferenz regte an, sowohl den Kanon als auch die Kommission zu erweitern und die Einheitslied-Frage zur offiziellen Angelegenheit der Fuldaer Bischofskonferenz zu machen.⁵¹ Mit der auf schriftlichem Wege eingeholten Zustimmung aller Diözesen

44 Die von Bischof Kaller nach Trier gesandte Abschrift ist erhalten: Bischof Kaller an Kardinal Schulte, 30.07.1940 (Trier Bistumsarchiv, B III 11,3 Bd. 3, Fasz. III, Bl. 1–3).

45 Vgl. Protokoll der Plenarkonferenz des deutschen Episkopates, Fulda 20.–22. August 1940, in: *Volk, Ludwig* (Bearb.): Akten deutscher Bischöfe über die Lage der Kirche 1933–1945, Bd. V, 1940–1942, Mainz 1983 (Veröffentlichungen der Kommission für Zeitgeschichte A 34), Nr. 578/II, 93–114.

46 Vgl. Kreitmaier an Faulhaber, 03.09.1940 (Archiv des Erzbistums München und Freising: Kardinal-Faulhaber-Archiv – VI – Seelsorge – Gesang- und Gebetbuch; Einheitslieder, Sign.: 6309).

47 Vgl. Faulhaber an Kreitmaier, 05.09.1940 (Archiv des Erzbistums München und Freising: Kardinal-Faulhaber-Archiv – VI – Seelsorge – Gesang- und Gebetbuch; Einheitslieder, Sign.: 6309).

48 Kreitmaier hatte u.a. eine Reihe von Kirchenliedmelodien geschaffen (darunter *O du mein Heiland hoch und hehr*) und mehrere Liedsammlungen herausgegeben: ‚Unsere Kirche‘ (1915); ‚Gloria‘ (1926); ‚Lauda Sion‘ (1926).

49 Vgl. Faulhaber an Kreitmaier, 05.09.1940 (Archiv des Erzbistums München und Freising: Kardinal-Faulhaber-Archiv – VI – Seelsorge – Gesang- und Gebetbuch; Einheitslieder, Sign.: 6309).

50 Diese befinden sich heute im Trierer Bistumsarchiv, B III 11,3 Bd. 5, Fasz. VI.

51 Vgl. Protokoll der Einheitslied-Konferenz am 29. August in Köln (Bistumsarchiv Trier B III, 11,3 Bd. 5, Fasz. VII, Bl. 16–20).

wurde zum 1. November 1941 der Trierer Bischof Bornewasser zum offiziellen Beauftragten für die Schaffung von Einheitsliedern ernannt.⁵² Mit der Durchführung dieser Aufgabe betraute er den neuen Trierer Weihbischof Heinrich Metzroth (1893–1951)⁵³, den Bornewasser als „musikalisch, klug und vermittelnd“ beschrieb.⁵⁴ In Metzroth hatte die Kommission einen umsichtigen Leiter gefunden, der sich mit großem Fleiß in die Materie einarbeitete.⁵⁵ Der Hobbymusiker⁵⁶ verstand sich jedoch stets als Laie in kirchenmusikalischen Fachfragen und ließ den Experten den Vorrang. Seine Aufgabe sah er v.a. darin, für Rahmenbedingungen zu sorgen, unter denen ein Einheitslied-Kanon zustande kommen konnte. Neben sämtlichen organisatorischen Angelegenheiten gehörte dazu auch, die Kommission zusammenzuhalten, jeder Position Gehör zu verschaffen und Kompromisse zwischen den oft unversöhnlich erscheinenden kirchenmusikalischen Richtungen oder regionalen Traditionen herbeizuführen. Sein Ziel war es, einen Einheitskanon zu schaffen, der tatsächlich von allen mitgetragen würde. Dies war keine leichte Aufgabe. Sowohl in der musikalischen Fachwelt als auch in den Reihen der Bischöfe differierten die Ansichten darüber, wie viele Einheitslieder man brauche und nach welchen Kriterien ein solcher Kanon zusammenzustellen sei. Was die Anzahl betraf, so lagen die Positionen innerhalb des Episkopates denkbar weit auseinander: Bischof Bornewasser hoffte auf ein ganzes Einheitsgesangbuch⁵⁷, während Kardinal Faulhaber für einen Minimal-Kanon plädierte:

„Mir würden für den ersten Anfang sogar 12 genügen, weil der tatsächliche Bedarf bei Katholikentagen, eucharistischen oder marianischen Kongressen, bei Militärgottesdiensten, bei Pilgerfahrten nach Rom mit 12 Liedern durchaus gedeckt ist.“⁵⁸

Die Bedürfnisse der Wandernden Kirche, die die Einheitslieder nicht nur für besondere Veranstaltungen, sondern zum alltäglichen Gebrauch benötigte, berücksichtigte der Kardinal bei seiner Einschätzung allerdings nicht.

Mindestens ebenso umstritten waren in kirchenmusikalischen Kreisen die Kriterien, nach denen die Lieder ausgewählt werden sollten. Die wichtigsten Positionen lassen sich folgendermaßen skizzieren:

52 Vgl. Kardinal Bertram: Zirkular an die Mitglieder der Fuldaer Bischofskonferenz, 23.09.1941 (Trier Bistumsarchiv B III, 11,3 Bd. 5, Fasz. VIII, Bl. 2). Im gleichen Faszikel finden sich auch die schriftlichen Bestätigungen von Bertrams Vorschlag durch die Diözesen.

53 Metzroth wurde im Mai 1941 zum Weihbischof ernannt, die Konsekration erfolgte im Juni. (Vgl. *Thomas, Alois*: Art. Metzroth, Heinrich, in: *Erwin Gatz*, Die Bischöfe der deutschsprachigen Länder. Ein biographisches Lexikon I, 1785/1803–1945, Berlin 1983, 504).

54 Bischof Bornewasser an Kapitularvikar David (Köln), 04.08.1941 (Trier Bistumsarchiv B III, 11,3 Bd. 5, Fasz. VI A, Bl. 9).

55 Dies zeigt sein umfassender Arbeitsapparat, der im Bistumsarchiv Trier aufbewahrt wird (B III 11,3 Bd. 3–28).

56 Metzroth spielte selbst Klavier: „Den von Ihnen komponierten Gesang der Jungfrauen habe ich schon mehrfach durchgespielt“ (Metzroth an Gottron, 02.11.1946 [Trier Bistumsarchiv, B III 11,3 Bd. 21,1]).

57 Vgl. [Aktennotiz Metzroth]: Einheitslieder. Private Besprechung zwischen Bischof von Trier und Weihbischof Metzroth, 04.03.1943 (Trier Bistumsarchiv, B III 11,3 Bd. 16,2, Fasz. XXV,4, Bl. 86f.).

58 Faulhaber an Kreitmaier, 05.09.1940 (Archiv des Erzbistums München und Freising: Kardinal-Faulhaber-Archiv – VI – Seelsorge – Gesang- und Gebetbuch; Einheitslieder, Sign.: 6309).

1. Als Einheitslieder sollen diejenigen Lieder gewählt werden, die in den meisten Diözesangesangbüchern vorkommen. (Nach solch überwiegend statistischen Gesichtspunkten hatte Bützler sein Gesangbuch für die deutschen Gemeinden Italiens zusammengestellt.)
2. Oft geht diese Position mit dem pastoralen bzw. „seelsorglichen Standpunkt“⁵⁹ einher, nach dem v.a. die beim Volk beliebtesten Lieder zu wählen seien, ungeachtet ihrer poetischen, musikalischen und liturgischen Qualität. (Diese Ansicht vertrat v.a. Pater Kreitmaier.)
3. Als Einheitslieder solle man möglichst nur neue bzw. unbekanntere ältere Lieder heranziehen; auf jeden Fall solche, die alle zusammen neu lernen müssten. Im Hintergrund dieser Argumentation stand die Befürchtung, dass durch ein Umlernen bereits bekannter Lieder den Gläubigen diese Lieder entfremdet würden und dies letztlich zum Verlust der katholischen (und auch der regional-katholischen) Identität führe.
4. Einheitslieder sollen vor allem von hoher textlicher, musikalischer und theologisch-inhaltlicher Qualität sein. Die Einheitsliedauswahl sollte Vorbildcharakter haben und geschmacksbildend wirken.
5. Jugendbewegte Kreise plädierten aufgrund der großen Verbreitung der Sammlung „Kirchenlied“ dafür, die Einheitslieder möglichst aus diesem Büchlein zusammenzustellen.

Weitere Differenzen bestanden über die Aufnahme protestantischer Lieder sowie bezüglich der konkreten Text- und Melodiefassungen und der Notation.

Anders als 1916 sollte von vornherein jede kirchenmusikalische Richtung und auch jede Region zwischen Ostpreußen und Tirol, dem Rheinland und Wien in der Kommission vertreten sein. Diese umfasste zunächst 15 Mitglieder, weitere fünf kamen im Laufe des Jahres 1942 hinzu. Man kann erahnen, welches diplomatische Geschick nötig war, um angesichts der oft unversöhnlich einander gegenüberstehenden Positionen, die teilweise noch durch persönliche Konflikte verschärft wurden, die Einheitsliedsache zu einem für alle tragbaren Ergebnis zu führen.

Bereits in der ersten Kommissionssitzung im Februar 1942 gelang die Einigung über eine Einheitslied-Liste. Bezüglich des Umfangs kam man zu der Überzeugung, dass sowohl Lieder für allgemeine Anlässe wie auch für das ganze Kirchenjahr von Nöten waren und somit 20 Lieder kaum ausreichen würden. Einen passenden Kanon-Entwurf brachte der Mainzer Vertreter, Adam Gottron (1889–1971), mit; sein Vorschlag gliederte sich in die Abschnitte „Heiliger Tag – Heiliges Jahr – Heiliges Leben“.⁶⁰ Für jeden Abschnitt hatte Gottron eine Mindestanzahl von benötigten Liedern angesetzt, z.B. 3 Advents- oder 5 Osterlieder sowie zwei Singmessen. Damit kam man insgesamt auf ca. 60 Liednummern (wobei jede Messliedreihe als eine Nummer gezählt wurde). Die Festsetzung der Liedanzahl folgte also liturgisch-praktischen Gesichtspunkten, sorgte

59 Z.B.: Kreitmaier an Faulhaber, 19.11.1940 (Archiv des Erzbistums München und Freising: Kardinal-Faulhaber-Archiv – VI – Seelsorge – Liturgie [1926–1943], Sign.: 6303).

60 Vgl. Gottron an Metzroth 05.02.1942 (Trier Bistumsarchiv B III 11,3 Bd. 9, Fasz. XIII); [Gottron:] Göttlicher Dienst. Gesangbuch für die deutschen Katholiken (Trier Bistumsarchiv B III 11,3 Bd. 6a, Fasz. XI).

für ein ausgewogenes Zahlenverhältnis zwischen den einzelnen Rubriken und vermied das Übergewicht besonders beliebter Rubriken, wie es bei einem rein statistischen oder „seelsorglichen“ Vorgehen zu befürchten war. Auf der ersten Kommissionssitzung gelang auch eine weitgehende Einigung darüber, mit welchen konkreten Liedern diese Rubriken zu bestücken seien. Dabei erhielt die textliche, musikalische und liturgisch-theologische Qualität der Lieder stärkeres Gewicht als im Entwurf von Kreitmaier / Mölders. Insgesamt war der Kanon erkennbar durch die Sammlung „Kirchenlied“ (1938) geprägt, enthielt mehrere der als besonders wertvoll angesehenen Lieder des 15./16. Jahrhundert sowie auch einige protestantischer Herkunft. (Nebenbei: Es kostete 1942/43 viel Überzeugungsarbeit, um auch Erzbischof Gröber zur Akzeptanz dieses Kanons zu bewegen.) Angesichts der bestehenden Differenzen innerhalb der Kommission wie auch im Episkopat erstaunt es, dass der in der ersten Sitzung beschlossene Kanon im Verlauf der Einheitslied-Arbeit weitgehend stabil blieb und nur einzelne Lieder durch andere ersetzt oder ergänzt wurden. Um diese Änderungen wurde allerdings oft hart gerungen. So verfassten die drei österreichischen Vertreter, Vinzenz Goller (Klosterneuburg), Georg Feichtner (Mattsee b. Salzburg) und Josef Lechthaler (Wien), offenbar auf Betreiben des Letztgenannten, einen umfassenden Bericht,⁶¹ in dem eine sozusagen mehr süddeutsch-österreichische Ausrichtung des Kanons gefordert wurde, d.h. dass deutlich mehr Lieder aus dem 18. und 19. Jahrhundert aufgenommen werden sollten, und erwirkten auch die Zustimmung der österreichischen Bischöfe zu ihrem Gegenvorschlag. Nach zähem Ringen gelang es, die Wogen zu glätten und sich auf den Kompromiss zu einigen: Ungeachtet der von vielen als nicht besonders hoch eingeschätzten Qualität wurde sozusagen *das* österreichische Identitätslied hinzugenommen, ohne das – so die Experten und Bischöfe – ein solcher Kanon in Österreich zwangsläufig zum Scheitern verurteilt sei und man keine Zustimmung der österreichischen Bischöfe erwarten könne: das Marienlied *Glorwürdge Königin*.

Für die Erarbeitung der konkreten Fassungen wurden bei der ersten Sitzung im Februar 1942 zwei Unterkommissionen eingerichtet: Eine Textkommission und eine Melodiekommission. Letztere bestand aus einem bereits eingespielten Trio, nämlich Adam Gottron, Erhard Quack (Speyer) und Pater Ewald Müller (Diözese Fulda). Die Musikkommission arbeitete dementsprechend zügig und legte bereits zur Fuldaer Konferenz 1943 einen auf abenteuerlichen Wegen in Luxemburg vervielfältigten Melodienband vor. Weitaus schwieriger gestaltete sich die Arbeit der Textkommission, der Vertreter aus dem Raum Köln, darunter Generalpräses Mölders, und aus Paderborn angehörten. Neben persönlichen Differenzen (zwei Mitglieder standen kurz davor, die Arbeit in der Text- oder sogar Gesamtkommission niederzulegen)⁶² und krankheitsbedingten Verzögerungen wurde die Arbeit der Textkommission zunehmend durch den Krieg behindert. Mölders fiel im Juni 1943 einem Bombenangriff auf Köln zum Opfer, ein weiterer Textbearbeiter verlor dabei seine Wohnung und sämtliches Arbeitsmaterial,

61 Goller, Lechthaler, Feichtner: Bericht über den Entwurf eines Kanons von 60 Einheitsliedern für die deutschen Katholiken, 15.10.1942 (Trier Bistumsarchiv B III 11,3 Bd. 15a, Fasz. XXIV,2, Bl. 1–5). – Fasz. XXIV („Ostmark“) dokumentiert umfassend diese Episode.

62 Vgl. Metzroth an Kurthen, 09.04.1942 (Trier Bistumsarchiv B III 11,3 Bd. 12, Fasz. XVIII, Bl. 4).

und von dem Kölner Kirchenliedexperten Joseph Gotzen, der der Textkommission beratend zur Seite stand, war zeitweise nicht einmal die aktuelle Adresse bekannt. Obwohl die Texte der Einheitslieder noch nicht festgelegt waren, beschloss die Fuldaer Konferenz 1943 die sukzessive Einführung der Lieder. Zu diesem Zweck wurden Jahrespläne für 1944–46 mit für jedes Jahr in allen Diözesen einzuübenden Liedern erstellt. In einer ganzen Reihe von Diözesen erschienen noch Ende 1943 oder Anfang 1944 Erlasse im Amtsblatt (es war z.T. die letzte Ausgabe, die man noch drucken konnte), die die von der Kommission verabschiedeten Einheitslieder offiziell einführten und zur erste „Jahresaufgabe“⁶³ für 1944 verpflichteten. Diese umfasste die erste der beiden Messliedreihen, allerdings nur mit der jeweils 1. Strophe der Gesänge, weil die Textkommission noch nicht mit der Arbeit fertig war. Aufgrund von Kriegsschäden bei den Druckereien und der Papierrationierung konnte diese Singmesse nicht von Trier aus vervielfältigt und verschickt werden, jedoch stellte die Kirchenmusikschule Regensburg eine Vorlage zur Verfügung, die dem Amtsblatt beigegeben und dann in den Gemeinden vervielfältigt werden konnte. Erleichtert wurde die Einführung auch dadurch, dass es sich um die Messliedreihe aus dem „Kirchenlied“ (1938) handelte, sodass die in vielen Gemeinden bereits vorhandenen Exemplare dieser Sammlung genutzt werden konnten. – Im Sommer des Jahres 1944 kam die Arbeit der Einheitslied-Kommission kriegsbedingt völlig zum Erliegen.

Nach Kriegsende konnte die Tätigkeit nur unter stark eingeschränkten Bedingungen wieder aufgenommen werden. Durch die Aufteilung Deutschlands in Besatzungszonen waren Gesamtkonferenzen organisatorisch kaum mehr möglich, denn für jede Reise in eine andere Zone waren Passierscheine zu beantragen, die oft erst spät und manchmal auch nicht bewilligt wurden. Auch die Postzustellung funktionierte nur sehr langsam und nicht immer zuverlässig. So setzte man die Einheitslied-Arbeit nun vor allem im kleineren Kreise (und möglichst innerhalb der gleichen Besatzungszone) fort. An eine weitere Zusammenarbeit mit Österreich war schon gar nicht mehr zu denken, erst Ende 1946 war die Wiederaufnahme der Korrespondenz mit den österreichischen Vertretern auf dem normalen Postweg wieder möglich.⁶⁴ Kaum war klar, dass Österreich nicht mehr am Einheitsprojekt beteiligt sein würde, schon entledigte man sich der *Glorwürdigen Königin* – übrigens die einzige Kanonveränderung nach Mai 1945.⁶⁵ Obwohl Kanon und Melodiefassungen bereits 1943 von der Bischofskonferenz angenommen worden waren und inzwischen auch die Texte vorlagen, unternahm das Jugendhaus Düsseldorf, allen voran der aus dem Kriegsdienst zurückgekehrte Adolf Lohmann, 1946 einen letzten Versuch, um doch noch die Fassungen aus „Kirchenlied“ (1938), auch bezüglich der umstrittenen Notationsweise, durchzusetzen, was die Fertigstellung des endgültigen Manuskriptes erheblich verzögerte.

63 Vgl.: Einführung der Einheitslieder. Jahrespläne für 1944, 1945, 1946; sowie: Einheitslieder. Texte zu den Liedern des Pflichtplanes für das Jahr 1944 (beide in: Trier Bistumsarchiv B III 11,3 Bd. 18,1, Fasz. XXVIII,7).

64 Ein erstes Schreiben nach dem Krieg wurde offenbar auf persönlichem Wege übermittelt, blieb jedoch unbeantwortet (Vgl. Metzroth an Feichtner, Goller u, Lechthaler, 29.04.1946 [Trier Bistumsarchiv B III 11,3 Bd. 22]).

65 Vgl. Metzroth an Goller, 29.11.1946 (Trier Bistumsarchiv B III 11,3 Bd. 22).

Auch die Verlags- und Herstellungsfrage, die Beschaffung von Papier, Binde- und Notendruckmaterial etc. erwies sich unter den gegebenen Bedingungen als schwierig, so dass die „Authentische Gesamtausgabe“ der 74 Einheitslieder (inzwischen hatte jedes Lied einer Messliedreihe eine eigenen Nummer bekommen) erst Ende 1947 erschien.⁶⁶ Der Bedarf an Einheitsliedern war inzwischen durch die vielen Flüchtlinge und Vertriebenen aus den Ostgebieten noch einmal erheblich gestiegen. Selbst wenn es ihnen gelungen war, ihr Gesangbuch zu retten, so konnten sie in der neuen Heimat nicht viel damit anfangen. In den meisten Bistümern waren die Diözesangesangbücher schon während des Krieges ausverkauft und Papier für den Nachdruck aus kriegswirtschaftlichen Gründen nicht mehr bewilligt worden. Viele Diözesen strebten ohnehin eine komplette Neubearbeitung ihres Gesangbuches an. Die Einheitslieder boten daher eine gute Übergangslösung und zugleich auch Integrationshilfe, da Einheimische und Zugezogene gemeinsam die neuen Lieder bzw. ungewohnten Fassungen lernten und sich so ein gemeinsames Repertoire entwickelte. Anders als 1916 fanden die 1947er Einheitslieder tatsächlich Eingang in die Nachkriegsdiözesangesangbücher – und sollten ursprünglich auch unverändert ins Einheitsgesangbuch „Gotteslob“ (1975) übernommen werden.⁶⁷ Doch das wäre in einer eigenen Untersuchung zu behandeln.

66 Einheitslieder der deutschen Bistümer. Authentische Gesamtausgabe, Freiburg / Mainz 1947.

67 Vgl. Nordhues, Paul / Wagner, Alois (Hg.): Redaktionsbericht zum Einheitsgesangbuch „Gotteslob“, Paderborn 1988, 190.

Integration oder Assimilation?

Die Haltung der westdeutschen Bistümer zum Liedgut der heimatvertriebenen Katholiken nach 1945

ANSGAR FRANZ / CHRISTIANE SCHÄFER

1. Kirchenlied und Identität

„Liebe Ermländer!

Als wir aus unserer Heimat vertrieben wurden, packten viele ihr Sterbekreuz und ihr *Lobet den Herrn* in den Koffer. Ihr wart froh, wenn Ihr beides hinüberretten konntet, und seid glücklich, wenn Ihr es als teures Gedenken jetzt noch besitzt. Den meisten von Euch ist es aber nicht gelungen. Der Weg wurde zu schwer, das Gepäck mußte stehengelassen werden, der Plünderer waren zu viele. So ging mit der ganzen Habe auch oft das Gesangbuch verloren. Ihr habt um diesen Verlust getrauert und immer wieder vergeblich nach einem *Lobet den Herrn* gefragt. Nun sollt Ihr wenigstens einen Ersatz dafür bekommen. Eine Auswahl von Liedern möge Euch erfreuen; ein kleiner Anhang mit Gebeten, die zum Teil neu für Euch sind, ist auch beigegeben.

Unser *Lobet den Herrn* soll jedoch kein Ersatz sein für das Gebetbuch Eurer Diözese, in der Ihr jetzt lebt. Es gehört selbstverständlich auch in Eure Hand.

Es gibt aber für uns noch Lieder, die nicht vergessen sein sollen, Lieder, die wir daheim gern gesungen haben. Sie sollen weiterhin in Eurem Herzen und Gedächtnis bleiben. Und die jungen Ermländer sollen sie hören und lernen. Deshalb wird Euch dieses *Lobet den Herrn* überreicht.

Bringt es mit zu unseren Wallfahrten und Treffen. Singt aus ihm zuhause im Kreis Eurer Familie und Nachbarschaft. Nehmt es auch, wenn Ihr irgendwo alleine leben müßt, zur Hand und betet dann wenigstens das eine oder andere Lied in stiller Besinnung. Ihr lieben Leute aus der Heimat: *Lobet den Herrn* in Lied und Leben!“

Dieses mit „Paul Hoppe, Generalvikar von Ermland“ signierte und auf den „23. April 1958, am Feste des hl. Bischofs und Märtyrers Adalbert von Preußen“ datierte Vorwort eröffnet ein schmales Bändchen,¹ das auf 144 Seiten 318 Liednummern sowie 24 Gebete umfasst und als Ergänzung zu dem 1951 zuerst erschienenen Osnabrücker Gesangbuch *Gotteslob* gedacht war. Die Vorrede belegt eindrücklich die besondere Bedeutung, die das heimatliche Gesangbuch mit dem vertrauten Liedgut für die Vertriebenen hatte. Es scheint im hohen Maße mit der Heimat selbst identifiziert zu werden: Der durch Vertreibung und Plünderung zugefügte Verlust wird betrauert, die vergebliche Suche, das Verlorene wiederzufinden, beklagt. In der neuen Heimat soll deshalb ein Ersatz geschaffen werden, der die Identität der Vertriebenen sichern kann, denn die alte Heimat soll

¹ *Lobet den Herrn. Gesang- und Gebetbuch für die Diözese Ermland*. Eine Auswahl und Ergänzung. Hg. vom Kapitularvikar der Diözese Ermland, Osnabrück 1958.

nicht vergessen, sondern im Herzen bleiben und dieses Gedächtnis an die nachfolgende Generation weitergegeben werden. Auch konkrete Erinnerungsorte werden benannt: Wallfahrten, häusliche Feiern, persönliche Andacht.

Das Themenfeld „Migration und Identität“ hat in den letzten Jahren durch verschiedene kulturwissenschaftliche Disziplinen verstärkte Aufmerksamkeit erfahren.² Der Frage nach der Rolle des Kirchenliedes als bedeutender Träger von Identität innerhalb von Migrationsprozessen ist bislang allerdings kaum beachtet worden.

Unser Beitrag kann deshalb nicht mehr sein als eine erste Sondierung eines noch weit hin unerforschten Feldes. Wir wollen der Frage nachgehen, wie die westdeutschen Nachkriegsgesangbücher der fünfziger Jahre mit dem Liedgut der nach 1945 heimatvertriebenen Katholiken umgegangen sind, welche Modelle der Aufnahme oder Ablehnung dieser Lieder innerhalb verschiedener Diözesen erkennbar werden, ob die Lieder, wie sie genannt wurden, „Brüder und Schwestern aus dem Osten“ das Sondergut einer Sondergruppe bleiben, das mit zunehmender Integration der zweiten und dritten Generation der Vertriebenen spurlos verschwindet, oder ob es gelingt, zumindest Teilmengen dieser Lieder in das Liedgut einer westdeutschen Diözese dauerhaft zu integrieren. Auf diese Weise kann deutlich werden, wie die Spannung zwischen Identitätsbewahrung einerseits und Neubeheimatung andererseits bewältigt wurde.

2. Die Vorreden der Nachkriegsgesangbücher

Nach dem Zweiten Weltkrieg herrscht in den deutschen Diözesen Gesangbuchnot. Die in den 20er und 30er Jahren erschienenen Gesangbücher waren längst vergriffen und viele Exemplare in den Kriegswirren verlorengegangen. Daher entscheidet man sich in fast allen Bistümern sehr schnell zur Herausgabe von neuen, gründlich überarbeiteten Diözesangesangbüchern. Diese neue Gesangbuchgeneration wird ab dem Ende der 40er Jahre in rascher Folge offiziell eingeführt: Augsburg und Paderborn machen 1948 den Anfang, ein Jahr später folgen Köln, Aachen, Fulda, Hildesheim, Münster, Rottenburg und Würzburg. München-Freising und Freiburg legen 1950 ihre Neuausgabe vor, Osnabrück, Passau und Speyer 1951. Berlin, Mainz und Eichstätt bilden 1952 einen vorläufigen Abschluss, Trier und Limburg ziehen 1955 und 1957 mit etwas Verspätung noch nach.³

2 Speziell der Frage nach der Bedeutung gottesdienstlicher Traditionen im Kontext von Migration widmete sich eine Tagung des Theologischen Forschungskollegs der Universität Erfurt im November 2010, die unter dem Titel „Liturgie und Migration“ die Rolle von Liturgie und Frömmigkeitsformen bei der Integration und Beheimatung von Migrantengruppen im 19. und 20. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum untersuchte (Erfurt 12./13. November 2010); eine nachfolgende Tagung weitete das Thema in den amerikanischen, niederländischen und osteuropäischen Bereich aus: „[...] der Fremdling, der in deinen Toren ist“. Liturgie und ihr Beitrag zur Integration von Migranten (Erfurt 27. / 28. Mai 2011).

3 Vgl. Scheidgen, Andreas: Diözesangesangbücher und Kirchenliedrestauration im 19. und 20. Jahrhundert, in: Dominik Fugger / Andreas Scheidgen (Hg.), Geschichte des katholischen Gesangbuchs, Tübingen 2008 (Mainzer Hymnologische Studien 21), 43. Dort auch eine ausführliche Bibliographie aller hier genannten Diözesangesangbücher (47f.).

Der überwiegende Teil dieser Diözesangesangbücher enthält eine Vorrede des jeweils für das betreffende Bistum zuständigen Bischofs. In diesen Texten, mit denen die neuen Bücher den Diözesanen anempfohlen werden, wird deutlich, wie sehr sich der Krieg und die durch ihn verursachten Vertreibungen, Massenfluchten und Binnenwanderungen auch auf die katholische Kirche und ihre Gemeinden ausgewirkt hat. In vielen Vorreden finden die Heimatvertriebenen und die Flüchtlinge aus den östlichen Bistümern eigens Erwähnung. So wünscht sich zum Beispiel der Bischof von Augsburg in der Vorrede zum *Laudate* (1948), dass das neue Gesangbuch dazu beitragen möge, „[...] daß die der Heimat Verwiesenen bei uns eine neue Heimat finden können“. Und der Bischof von Fulda versichert in der sehr kurzen Vorrede zum Fuldaer *Katholischen Gesang- und Gebetbuch* (1949): „Auch auf die Wünsche der Heimatvertriebenen wurde Rücksicht genommen“. Zum anderen zeigt sich, welche große Bedeutung gerade dem einheitlichen Liedgut in dieser von Umbrüchen und vielfach durch Heimatverlust geprägten Zeit zugemessen wurde.

Der Wunsch nach einem gemeinsamen Liedgut ist nicht neu. Bereits im Ersten Weltkrieg war deutlich geworden, dass es kaum Kirchenlieder gab, die alle Soldaten zusammen singen konnten. Um diesem Mangel abzuhelpen, verabschiedete die Fuldaer Bischofskonferenz 1916 insgesamt 23 Einheitslieder, die in allen Bistümern Verwendung finden sollten. Diese Bemühungen um ein solches gemeinsames Liedgut wurden zwischen den Kriegen und bis in den Zweiten Weltkrieg hinein fortgeführt, so dass die deutschen Bischöfe bereits 1947 eine neue Ausgabe mit nun 74 für alle Diözesen verbindlichen Einheitsliedern⁴ vorlegen konnten. Diese Lieder werden in die zwischen 1948 und 1957 neu erschienenen Diözesangesangbücher aufgenommen. Mit ihnen verbindet man die Hoffnung, dass gerade sie dazu beitragen würden, die alten und die neu dazugekommenen Katholiken zu einen. So heißt es zum Beispiel in der Vorrede des Osnabrücker *Gotteslob* von 1951:

„Die Einführung der ‚Einheitslieder‘ ist gerade in unserer Diözese wegen der starken Binnenwanderung und mit Rücksicht auf die große Zahl der Flüchtlinge aus den östlichen Diözesen dringend notwendig.“

Aber die notwendige Einheitlichkeit hat auch ihren Preis. Weiter heißt es:

„Um der Einheitlichkeit willen mußten freilich manche unserer bisherigen Lieder in Text und Melodie zum Teil wenig, zum Teil aber stark verändert werden. Andere Lieder mußten ganz gestrichen werden. Es bedeutet ein großes Opfer, wenn liebgewordene Lieder geändert werden müssen oder nicht mehr gesungen werden können. Solche Opfer sind aber unvermeidlich, wenn die dringend notwendige Einheitlichkeit erreicht werden soll. Immerhin ist das alte Liedgut unserer Diözese in größtmöglichem Umfang erhalten worden.“

Bei allem Bemühen um das gemeinsame Singen ist den verantwortlichen Gesangbuchherausgebern durchaus bewusst, welche wichtige identitätsstabilisierende Funktion ge-

4 Einheitslieder der deutschen Bistümer. Authentische Gesamtausgabe, Freiburg 1947.

rade mit dem altvertrauten Eigengut verbunden ist. Wahrung der eigenen Identität, Stiftung eines neuen Gemeinschaftsgefühls und zugleich der sorgsame Umgang mit der Identität der neu Hinzugekommenen, das ist die Aufgabe, der man sich in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg in den deutschen Bistümern gegenübergestellt sieht. An der Aufnahme der „Einheitslieder“ führt kein Weg vorbei. Sie sind von der deutschen Bischofskonferenz beschlossen worden, verbindlich zur Einführung vorgeschlagen und entsprechen dem allgemein empfundenen Bedürfnis nach einem regional unabhängigen gemeinsamen Liedgut. Auch in Hinblick auf die Bewahrung und Erhaltung des in den unterschiedlichen Bistümern fest eingewurzelten Liedgutes herrscht Einigkeit. Es wird in möglichst großer Vielfalt in die neuen Gesangbücher aufgenommen. Doch wie soll man mit dem Liedgut der Heimatvertriebenen und der Ostflüchtlinge verfahren? Hier sind unterschiedliche Wege beschritten worden. Drei Beispiele sollen dies zeigen. Das erste bezieht sich auf die norddeutschen Bistümer Hildesheim, Paderborn und Osnabrück. Dann folgt ein Sprung in den Süden Deutschlands, nämlich in das Bistum München und Freising. Den Schluss bildet das westdeutsche Bistum Mainz.

3. „Ostdeutsche Kirchenlieder“. Die Liedanhänge der Diözesen Hildesheim, Paderborn und Osnabrück

Unter den Beständen des Mainzer Gesangbucharchivs findet sich die zweite, mit 1952 datierte Auflage des Hildesheimer Diözesangesangbuchs *Canta Bona* von 1948, der ein Anhang „Ostdeutsche Kirchenlieder“ beigegeben ist. In einem Geleitwort widmet der damalige Bischof Joseph Godehard Machens den Anhang allen seinen „neuen Diözesanen, die aus dem Osten Deutschlands zu uns kommen“. Lange sei dieser Liederanhang geplant gewesen, nun sei er endlich fertiggestellt.

„Die Gesänge, die er birgt, habt ihr in der Heimat gesungen, im Ermland, Schneidemühl, Schlesien, Sudetengau und anderswo. Ihr sollt sie auch jetzt nicht missen. Ihr sollt sie singen, weil ihr schon in früher Jugend den Glauben eurer Väter in diesen Liedern freudig ausgesprochen habt. Mit diesen Liedern knietet ihr an der Krippe und unter dem Kreuze, grüßtet den glorreich Auferstandenen, jubeltet Fronleichnam bei der Gottestracht, grüßtet die Himmelskönigin. – Darum sind sie euch ein teures Erbgut, wert und würdig, auch fürderhin gehütet und gepflegt zu werden. Darum ist es euch ein tiefes Herzensanliegen, sie auch in eurer neuen Heimat zu singen zusammen mit dem Liedgut der Hildesheimer Diözese. – Der Klang der heimatlichen Gesänge sei zugleich ein lauter Flehruf: Herr, schenke uns die irdische Heimat wieder. Herr, gib uns einst die ewige Heimat“ (S. III).

In den „Vorbemerkungen“ (S. IX–X) wird versichert, der Anhang enthalte

„die bekanntesten Lieder der Erzdiözese Breslau, der Diözesen Ermland und Danzig und des Generalvikariats Glatz (Erzdiözese Prag). Einige Lieder der Diözesen Leitmeritz und Olmütz wurden hinzugenommen. Die Prälatur Schneidemühl-Tütz,

in der seit langem das Breslauer Diözesangesangbuch eingeführt war, ist durch die schlesischen Lieder mitberücksichtigt.“

Der Anhang gibt lediglich die Texte der Lieder wieder, Noten sind nicht abgedruckt. Hinweise auf die heimatlichen Gesangbücher am Ende eines jeden Liedes sollen „zeigen, wo die Melodien zu finden sind“ (S. IX). Der Anhang ist insgesamt 122 Seiten stark und umfasst neben 8 Meßliedreihen (darunter die Haydn-, Schubert- und Speyrer Domfest-Messe; Nr. 307–346), psalmodischen Wechselgesängen *Zur Vesperandacht* (Nr. 347–350) und einer Reihe von „Rufen“⁵ 105 Strophenlieder. Ihre Anordnung folgt im Ganzen dem Grundrhythmus der erfahrbaren Zeiteinheiten Tag, Woche, Jahr und Lebenszeit. Die umfangreichsten Rubriken sind *Der Mutter Gottes zu Ehren* (22 Nummern) und *Fronleichnam* (15 Nummern).

Ein fast identischer Anhang, der ebenfalls den Titel „Ostdeutsche Kirchenlieder“ trägt, erscheint 1951 als Ergänzung zum Diözesangesangbuch des Bistums Paderborn.⁶ Der damalige Bischof Lorenz Jäger begrüßt in einem Geleitwort seine „lieben heimatvertriebenen Diözesanen“ und fährt dann fort:

„Dieses Buch ist für Euch bestimmt. Es soll eine Ergänzung sein zu unserem Diözesan-Gesang- und Gebetbuch bei Euren Heimatandachten und vor allem auch bei den Hausandachten in Euren Familien. Pfllegt die Lieder Eurer ostdeutschen Heimat! Singt sie im Familienkreis. Sie sind ein starkes Band, das an die Heimat bindet, an Eure Feste und Feiern, an Euer religiöses Brauchtum und Eure Frömmigkeit. Herausgerissen aus dem Mutterboden Eurer heimatlichen Gaue, müßt Ihr festhalten an diesem Vätererbe, das Ihr hinübergerettet habt. Es ist Euer Reichtum inmitten Eurer Armut, es ist die starke Wurzel Eurer Kraft inmitten einer weithin glaubenslos und liebeleer gewordenen Welt“ (S. 3).

Auch dieser Anhang ist ohne Noten und folgt in den Melodieangaben dem Hildesheimer Modell; ebenso sind die Rubriken zwischen beiden nahezu identisch. Lediglich der Liedbestand ist mit 113 Strophenliedern etwas größer als das Hildesheimer Pendant.⁷ Doch ist die überwältigende Mehrzahl, nämlich 97 Strophenlieder, in beiden identisch.

Nur ein Jahr später erscheint in der Nachbardiözese Osnabrück ein Liedanhang zum dortigen Diözesangesangbuch *Gotteslob*, ebenfalls wieder unter dem Titel „Ostdeut-

5 Dies sind der adventliche Ruf „Ecce, Dominus veniet“ (Nr. 351), die Grüssauer Marienrufe (Nr. 434) und St. Hedwigs-Rufe (Nr. 441; 441a).

6 Das uns von Sabrina Meckel-Pfannkuche freundlicherweise zugänglich gemachte Exemplar ist dem Paderborner Gesangbuch nicht beigegeben, sondern stellt ein eigenes schmales Bändchen (103 Seiten) dar.

7 Der Hildesheimer Anhang kann auf die Lieder verzichten, die im Hildesheimer „Stamnteil“ verzeichnet sind; so findet sich etwa „Himmelsau, licht und blau“ (Paderborner Anhang Nr. 729) in *Canta Bona* unter Nr. 96; „Wasch mich, o Jesus“ (Paderborner Anhang Nr. 611) in *Canta Bona* Nr. 189; „Maria sei begrüßet“ aus dem Paderborner Anhang (Nr. 679) ist bis auf die Eingangs- und Schlusstrophe identisch mit „Ave Maria klare“ in *Canta Bona* (Nr. 107).

sche Kirchenlieder“.⁸ Der Osnabrücker Bischof Wilhelm Berning findet für seine „lieben heimatvertriebenen Diözesanen“ ähnliche Worte wie sein Paderborner Amtskollege, doch mahnt er auch zur Aneignung des Bistums-Gesangbuchs:

„Pfleget die (heimatlichen) Gesänge in Euren Hausandachten, in den Familien und bei den Versammlungen des St. Hedwig-Werkes. Vernachlässigt darüber nicht das Gute, das Euch im *Gotteslob* in der Diözese Osnabrück geboten wird. So wird dieser Anhang Euch eine Hoffnung auf Wiedergewinnung der irdischen Heimat und ein Weg zur ewigen Heimat sein“ (S. 3).

In Liedauswahl und Rubrizierung ist der Anhang identisch mit dem Paderborner Anhang.

Was sind das für Lieder, die die Identität der Heimatvertriebenen charakterisieren und die den Geleitworten der Bischöfe zufolge deren „teures Erbgut“ sind, das auch „fürderhin gehütet und gepflegt“ werden soll? Es wäre sehr aufschlussreich, den ursprünglichen Verbreitungsraum des mit annähernd 100 Stücken (zuzüglich der Meßliedreihen und der Rufe) sehr umfangreichen gemeinsamen Liedbestandes der Anhänge aller drei Diözesen insgesamt zu ermitteln und seine Charakteristika zu untersuchen. Das kann an dieser Stelle nur exemplarisch geschehen. Im Folgenden sollen deshalb drei der den Anhängen gemeinsamen Lieder in ihrer Verbreitungsgeschichte skizziert werden.

3.1. „Laß mich deine Leiden singen“ / „Laßt uns mit gerührtem Herzen“

Das Lied erscheint zum ersten Mal mit dem Incipit „Laß mich deine Leiden singen“ in *Sammlung geistlicher Lieder. Von Ernst Xaver Turin, Erzbischöflich, mainzischen geistlichen Rath, Pfarrer zu Sankt Ignaz in Mainz* (Mainz 1778). Turin ist der Herausgeber eines der bedeutendsten Gesangbücher der Aufklärung (*Neues christkatholisches Gesang- und Gebetbuch für die mainzer Erzdiözese*, Mainz 1787).⁹ Noch im Jahr des Erstdrucks 1778 wird es in dem ebenfalls aufklärerischen Fuldaer Diözesangesangbuch *Der nach dem Sinne der katholischen Kirche singende Christ* (Fulda 1778) veröffentlicht.¹⁰ Der Autor des Liedes, der Jesuit Michael Denis,¹¹ ist einer der prominentesten Kirchenlied-

8 Das uns vorliegende Exemplar ist ebenfalls als eigenständige, 207 Seiten umfassende Publikation erschienen und enthält Notendruck. Ein Hinweis auf S. 2 erklärt: „Die Bearbeitung der *Ostdeutschen Kirchenlieder mit Noten* erfolgte durch Msgr. Johannes Smaczny (Rühlermoor über Meppern) in Zusammenarbeit mit Chordirektor Herbert Smaczny (Abensberg). Pfingsten 1962“.

9 Vgl. *Scheidgen, Andreas*: Mainz bis Luxemburg, in: *Geschichte des katholischen Gesangbuchs* (s. Anm. 3), 93: „Rigoros räumte Turin mit der barocken Tradition auf, indem er die alten Lieder entweder stark überarbeitete oder (wie etwa ‚Es ist ein Ros entsprungen‘, ‚In dulci jubilo‘, ‚O Christ hier merck‘) völlig eliminierte. Er hatte sich intensiv mit Gesangbüchern seiner Zeit beschäftigt und sich an der protestantischen Aufklärung geschult“.

10 Vgl. ebd., „Der Titel [des Gesangbuchs] ist Programm, denn er fordert zugleich das aufgeklärt verständige, wie das mit der kirchlichen Lehre übereinstimmende Singen“.

11 Michael Denis (1729–1800), Mitglied des Jesuitenordens, lehrte am Theresianum in Wien Logik, Metaphysik und Rhetorik. Nach der Aufhebung des Ordens 1773 führte er die Aufsicht über die Wiener Hofbibliothek und war selbst als Dichter und Übersetzer fremdsprachiger Lyrik tätig; vgl. *Schmidt, Re-*

dichter dieser Epoche.¹² Die drei Anhänge haben das Stück in der typisch ostdeutschen Variante „Laßt uns mit gerührtem Herzen“ aufgenommen, wobei jeweils am Ende des Liedes der Vermerk steht: „In den sudetendeutschen Diözesen hat die 1. Strophe und der Kehrreim, der unveränderlich bleibt, folgenden Wortlaut: *Laß mich deine Leiden singen* [...]“. Die beiden Fassungen der ersten Strophe lauten vollständig:

Mainz 1778 / Fulda 1778

*Laß mich deine Leiden singen,
Dir des Mitleids Opfer bringen,
Unschuldiges Gotteslamm,
Das von mir die Sünde nahm.
Jesus, drücke deine Schmerzen
Tief in aller Christen Herzen!
Laß mir deines Todes Pein
Trost in meinem Tode sein.*

Breslau 1820

*Laßt uns mit gerührtem Herzen
Denken deiner Leiden Schmerzen,
schuldlos reines Gotteslamm,
das von uns die Sünden nahm.
Senke, Jesu, diese Schmerzen
Tief in der Erlösten Herzen;
Laß uns deiner Leiden Pein
Trost in unsern Leiden sein.*

Mit Hilfe des Instrumentariums des Mainzer Gesangbucharchivs lässt sich für das Lied folgende Verbreitung ausmachen:¹³

becca: Tauet Himmel, den Gerechten, in: Ansgar Franz (Hg.), Kirchenlied im Kirchenjahr. Fünfzig neue und alte Lieder zu den christlichen Festen, Tübingen / Basel 2002 (Mainzer Hymnologische Studien 8), 75–86, hier 77.

- 12 Vgl. Fugger, Dominik: Aufklärung, in: Geschichte des katholischen Gesangbuchs (s. Anm. 3), 23: „[...] Denis' Lieder fanden größten Anklang und gehörten [...] zum Basisrepertoire, aus dem die aufgeklärte Gesangbuchproduktion schöpfen konnte“.
- 13 Die nachfolgenden Aufstellungen nennen den Druckort und das Erscheinungsjahr des betreffenden Gesangbuchs; nur bei wenigen, in der hymnologischen Forschung üblichen Ausnahmen wird auch der Name des Herausgebers (Turin; Mohr) hinzugefügt. Die genauen Titel der Bücher sowie deren Fundorte in Bibliotheken sind bequem zu eruieren unter <https://scripts.zdv.uni-mainz.de/gesangbuch/index.php>.

a. „Laß mich deine Leiden singen“: Verbreitung 1778–1878



Mainz 1778 („Turinsche Sammlung“), Fulda 1778, Speyer 1783, Banz 1799, Mergentheim 1803, München 1804, Prag 1805, Dillingen 1807, München 1811, Erfurt 1816, Sulzbach 1817, Wien 1818, Münster 1827, Amorbach 1829, Landshut 1833, Graz 1835, Paderborn 1835, Wien 1839, Limburg 1838, Leipzig 1838, Wien 1841, Leitmeritz 1844 (Tschechien), Trier 1846, Mannheim 1843, Olmütz 1845 (Tschechien), Fünfkirchen 1848 (Ungarn), Paderborn 1849, Würzburg 1850, Wien 1851, Schwäbisch Hall 1851, Köln 1852, Bochold 1852, Passau 1854, Graz 1855, Aschaffenburg 1857, Bamberg 1858, Augsburg 1859, Aachen 1860, Regensburg 1868 (Mohr, Cäcilia), Wien 1868, Münster 1858, Innsbruck 1860, Hildesheim 1862, Münster 1863, Lahr 1866, Freising 1868, Wien 1868, Wien 1869, Wien 1875, Limburg 1876, Reichenburg 1876, Admont 1878.

b. „Laß mich deine Leiden singen“: Verbreitung 1880–1950



Stein am Anger 1880 (Westungarn), Kornenburg 1880, Prag 1881, Salzburg 1884, Graz / Sekkau 1885, Prag 1885, Freudenthal 1887, Wien 1888, Fulda 1890, Olmütz 1891 (Tschechien), Feldkirch 1894, Wien 1894, Graz 1889, Fünfkirchen 1896, Linz 1897, Königgrätz 1897, Wien 1898, Teschen 1899 (Grenze Polen / Tschechien), Gablonz 1902 (Nordtschechien), Brixen 1903, Brünn 1907, Klagenfurt 1909, München 1909, Odessa 1910, Eichstätt 1910, Wien 1919, Prag 1912, Graz 1923, Innsbruck / Feldkirch 1926, Graz 1928, München 1939, St. Pölten 1931, Fulda 1916/1928/1949, München 1950, Augsburg 1950.

Die ersten hundert Jahre ist das Lied in seiner ursprünglichen Fassung beinahe flächendeckend in den katholischen Regionen des deutschen Sprachgebiets verbreitet, ebenfalls in den uns speziell interessierenden Diözesen Paderborn¹⁴ und Hildesheim¹⁵. Ab 1880 dagegen erscheint es nur noch in Österreich, den deutschsprachigen Ostgebieten und gelegentlich im süddeutschen Raum.¹⁶ Alle übrigen Diözesen sortieren das Lied mit der einsetzenden Gegenauflklärung aus. Während also im Norden und Westen Deutschlands die kirchenmusikalische Restauration, die mit Heinrich Bone beginnt und von Joseph Mohr und Guido Maria Dreves zum Erfolg geführt wird,¹⁷ die „rationalistischen“ Kirchenlieder verdrängt und bewusst an voraufklärerische Liedtraditionen anknüpft, bleiben diese in Österreich und den von diesem kulturell abhängigen deutschen Sprachgebieten im Osten weitgehend erhalten. Hier ist durch den „Josephinismus“ die Aufklärung ungleich stärker verwurzelt als im Norden und Westen Deutschlands und sind die restaurativen Strömungen weniger erfolgreich.

c. „Laßt uns mit gerührtem Herzen“: Verbreitung 1820–1928



Breslau 1820, Breslau 1821; Oppeln 1827; Liegnitz (Nordschlesien) 1828, Breslau 1840, Trebnitz (Niederschlesien) 1850, Sagan (Nordschlesien) 1861, Breslau 1869; Wien-Drobgau 1874, Breslau 1878, Glatz 1878, Kulm (Westpreußen) 1879, Speyer 1882 (Salve Regina), Breslau 1892, Glatz 1894, Berlin 1895, Posen 1895, Posen 1896, Berlin 1902, Speyer 1916, Breslau 1925, Berlin 1925, Glatz 1927, Oppeln 1928.

- 14 *Deutsche und lateinische Kirchen=Gesänge sammt deren Melodien für katholische Gymnasien*, Paderborn 1849.
- 15 *Vollständiges katholisches Gesang- und Gebetbuch für die Diözese Hildesheim mit einem Anhang älterer verbesserter und neuer katholischer Kirchenlieder*. Mit hoher Bischöfl. Genehmigung, Hildesheim 1862.
- 16 Einzige Ausnahme ist Fulda. Hier erscheint das Lied bereits im Jahr seiner Erstveröffentlichung 1778 und kann bis in das Gesangbuch von 1949 seinen Platz behaupten; von dort geht es in den Regionalteil des GL I (Nr. 811) ein.
- 17 Zur katholischen Kirchenliedrestauration vgl. die grundlegende Arbeit von *Schmidt, Rebecca*: *Gegen den Reiz der Neuheit. Katholische Restauration im 19. Jahrhundert: Heinrich Bone, Joseph Mohr und Guido Maria Dreves*, Tübingen 2005 (Mainzer Hymnologische Studien 15), 22–70.

Auch die typisch ostdeutsche Variante des Liedes, die sich ab 1820 von Breslau aus verbreitet und mit Ausnahme vom Speyer 1882 im Westen keine Rezeption erfährt, scheint von dem geistesgeschichtlichen Umbruch der gegenauflärerischen Restauration nicht berührt. „Laßt uns mit gerührtem Herzen“ kann sich auf eine ungebrochene Tradition berufen. So kehrt mit dem Lied der Heimatvertriebenen sozusagen auch ein Stück „Aufklärung“ nach Paderborn und Hildesheim zurück.

3.2. „Heil’ges Kreuz sei hoch verehret“



Graz 1855, Wien 1857, Breslau 1869, Graz 1886, Glatz 1878, Admont 1878, Prag 1885, Königsgrätz 1887, Posen 1896, Luxemburg 1894, Linz 1897, Wien 1898, Danzig 1902, Klagenfurt 1904, Brünn 1907, Wien 1919, Breslau 1925, Innsbruck-Feldkirch 1926, Opatowitz 1928, St. Pölten 1931.

Das Lied zur Kreuzvereherung am Karfreitag hat bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts nur eine ‚östliche‘ Rezeptionsgeschichte.¹⁸ Von Graz und Wien ausgehend verbreitet es sich in die deutschen Sprachgebiete Tschechiens und Polens und nach Ostpreußen. Mit den geflüchteten und heimatvertriebenen Katholiken kommt es zum ersten Mal nach Westen.

¹⁸ Eine Ausnahme bildet lediglich das *Gesang- & Gebetbuch für die Diözese Luxemburg*, Luxemburg 1894.

3.3. „Jetzt Christen stimmt an, es singe, wer da kann“



Breslau 1925ff., Olmütz 1928.

Eindeutig ist der Befund bei dem Gesang zu Ehren der hl. Hedwig. Das relativ junge Lied ist zum ersten Mal im *Breslauer Diözesan-Gesang- und Gebetbuch* von 1925 bezeugt. Heiligenverehrung ist vom Prinzip her eine an bestimmte Orte (ursprünglich die Gräber der Heiligen) gebundene Frömmigkeitsform. Mit den ostdeutschen Heimatvertriebenen kommt das Lied zum ersten Mal in den Westen.

4. Gottesdienst. Gesang- und Gebetbuch für das Erzbistum München und Freising

Das *Gebet- und Gesangbuch für das Erzbistum München und Freising* eröffnet mit einer siebenseitigen, von Michael Cardinal Faulhaber am 25. Februar 1950 signierten Vorrede (S. 5–12). Im ersten Abschnitt steht der Gebetsteil des Buches im Vordergrund, im zweiten wird ausführlich auf den Kirchengesang und die Geschichte des Kirchenliedes eingegangen. Dabei wird vor allem das Zustandekommen der „Einheitslieder“ erläutert und ihre Wichtigkeit betont. Die Aufnahme dieser Lieder in das Gesangbuch sei „ein guter Schritt in der Richtung auf das [ersehnte] Einheits-Gebet- und Gesangbuch der Zukunft“ (S. 11). Der vorletzte Abschnitt enthält schließlich die Antwort auf die uns beschäftigende Frage nach dem Umgang mit dem Liedgut der Vertriebenen und Flüchtlinge aus dem Osten:

„Unser neues Gebet- und Gesangbuch wird auch, wie die Teilnahme an unserem Gottesdienst überhaupt, den *heimatvertriebenen* Brüdern und Schwestern aus dem Osten zugänglich sein. Unter den Liedern des neuen Gesangbuches finden sich einige, die in der Heimat der Heimatvertriebenen gesungen werden. Das war ein schö-

ner, tiefchristlicher Gedanke. Der Gottesdienst soll auch den Flüchtlingen vertraut werden, weil aus den Liedern dieses Buches Klänge aus ihrer Heimat und ihrer Jugend mitklingen.“ (S. 12)

Im Bistum München und Freising hatte man sich also dazu entschlossen, die Lieder der Heimatvertriebenen nicht in einem eigenen Anhang zu versammeln, sondern sie gleichberechtigt und optisch ununterscheidbar in das Gesangbuch einzugliedern. Doch wie viele und welche Lieder genau sind damit eigentlich gemeint? Bei der Suche nach einer Antwort auf diese Frage werfen wir zunächst einen Blick auf den Gesamtliedbestand des Münchner Gesangbuchs: Von den 185 Liednummern entfallen von vornherein 54 auf die Messliedreihen. Darunter befindet sich die Schubert-Messe, die im Münchner Vorgängergesangbuch von 1930 nicht enthalten war, sich aber in allen drei Ostlieder-Anhängen der norddeutschen Diözesen findet. Weitere 74 Liednummern werden von den „Einheitsliedern“ besetzt, so dass insgesamt noch 57 Liednummern infrage kommen. Um unter diesen Liednummern die typisch „ostdeutschen Kirchenlieder“ ausfindig zu machen, stützen wir uns auf eine eigenständige, das heißt nicht als Anhang oder Beigabe zu einem Diözesangesangbuch konzipierte Publikation mit dem Titel: *Ostdeutsches Gesang- und Gebetbuch. Eine Handreichung für Gottesdienste der Heimatvertriebenen. Herausgegeben vom Priesterreferat, Königstein / Taunus*. Das Erscheinungsjahr ist nicht angegeben, aber das Buch eröffnet mit einem Gebet von Papst Pius XII., was ein Erscheinen noch während seines Pontifikates (also vor 1958) vermuten lässt. In Königstein hatte 1946 Titularbischof Adolf Kindermann (1899–1974) zusammen mit dem vertriebenen Bischof von Ermland, Maximilian Kaller (1880–1947), ein Zentrum für die kirchliche Betreuung der Heimatvertriebenen gegründet.¹⁹ Eine von dort aus verantwortete Liedsammlung kann somit als repräsentative Vergleichsquelle herangezogen werden.

Vergleicht man die Textinitienverzeichnisse beider Bücher miteinander, erhält man insgesamt 76 Treffer. Diese hohe Zahl erklärt sich dadurch, dass sich unter den für das Königsteiner *Ostdeutsche Gesangbuch* herangezogenen Quellen zum einen die „Einheitslieder“ von 1947 und zum anderen die 1938 zuerst in Düsseldorf und dann in Freiburg im Breisgau erschienene Sammlung *Kirchenlied* befinden. Hier zeigt sich, dass sowohl das Bemühen um ein einheitliches Liedgut als auch die mit der Jugendbewegung und der liturgischen Erneuerung zusammenhängenden Kirchenliedreformen²⁰ in der Vertriebenenseelsorge eine nicht unerhebliche Rolle gespielt haben. Es geht den Verantwortlichen folglich nicht nur um das Bewahren des Vergangenen und Verlorenen, sondern man zeigt sich offen für die Anforderungen der Gegenwart: die Stärkung der Herkunftsidentität und die Sorge um ein einheitliches Liedgut, das über den Kreis der Vertriebenen hinaus verbindend wirken kann, sind die Leitgedanken dieses eigenständigen *Ostdeutschen Gesang- und Gebetbuch*.

¹⁹ Vgl. Huber, Kurt A.: in: Neue deutsche Biographie, Bd. 11, Berlin 1970, 615.

²⁰ Zur Bedeutung des Kirchenlied. *Eine Auslese geistlicher Lieder*, Freiburg im Breisgau 1938 vgl. Kurzke, Hermann: Das Einheitsgesangbuch Gotteslob (1975–2008) und seine Vorgeschichte, in: Geschichte des katholischen Gesangbuchs (s. Anm. 3), 51–54, und Labonté, Thomas: Die Sammlung „Kirchenlied“ (1938). Entstehung, Corpusanalyse, Rezeption, Tübingen 2008 (Mainzer Hymnologische Studien 20).

Für unsere Fragestellung ergibt sich daraus, dass wir 42 Einheitslieder und 9 Lieder aus „Kirchenlied“ 1938 von den 76 Treffern abziehen müssen, außerdem noch vier weitere nicht liedgemäße Gesänge, so dass insgesamt 22 Liednummern übrig bleiben. Im Verhältnis zu den 57 Liednummern, die wir für München 1950 ermittelt haben, scheint das recht viel zu sein. Schaut man, welche dieser 22 Lieder bereits im Münchner Gesangbuch von 1930 vorhanden waren, so kommt man auf 15 Übereinstimmungen, darunter allerdings auch Lieder, die nicht nur in Königstein, sondern ebenfalls in den bereits vorgestellten „Ostdeutschen Kirchenliedern“ aus Hildesheim, Paderborn und Osnabrück vorhanden waren, wie z.B. „Laß mich deine Leiden singen“ („Laßt uns mit gerührtem Herzen“), „Maria Maienkönigin“, „O du liebes Jesuskind“ oder „Beim frühen Morgenlicht“. Insgesamt bleiben somit sechs Lieder übrig, die im Osten gesungen und 1950 neu ins Münchner Gesangbuch aufgenommen wurden: „In dieser Nacht, sei du mir Schirm und Wacht“, „Meerstern, ich dich grüße“, „O du mein Heiland, hoch und her“, „O Engel rein, o Schützer mein“, „O selige Nacht“ und „Rosenkranzkönigin, Jungfrau der Gnade“. Aus beiden Gruppen wollen wir je ein Beispiel etwas genauer betrachten.

a. „Beim frühen Morgenlicht“



Würzburg 1828, Leitmeritz 1844, Regensburg 1845, Würzburg 1850, Tübingen 1850, Augsburg 1853, Passau 1854, Graz 1855, Bamberg 1858, Erfurt 1859, Augsburg 1859, Berlin 1860, Passau 1866, Freising 1868, Admont 1878, Bamberg 1881, Speyer 1882, Salzburg 1884, Würzburg 1886, Brünn 1888, Breslau 1892, Rixheim 1888, Bamberg 1890, Fulda 1890, Olmütz 1890, Freiburg 1892, Freiburg 1895, Passau 1896, Straßburg 1900, Augsburg 1902, Regensburg 1908, München 1909, Eichstätt 1910, Würzburg 1913, Freiburg 1915, Fulda 1916, Augsburg 1919, Bamberg 1922, Fulda 1928, Freiburg 1929, Speyer 1929, Augsburg 1930, München 1930, Würzburg 1931f., Bamberg 1936, Würzburg 1937, Breslau 1939, Augsburg 1940, Speyer 1940, Breslau 1941.

Ausgehend von Sebastian Pörtners Liedwerk *Katholisches Gesangbuch für den öffentlichen Gottesdienst im Bistum Würzburg* von 1828 verbreitet sich „Beim frühen Morgenlicht“ vor allem südlich des Mains (in Franken und Bayern). Außerdem findet es sich im südlichen Elsass (Rixheim und Straßburg) und in Österreich (Graz und Admont). Fulda, Erfurt und Berlin markieren seinen Weg in den Nordosten. Breslau, Olmütz und Brünn belegen die östliche Verbreitung. Das Lied war also sowohl im bayrischen als

auch im östlichen Raum bekannt. Lediglich im Nordwesten Deutschlands, speziell in den Bistümern Hildesheim, Paderborn und Osnabrück war es vor 1945 nie beheimatet. Dort wird es mit den „Ostdeutschen Kirchenliedern“ sozusagen neu importiert, während es in München und in Bayern bereits als etabliert angesehen werden kann. Die Vertriebenen fanden, wie auch die weiteren 14 im Münchner Gesangbuch von 1930 schon enthaltenen Lieder belegen, ein ihnen bereits vertrautes Liedgut vor.

b. „Rosenkranzkönigin“, „Jungfrau der Gnade“



Augsburg 1902, Meißen 1912, Augsburg 1919, Breslau 1925, Linz 1927, Freiburg 1929, Mödling 1925, Augsburg 1930, Osnabrück 1931, St. Pölten 1931, Breslau 1939, Augsburg 1940, Danzig 1940, Breslau 1941.

Die mit den Hilfsmitteln des Mainzer Gesangbucharchivs für dieses Lied ermittelte Verbreitung lässt auf den ersten Blick keine eindeutigen Schlüsse zu. Das Lied, welches um 1860 von Johann Baptist Tafrathshofer (1814–1889), einem im Allgäu geborenen Priester und Lehrer des Bistums Regensburg, gedichtet wurde, verbreitet sich ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts von Augsburg über Meissen nach Breslau. Zugleich ist es in Freiburg und Österreich zu finden. Aber auch in Osnabrück hinterlässt es eine Spur. Das Lied gelangt über die „Ostdeutschen Kirchenlieder“ in die Bistümer Hildesheim, Paderborn und Osnabrück. Zugleich gehört es zu denjenigen sieben Liedern, die in München 1950 neu aufgenommen werden. Hier kommt also ein Lied mit bayrischem Ursprung als charakteristisch ostdeutsches Lied das erste Mal in ein Münchner Diözesangesangbuch.

Beide Liedbeispiele zeigen, dass im Bistum München und Freising die Ausgangslage im Vergleich zu den norddeutschen Bistümern Hildesheim, Paderborn und Osnabrück eine andere war. Die Nähe zwischen dem dominant katholischen und kulturell stark von der österreichischen Kirchenmusikauffassung geprägten Süden Deutschlands zu den katholischen deutschen Ostgebieten war erheblich größer als die der geistes- und kirchengeschichtlich ganz anders geprägten Diasporabistümer im Norden Deutschlands. Im Bistum München und Freising gibt es von vornherein eine gemeinsame Liedtradition mit den deutschen Ostgebieten, die auch im jeweiligen Liedbestand erkennbar wird, wie das Beispiel „Beim frühen Morgenlicht“ und auch die durch die Restauration nicht unterbrochene Verbreitungsgeschichte von „Laß mich deine Leiden singen“ gezeigt haben. Dieser gemeinsame Liedbestand erleichtert die Integration der Heimatvertriebenen. Und auch dort, wo man Lieder neu aufgenommen hat, kann man davon ausgehen, dass diese vom „Kirchenliedgeschmack“ der aufnehmenden Region nicht weit entfernt gewesen sein dürften und somit leichter als eine willkommene Bereicherung angesehen werden konnten. Jedenfalls zieht die ja ohnehin von einem bayrischen Autor stammende „Rosenkranzkönigin“ über den Umweg in den Osten in die Münchner Gesangbuchtradition ein.

Auch wenn diese Ergebnisse im Detail noch genauer untersucht werden müssten, so erklären sie doch auf sehr plausible Weise, warum man in den norddeutschen Bistümern den Vertriebenen und den Ostflüchtlingen umfangreiche Liedanhänge an die Hand gab und in München ganz darauf verzichten konnte, obwohl man das Bemühen um diejenigen, die in Massen ihre Heimat verloren hatten, in beiden Regionen sehr ernst nahm. Denn eines hatten der Norden und der Süden Deutschlands gemein: In beiden Gebieten war man damit konfrontiert, eine besonders große Zahl von Deutschen aus den Ostgebieten aufzunehmen. So sind in den Bundesländern Nordrhein-Westfalen und Bremen, in denen die Bistümer Hildesheim, Paderborn und Osnabrück liegen, bis 1950 insgesamt 1.538.000 Ostdeutsche aufgenommen worden, davon 1.478.000 Menschen aus den Ostgebieten (Ostpreußen, Brandenburg, Pommern, Niederschlesien, Oberschlesien) und 60.000 aus der damaligen Tschechoslowakei. In Bayern waren es insgesamt 1.624.000 Ostdeutsche, davon 598.000 Menschen aus den Ostgebieten und 1.026.000 aus der damaligen Tschechoslowakei.²¹ In den Bundesländern Rheinland-Pfalz und Hessen, auf die sich das Bistum Mainz verteilt, waren insgesamt 706.000 Heimatvertriebene angesiedelt worden, 296.000 aus den Ostgebieten und 410.000 aus der damaligen Tschechoslowakei.²² Ob sich diese doch deutlich geringeren Zahlen auf den Umgang der aufnehmenden Diözese mit dem Liedgut der Heimatvertriebenen angewirkt haben, soll unser drittes Beispiel zeigen.

21 Ob sich das Liedgut der Katholiken aus den Ostgebieten (Ostpreußen, Brandenburg, Pommern, Niederschlesien, Oberschlesien) von dem der Katholiken aus der damaligen Tschechoslowakei wesentlich unterscheidet, müsste an anderer Stelle noch genauer untersucht werden. Die Analyse der uns vorliegenden Quellen hat aber zumindest deutlich gemacht, dass es große Schnittmengen zwischen beiden gab und eine kulturelle Nähe existierte.

22 Alle Zahlen sind entnommen aus *Reichling, Gerhard*: Die deutschen Vertriebenen in Zahlen. Teil II. 40 Jahre Eingliederung in der Bundesrepublik Deutschland, Bonn: Kulturstiftung der Vertriebenen 1989, 32f.

5. Der Liedanhang der Diözese Mainz

Unter den im Mainzer Gesangbucharchiv gesammelten Exemplaren des 1952 in erster Auflage veröffentlichten *Gebet- und Gesangbuch für das Bistum Mainz* findet sich ein 1963 erschienener Band, dem ein schmaler Anhang mit dem Titel „Kirchenlieder unserer Brüder aus dem Osten. Eine Auswahl“ beigegeben ist. Der Anhang (in der uns vorliegenden Ausgabe von 1963 mit Notendruck) ist ganze 32 Seiten stark und umfasst neben der Haydn- und Schubert-Messe sowie dem Ruf „Sieh, es wird der Herr sich nah'n“²³ 12 Strophenlieder, im Vergleich zu den norddeutschen Anhängen also eine erstaunlich geringe Anzahl. Diese auffallend zurückhaltende Weise, auf das identitätsstiftende Liedgut der Flüchtlinge und Vertriebenen einzugehen, wird auch aus dem Umstand deutlich, dass der Mainzer Bischof Albert Stohr der Liedauswahl kein Geleitwort mit auf den Weg gibt. In dem auf „Mariae Himmelfahrt 1952“ datierte Vorwort zum gesamten Gesangbuch erwähnt er zwar den Anhang, aber die Weise, wie das geschieht, scheint symptomatisch, speziell, wenn man sie mit den Anhangs-Geleitworten der norddeutschen Bischöfe vergleicht. Werden dort die „lieben heimatvertriebenen Diözesanen“ nachdrücklich zur Pflege ihres heimatlichen Liedguts aufgefordert, fühlt sich der Mainzer Bischof zu der Mahnung gedrängt:

„Einen besonderen Wunsch habe ich an die Gläubigen aus dem Osten: Euer Streben soll nicht sein, möglichst nur die Eigenart zu pflegen. Sondern ihr sollt *bei uns* heimisch werden, d.h. mit uns beten und singen. Eure Art soll aber nicht vergessen werden. Dafür Sorge der Anhang.“

Angesichts dieser Worte und der geringen Anzahl der Lieder, die die „Eigenart“ der Heimatvertriebenen nicht vergessen lassen sollen, drängt sich der Eindruck auf, dass Integration hier in erster Linie als Assimilation verstanden wird.

6. Ergebnisse und Fragen

Das Liedgut der Vertriebenen seiner kultur- und kirchengeschichtlichen Herkunft nach zu identifizieren wäre eine Aufgabe für sich. Ältere Lieder scheinen zunächst keine Rolle zu spielen.²⁴ Es handelt sich weitgehend um Lieder der aufgeklärten Reformbewegungen des 18. und 19. Jahrhunderts in Österreich und Bayern, des Josephinismus also, und des aufgeklärten Absolutismus der nachnapoleonischen Ära. Es sieht so aus, als sei die katholische Liedkultur der Ostgebiete von Süden her eingewandert, von Bayern und Österreich aus über das Sudetenland und Schlesien bis ins Ermland. Der vorliegende Beitrag wollte sich in exemplarischen Sondierungen auf einem noch weithin unerforschten Terrain der Frage zuwenden, wie die Kirchenliedtradition der

23 Es ist dies die deutsche Fassung des lateinischen Rufs „Ecce, Dominus veniet“, der sich auch in den Anhängen von Hildesheim, Paderborn und Osnabrück findet.

24 Die Lieder aus dem 16. und 17. Jahrhundert (etwa „O Haupt voll Blut und Wunden“) gelangen in die norddeutschen Ostlieder-Anhänge durch Übernahme aus der Sammlung *Kirchenlied* (1938).

nach 1945 geflüchteten oder heimatvertriebenen Katholiken aus dem Osten in den westdeutschen Diözesen aufgenommen wurde. Die Durchsicht der verschiedenen Vorreden zu den Nachkriegsgesangbüchern zeigte im Wesentlichen drei unterschiedliche Modelle:

1. Die norddeutschen Bistümer Hildesheim, Paderborn und Osnabrück geben umfangreiche, untereinander weitgehend identische Anhänge „Ostdeutsche Kirchenlieder“ zu den jeweiligen Diözesangesangbüchern heraus und ermuntern die „lieben heimatvertriebenen Diözesanen“, das vertraute Liedgut zu pflegen und an die nachfolgenden Generationen weiterzugeben.
2. Im Bistum München und Freising werden die Lieder der Heimatvertriebenen in den Liedbestand des Diözesangesangbuchs integriert und dort nicht als solche gekennzeichnet. Man möchte sie in den gemeinsamen Gottesdiensten mit den Vertriebenen zusammen singen, um ihnen dadurch ein Stück Heimat zu bewahren.
3. Im Bistum Mainz geht man eher zurückhaltend mit dem Liedgut der Migranten um. Der schmale, lediglich 12 Lieder sowie die Haydn- und Schubert-Messe umfassende Anhang ist begleitet von der Mahnung des Bischofs, nicht nur die „Eigenart“ zu pflegen, sondern die Mainzer Tradition zu übernehmen.

Die unterschiedlichen Formen des Umgangs mit dem „Fremden“, die die Bistümer praktizieren, scheinen nicht ohne Konsequenzen geblieben zu sein. Fragt man nach der weiteren Rezeption der Lieder und untersucht die Diözesanteile des 1975 erschienenen Einheitsgesangbuchs *Gotteslob*²⁵ und seines Nachfolgers von 2013, so zeigt sich im Blick auf die oben exemplarisch in ihrer Verbreitung untersuchten fünf „ostdeutschen“ Lieder folgendes Bild, in dem Aufnahme, Aneignung oder Ablehnung deutlich wird:

- a. „Laß mich deine Leiden singen“ hat sich in den norddeutschen Diözesen nicht durchsetzen können; es fand sich im *Gotteslob 1* (1975) in den Regionalteilen der Diözesen Augsburg, Bozen-Brixen und Böhmen, in dem (allen österreichischen Bistümern gemeinsamen) Österreich-Teil und – nach wie vor – in Fulda. Im Nachfolgebuch *Gotteslob 2* (2013) ist es in Süd-Tirol verschwunden, einen Böhmen-Teil gibt es nicht mehr, was aber nicht heißen muss, dass das Lied nicht auch weiter bei den dort verbliebenen deutschsprachigen Katholiken gesungen wird. Etabliert hat es sich in den Diözesanteilen von Augsburg, Fulda und im Österreich-Teil. Die typisch ostdeutsche Variante „Laßt uns mit gerührtem Herzen“ ist verschwunden.
- b. „Heil’ges Kreuz, sei hoch verehret“ dagegen hatte nicht nur in einigen südlichen (Passau, Bozen-Brixen, Österreich-Teil) und östlichen Diözesanteilen des *Gotteslob 1* (Berlin, Dresden-Meißen, Erfurt, Görlitz, Magdeburg, Böhmen, Glatz, Rumänien) Aufnahme gefunden, sondern auch in Hamburg und Hildesheim. Im Süden und Westen dagegen wurde es nicht rezipiert. Heute, im *Gotteslob 2*, ist es aus dem österreichischen und Südtiroler Gebiet verschwunden. In den östlichen Bistümern ist es erhalten geblieben, und auch in den nördlichen Diözesen (Hamburg, Hildesheim

25 Die Lieder der Diözesanteile des *Gotteslob 1* sind gut greifbar in *Riehm, Heinrich*: Das Kirchenlied am Anfang des 21. Jahrhunderts in den evangelischen und katholischen Gesangbüchern des deutschen Sprachbereichs. Eine Dokumentation, Tübingen 2004 (Mainzer Hymnologische Studien 12).

- und Osnabrück) hat es sich fest etablieren und zusätzlich in Eichstätt Fuß fassen können.
- c. „Jetzt Christen stimmt an“, das typisch schlesische St.-Hedwig-Lied, wurde nach 1975 in Görlitz, aber auch in Hildesheim gesungen. In *Gotteslob 2* hat es im Zuge des Zusammenschlusses mehrerer Diözesen in einem gemeinsamen Eigenteil (Berlin / Dresden-Meißen / Erfurt / Görlitz / Magdeburg sowie Hamburg / Hildesheim / Osnabrück) sein zumindest potentielles Verbreitungsgebiet erweitern können.
 - d. „Beim frühen Morgenlicht“ hatte sich mit *Gotteslob 1* lediglich in drei süddeutschen Diözesen behauptet: Bamberg, Speyer, Würzburg; dort ist es auch heute noch vertreten, Fulda ist dazugekommen. In den nördlichen Bistümern hat es nicht Fuß fassen können, aus den östlichen ist es verschwunden.
 - e. „Rosenkranzkönigin“ ist dagegen in *Gotteslob 1* fast flächendeckend in den süd- und ostdeutschen sowie in vielen österreichischen Bistümern verbreitet.²⁶ Hier erlebte die Liedtradition der Vertriebenen eine Erfolgsgeschichte im Westen. In *Gotteslob 2* ist es zwar wieder aus drei bayrischen Diözesen verschwunden (Bamberg, Passau und Würzburg), ist aber aus den 7 österreichischen Diözesan-Eigenteilen in den für alle Bistümer gemeinsamen Österreich-Teil aufgenommen worden.

Auffällig, aber nicht verwunderlich ist, dass in dem Mainzer Diözesananhang zum *Gotteslob 1* und *Gotteslob 2* kein einziges der „Lieder der Brüder aus dem Osten“ Eingang gefunden hat.

26 Es findet sich in den *Gotteslob 1*-Diözesananhängen von Dresden-Meißen, Erfurt, Görlitz, Eichstätt, Freiburg-Rottenburg, München-Freising, Passau, Regensburg, Würzburg, Eisenstadt, Graz-Seckau, Gurk-Klagenfurt, Linz, Salzburg, St. Pölten, Wien, Luxemburg; vgl. *Riehm*: Kirchenlied (s. Anm. 25), 381.

Die „Kernliederliste“ – eine elementare Klaviatur des Glaubens

BERNHARD LEUBE

Meine Damen und Herren!

Mein Beitrag¹ über die sogenannte Kernliederliste fügt sich, denke ich, gut in das Spannungsfeld zwischen Heimat und Fremde. Sie begann vor 13 Jahren in der württembergischen Landeskirche als religionspädagogisches Projekt, das auf den baden-württembergischen Bildungsplan von 2004 reagierte, der für den evangelischen Religionsunterricht keine festen Lernlieder mehr, sondern nur noch Liedvorschläge enthielt. Die Initiatoren aus dem Stuttgarter Pädagogisch-Theologischen Zentrum (PTZ) hat herausgefordert, dass das Singen im Religionsunterricht damit dem Zufall, der Spontaneität und der individuellen musikalischen Prägung der Lehrkräfte überlassen wird, Klassen und Gruppen mit ihrem Singen tendenziell unter sich bleiben, und die allgemeine Tendenz sich verstärkt, dass in der Fülle der Liedangebote die Schnittmenge der gemeinsamen Liederkenntnis immer kleiner wird.

Die Frage nach einem gruppenübergreifenden Singerepertoire betrifft ja nicht nur den Unterricht, sondern die ganze kirchliche Praxis, auch im Gottesdienst, auch in der Seelsorge. Dabei befinden wir uns in einem völlig anderen Setting als im 19. Jahrhundert, das den Begriff der Kernlieder hervorbringt.² Heute haben wir den daraus erwachsenen Gesangsbucheinheitsgedanken ja ganz gut verwirklicht. Doch wir haben im Vergleich zu damals heute eine unüberschaubare Zahl von neuen Liedern zur Verfügung. Dass wir neue Lieder haben, ist aber inzwischen nichts Neues mehr. Jede Person, jede Gruppe findet schnell, was ihr gefällt und man kann sich leicht mithilfe von Liedern auch voneinander abgrenzen. Ich will darauf am Ende meines Vortrages zurückkommen. Was aber ist das gemeinsame Repertoire der Gemeinden, das ortsunabhängig und über die musikalisch-theologischen Vorlieben der liedauswählenden Pfarrerrinnen und Pfarrer hinaus Heimat- und Zusammengehörigkeitsgefühle erzeugen und geben kann und so etwas wie eine akustische Corporate Identity bildet?

-
- 1 Der Vortrag auf der Kirchenliedtagung „Heimat und Fremde“ vom 19.–22. März 2018 in der Akademie Loccum ist eine konzentrierende Überarbeitung meines Aufsatzes mit demselben Titel, in: *Bubmann, Peter / Klek, Konrad* (Hg.), „Ich sing dir mein Lied“. Kirchliches Singen heute, München 2017, 126–137. Der Vortragsstil ist beibehalten.
 - 2 *Möller, Christian*, Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu seiner Geschichte, Tübingen 2000, 246–255; ausführlich: Ulrich Wüstenberg, Karl Bähr (1801–1874). Ein badischer Wegbereiter für die Erneuerung und die Einheit des evangelischen Gottesdienstes, Göttingen 1996, 173–206; vgl. den Beitrag von Christiane Schäfer in diesem Heft, 28–36.

1. Die badisch-württembergische Kernliederliste ...

Die Initiative aus dem Stuttgarter PTZ führte zur Bildung einer Arbeitsgruppe der beiden Landeskirchen in Baden und Württemberg. Bei allen inhaltlichen Kriterien wie Tageslauf, Kirchenjahr, Kasualien, Ökumene und konfessionelles Profil u.a.³ spielte nun gewiss eine Rolle, „es [möglichst] vielen recht [zu] machen.“⁴ Die Arbeitsgruppe legte schließlich einen Entwurf mit 25 Liedern vor, den die beiden Kirchenleitungen dann auf 33 noch erweiterten.⁵ Ende 2006 wurde die Kernliederliste publiziert und zur Verwendung in der kirchlichen Arbeit empfohlen.

2. ... zieht Kreise ...

Weitere Landeskirchen schauten sich das an, die Liturgische Konferenz empfahl 2007 den Kirchenleitungen im Bereich der EKD, die Kernliederliste zu übernehmen und für ihre Verbreitung zu sorgen. Weil die Kernliederliste aber kein klassisches Genfer Psalmlied enthält, sah sich z.B. die UEK nicht in der Lage, für ihren Bereich eine Empfehlung auszusprechen. Die evangelischen Kirchen in Österreich übernahmen 2010 bei einer Musiksynode die deutsche Kernliederliste mit kleinen Modifikationen.⁶

Im selben Jahr kam aus der deutschsprachigen Schweiz ein eigenes Kernlieder-Projekt,⁷ bei dem neben eine 30 klassische Lieder umfassende Liste 12 neuere Lieder traten, plus vier Kanongesänge⁸ plus die von den von den Schweizern so genannten „Vier Selbstverständlichen“⁹ gestellt wurden. Diese insgesamt 50 Lieder umfassende Liste deckt sich nur zu einem guten Drittel mit der Kernliederliste aus Deutschland.

Die sächsische Landeskirche ging 2012 nochmal einen eigenen Weg, als sie eine Anregung des EKD-Impulspapiers „Kirche der Freiheit“ wörtlich umsetzte, sich auf zwölf biblische Kern-Texte und zwölf Lieder als Kernrepertoire zu verständigen. Die sächsischen Kernlieder¹⁰ finden sich allesamt auf der Kernliederliste und bilden damit ein nochmals eingedampftes Konzentrat.

3 Vgl. *Leube, Bernhard*, Die neuen „Kernlieder“, *JLH* 47 (2008), 148.

4 *Bubmann, Peter*, Zwischen Traditionsverlust und Beheimatung im Glauben: Unsere Kernlieder. Vortrag beim Symposium „Gesangbuch und Kirchenlied – gestern, heute, morgen. Mediale und funktionale Aspekte der Gesangbuchgeschichte“, Karlsruhe 8.–9.4.2011, epd-Dokumentation 40–41 / 2011, 37.

5 online: www.kirchenmusik.elk-wue.de/fileadmin/mediapool/einrichtungen/E_amtfuerkirchenmusik/Neu_Kernlieder-Artikel_Leube.doc.pdf.

6 www.evang.at/wp-content/uploads/2015/07/Kernlieder_dat_red.pdf. Das Lied „Wir haben Gottes Spuren festgestellt“ aus dem württembergischen Regionalteil wurde durch das Psalmlied „Ich erhebe mein Gemüte“ (EG Öst 600) ersetzt. Mit „Jauchzt alle Lande Gott zu Ehren“ (EG 279) wurde ein weiteres Psalmlied, mit „Meine engen Grenzen“ (EG Öst 574 und weitere Regionalteile) ein Bußlied zusätzlich auf die Liste gesetzt.

7 www.liturgiekommission.ch/das-reformierte-gesangbuch/kernlieder, vgl. Andreas Marti, Eine weitere „Kernliederliste“. Die Kernliederliste zum Reformierten Gesangbuch, *JLH* 49 (2010), 213–216.

8 „Lobet und preiset, ihr Völker den Herrn“, „Vom Aufgang der Sonne“, „Dona nobis pacem“, „Herr, bleibe bei uns“.

9 „Großer Gott, wir loben dich“, „O du fröhliche“, „Stille Nacht“, „So nimm denn meine Hände“.

10 www.evlks.de/glauben/den-glauben-leben/texte-und-lieder.

In den Kirchengemeinden zog die Kernliederliste erst nach und nach Kreise. In Württemberg ist sie in der evangelischen Religionspädagogik aber seit langem ein Begriff, wird von den jungen Religionslehrerinnen und Religionslehrern dankbar als Orientierung benutzt, in den staatlichen Lehrerseminaren im Fach Evangelische Religion ist sie fester Bestandteil in der Ausbildung geworden.

Diverse Liederbücher mit repräsentativem Anspruch berücksichtigen inzwischen die Kernlieder.¹¹ 16 der 33 Kernlieder stehen in der neuen Wochenlied-Ordnung der EKD, die zum 1. Advent mit der neuen Perikopenordnung eingeführt wird. Die Kernliederliste lag bei der Wochenlied-Arbeit ständig auf dem Tisch. Dass nur die Hälfte davon zum Zug kam, hängt u.a. damit zusammen, dass man die anderen Kernlieder nicht liturgisch funktionalisieren wollte.

Inzwischen ist zur Kernliederliste ein ansehnliches Spektrum von musikalischer und hymnologischer Begleitliteratur erschienen.¹² Den originellen Band mit Andachten zu den Kernliedern¹³ will ich ausdrücklich nennen! Nach über zehn Jahren hat nicht zuletzt diese Begleitliteratur zu einer gewissen Kanonisierung beigetragen.

Der Titel der Veröffentlichungen heißt „Unsere Kernlieder“. Damit wird ein „Wir“ behauptet und ein Bereich abgesteckt, der subtil normativ wirkt. Die 33 Lieder sind aber nicht einfach Abbild einer Beliebtheitskala, die dann unter der Hand zur „normativen Empfehlung“¹⁴ wird, wie Peter Bubmann den Kernliedern kritisch vorhielt. Lieder wie „Ein feste Burg“, „All Morgen ist ganz frisch und neu“, „Ich bin getauft auf deinen Namen“ oder „Jesus Christus herrscht als König“ stehen im allgemeinen Beliebtheits-Ranking gewiss nicht so weit oben. Ein Kanonisierungsprozess enthält heute auch das Signal, gerade nicht abzugrenzen wie in urchristlichen Zeiten, als der Kanon einen Zaun bildete, der Anderes und Andere draußen hält. Die Kernlieder sind umgekehrt ein Plakat, um sich damit zu zeigen, und eine Einladung, sie als Türöffner für mehr zu nehmen – die Kernlieder legen Spuren ins Gesangbuch.

11 „Das Liederbuch“, das unter diesem Titel 2013 im Evangelischen Jugendwerk Württemberg herauskam und 240 Lieder für die Jugendarbeit bereitstellt, enthält immerhin zwei Drittel der 33 Kernlieder. Das 2015 erschienene und mehr auf den Kindergottesdienst gerichtete Jugendliederbuch „Kommt und singt“ enthält bis auf „All Morgen ist ganz frisch und neu“ sogar alle Lieder der Kernliederliste.

12 Liederheft: *Bauer, Siegfried* (Hg.), *Unsere Kernlieder*, München 2007; zur hymnologischen und homiletischen Erschließung: *Betz, Susanne* u.a. (Hg.), *Unsere Kernlieder. Werkbuch zur Arbeit mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen*, München 2011; CDs: „Unsere Kernlieder“. 33 Lieder aus dem Evangelischen Gesangbuch zum Mitsingen, München 2007; *Unsere Kernlieder. 33 Lieder aus dem Evangelischen Gesangbuch zum Zuhören und Mitsingen. Vorspiele und Begleitungen in Pop-Arrangements, Doppel-CD* München 2015; *dto. Orgelvorspiele und Begleitungen, Doppel-CD*, München 2015. Begleitmaterialien: „Unsere Kernlieder“ *Leichte Orgelbegleitsätze* von Hans Martin Corrinth, München 2010; *Astfalk, Thomas J.*, „Unsere Kernlieder“, Ausgabe für Flöte und Orgel, München 2011; „Unsere Kernlieder“ 33 ausgewählte Lieder aus dem Evangelischen Gesangbuch. *Orgelvorspiele und -begleitungen*, hg. von *Bernhard Reich* und *Kord Michaelis*, München 2015.

13 *Klaus von Mering*, „Vom Aufgang der Sonne“. *Andachten zu den Kernliedern des Evangelischen Gesangbuchs*, Göttingen 2013.

14 *Bubmann*, a.a.O., 36.

Je nach Blickwinkel und eigener Verortung bilden die Kernlieder nur einen kleinen Teilbereich der je eigenen Singkultur ab. Es ist der seit langem erste Versuch, in einer Welt zerfasender Singkulturen eine gemeinsame Schnittmenge unterschiedlicher kirchlicher Singwelten zu beschreiben. Dabei kommt eine wesentliche, in letzter Zeit aus dem Blick geratene Funktion des Liedes wieder in den Blick: über den persönlichen Musikgeschmack hinaus eine Verbindung zu Menschen, zu Zeiten und Welten zu schaffen, die den Heutigen und Hiesigen zwar fremd, aber gleichwohl auch Kirche sind. Also: nicht jedes Kernlied kann für jeden gleichermaßen „kernig“ sein. Schon jedes Mitglied der Arbeitsgruppe, die die Kernliederliste vor 13 Jahren erarbeitete, konnte aus seiner Warte spontan ganz wichtige Lieder nennen, die in diesem Pool fehlen.¹⁵ Es fehlen Taizé-Gesänge und Lieder aus der „worship music“. Es wäre wünschenswert, ein, zwei Lieder aus diesem Bereich dabei zu haben, Lieder, von denen man sagen kann: diese zwei sollten alle kennen und können. Es ist vielleicht fraglich, ob zwei Anbetungslieder benennbar sind, die mutmaßlich zehn Jahre oder noch länger „halten“ – die Szene ist in sehr dynamischer Bewegung. Die Kernliederidee setzt auf Nachhaltigkeit, das braucht Beharrlichkeit und Langsamkeit. Doch es gibt interessante Entwicklungen.

3. ... bis zum „Liederschatzprojekt“

Die Idee eines Kernliederrepertoires zieht seit 2016 auch im worship-Bereich Kreise. Mit Albert Frey gehört einer der maßgeblichen Protagonisten der Szene zu den Initiatoren des so genannten „Liederschatzprojektes“, hinter dem sich eine 36 Lieder umfassende Liederliste verbirgt.¹⁶ Erstaunliche 29 der „Liederschatz“-Lieder, also 80%, stehen im Evangelischen Gesangbuch, davon drei allerdings aus dem stärker pietistisch geprägten Regionalteil der württembergischen EG-Ausgabe.¹⁷ Mit der Kernliederliste stimmt nur ein Drittel des Liederschatzprojektes überein, dessen Akzent erwartungsgemäß auf erwecklichen Liedern liegt, aber es enthält auch klassische Gesänge, die in der Kernliederliste der Landeskirchen fehlen, ihr aber gut zu Gesicht stehen würden.¹⁸ Hauptmedium der Verbreitung sind CDs und Konzerte. Ob es gelingt, mit der „Neueinspielung“ traditioneller Kirchenlieder nachhaltig aus der puren Gegenwart der Lobpreisliedkultur¹⁹ auszubrechen oder ob das Projekt dem in der Szene üblichen Alterungstempo von Liedern unterliegt, wird sich noch zeigen müssen. Das begleitende

15 Vertreter der württembergischen Populärmusik kleideten ihre Kritik in die wertschätzende Feststellung, die Kernlieder-Idee sei sehr gut, so etwas sei in ihrem Bereich ebenfalls notwendig, aber dann mit den Favoriten aus ihrem Bereich. Das konterkariert die Grundidee. Umso mehr ist auf das 22 Kernlieder enthaltende „Liederbuch“ des württembergischen Jugendwerks zu verweisen!

16 www.das-liederschatzprojekt.de.

17 „Ich bete an die Macht der Liebe“; „Weiß ich den Weg auch nicht“; „Welch ein Freund ist unser Jesus“.

18 Z.B. „Die güldne Sonne, voll Freud und Wonne“; „Gott ist gegenwärtig“; „Jesu, meine Freude“; „Sonne der Gerechtigkeit“ oder „Wer nur den lieben Gott lässt walten“.

19 Ausnahmen, wie Gerhard Tersteegens „Gott ist gegenwärtig“ Feiert Jesus 1, Nr. 26; „Großer Gott, wir loben dich“ in: Feiert Jesus 3, Holzgerlingen 2005, Nr. 49, oder „Sonne der Gerechtigkeit“ Feiert Jesus 4, Liederbuch, Holzgerlingen 2011, Nr. 30 bestätigen die Regel.

„Andachtsbuch“²⁰ von Daniel Schneider enthält keine herkömmlichen Liedkommentare, sondern gemäß der Ästhetik des frommen Subjekts in der worship-Szene originelle Selbstausslegungen im Spiegel von Liedern.

4. Kernlieder als Medium elementarer religiöser Praxis

Im April 2011 hat sich Peter Bubmann auf einer Symposium der badischen Landeskirche in Karlsruhe kritisch mit der Kernliederliste auseinandergesetzt.²¹ Eine wichtige Anregung Bubmanns will ich aufnehmen. Er stellt die These auf, der Pool von Kernliedern müsse für eine Mehrheit von Kirchenmitgliedern in ihrer kasuell praktizierten Kirchenmitgliedschaft einen repräsentativen und fundamentalen „Zugang zum Raum evangelischen Glaubens“²² ermöglichen. Dazu bringt er aus dem pädagogischen Diskurs um einen Bildungskanon sieben „Elementaria“ ins Spiel, die der 2016 verstorbene Marburger Bildungsforscher Wolfgang Klafki vor gut 50 Jahren aufgestellt hat. Diese so genannten Elementaria erleichtern eine Antwort auf die Frage, ob die Kernliederliste mehr ist, als nur ein bildungsbürgerlicher Wissensbestand, den es zu retten, pädagogisch zu vermitteln, also in die Hirne und Herzen zu transferieren gilt. Mithilfe dieser Elementaria kann man vielmehr zeigen, dass sie reflexive Bildungsprozesse respektive spirituelle Wege eröffnen, grundieren und begleiten dergestalt, dass sie in der kritischen Auseinandersetzung mit den Liedern Grundlegendes zur Bildung und Ausprägung der Persönlichkeit beitragen. Ich will das in der gebotenen Kürze durchbuchstabieren:

4.1. Im *Fundamentalen* geht es um die Eigenart religiösen Erkennens überhaupt, d.h. um die Erfahrung der Gleichnishaftigkeit der Welt, dass etwas, was ist, mehr sein kann als nur es selbst, dass etwas für etwas anderes stehen kann,²³ um die schlechthinnige Grundfrage also: wie geht Religion? Der Blick dafür wird eingeübt etwa mit „Geh aus mein Herz und suche Freud“ – EG 503. Das Lied beschreibt die Natur und lässt sie in der Perspektive des Glaubens nicht nur zur Schöpfung werden, sondern die singende Person lernt – mit Strophe 8 und den folgenden – sich im Singen selbst als Baum und Blume im Garten Gottes zu begreifen und zu erfahren.

Im Einen etwas Anderes zu sehen ist auch am paradoxal zugespitzten Weihnachtskinderlied Luthers „Vom Himmel hoch, das komm ich her“ – EG 24 wunderbar wahrzunehmen und zu lernen: „Ach Herr, du Schöpfer aller Ding, wie bist Du worden so gering, dass du da liegst auf dürrem Gras, davon ein Rind und Esel aß.“ Der Schöpfer der Welt als Krippenkind.

Auch „Wir haben Gottes Spuren festgestellt“ – EG Wü 656 gehört hierher, wenn „Liebe und Wärme in der kalten Welt“ als Spuren Gottes gedeutet werden.

Und ich nenne die 4. Strophe aus Paul Gerhardts „Lobet den Herren, alle die ihn ehren“ (EG 447,4), wo es im dankbaren Blick zurück auf eine gute Nacht heißt: „Dass

20 Schneider, Daniel, Glaube, Hoffnung, Liebe. Das Liederschatz-Andachtsbuch, Witten 2016.

21 Vgl. Anm. 4, epd-Dokumentation 40–41 / 2011, 32–47.

22 A.a.O., 38.

23 Vgl. Meyer-Blanck, Michael, Gottesdienstlehre, Tübingen 2011, 258.

Feuerflammen uns nicht allzusammen mit unsern Häusern unversehns gefressen, das macht's [also: das heißt], dass wir in seinem Schoß gesessen.“

4.2. Im *Elementaren* wird Grundlegendes in einem konkreten Beispiel deutlich, wenn der Vorgang des Glaubens im Vollzug bzw. Erleben eines Liedes probeweise auch erfahren wird. Die Kinderlieder der Kernliederliste sind elementare Vertrauenslieder: „Meinem Gott gehört die Welt“ – EG 408, „Weißt du, wieviel Sternlein stehen“ – EG 511. Im wiederholten Aussprechen bzw. Aussingen kann im Klangraum von vertraut werdenden Worten Gottvertrauen wachsen, das auch das eigene Sterben nicht verschweigt, „[...] sterb ich, bleib ich auch bei dir [...]“ – EG 408,6. Aber auch Hochkaräter wie „Befehl du deine Wege“ – EG 361 oder „Ich singe dir mit Herz und Mund“ – EG 324 bieten eine Glaubenssprache an, die natürlich nicht heutiger Alltagswelt entnommen ist, aber Gussformen bereitstellt, in denen sich eine eigene Glaubenssprache bilden kann. Dass der überlieferte Glaube auch für Zeiten der Trauer entsprechend expressive und im Singen emotional stabilisierende Ausdrucksformen bereithält, zeigt ein Lied wie „Von guten Mächten“ – EG 65, ebenfalls ein elementares Vertrauenslied, das inzwischen – mit der Melodie von Fietz – zu den Standardliedern auf dem Friedhof zählt. Das für eine Jugendkonferenz ein Jahr nach dem Mauerbau in der DDR entstandene „Gott liebt diese Welt“ – EG 409 eröffnet elementar und exemplarisch die Welt biblischer Geschichten, indem es knapp konzentriert den Bogen der ganzen Heilsgeschichte nachzeichnet und erste Schritte einer christlichen Ethik formuliert.

4.3. Das *Typische* zielt auf Spezifisches, erstmal konfessionell Spezifisches. Also denn: typisch protestantisch ist Luthers „Ein feste Burg“ – EG 362. Die Inhalte des Liedes selbst und die riesige, überaus disparate Rezeptionsgeschichte können hier nicht ausgebreitet werden. Für das Typische spielen die „typisch protestantischen“ Liedautoren eine Rolle, allen voran Luther und Gerhardt, die mit zusammen sieben Liedern, d.h. mit über einem Fünftel in der Kernliederliste vertreten sind. Lange typisch katholisch, heute typisch ökumenisch ist „Großer Gott, wir loben dich“ – EG 331. Man kann der Kernliederliste guten Gewissens ökumenischen Charakter bescheinigen: 21, also fast zwei Drittel der Kernlieder stehen im katholischen Gotteslob, wenn ich den rottenburg-freiburgischen Eigenteil dazu nehme.

4.4. Das *Klassische* meint das Gültig-Vorbildlich-Verbindliche. Diese Dimension repräsentieren Lieder, die zum Teil bereits genannt sind: „Befehl du deine Wege“ – EG 361, „Geh aus mein Herz und suche Freud“ – EG 503, „Ein feste Burg ist unser Gott“ – EG 362, aber nun auch „Der Mond ist aufgegangen“ – EG 482, „Lobet den Herren, alle, die ihn ehren“ – EG 447, „All Morgen ist ganz frisch und neu“ – EG 440, „Jesu, geh voran“ – EG 391 oder „O Haupt voll Blut und Wunden“ – EG 85. Der Umgang ist vergleichbar mit der klassischen Literatur: auch wenn man vielleicht nicht täglich Schiller oder Hölderlin aus dem Regal zieht, ist es aber wichtig, dass sie da und greifbar sind.

4.5. Das *Repräsentative* kommt zum Ausdruck in Liedern, die eine Epoche, eine Gattung oder ein Thema verdichtend und beispielhaft zeigen können. „Christ ist erstanden“ – EG 99 repräsentiert das Mittelalter und ist wohl das Osterlied schlechthin. Die

Lutherlieder der Kernliederliste stehen für die Reformation. Die Lieder Gerhardts für den Barock, „Weißt du, wieviel Sternlein stehen“ für das geistliche Volkslied des 19. Jahrhunderts sowie für das Kinderlied. Lieder repräsentieren auch theologische Kernthemen: „O Haupt voll Blut und Wunden“ – EG 85 die Theologie des Kreuzes, „Ich bin getauft auf deinen Namen“ – EG 200 die Taufe. „Korn, das in die Erde“ – EG 98 steht repräsentativ für die Öffnung des deutschen Kirchenlieds in die Welt des geistlichen Liedes anderer Länder und Sprachen.

4.6. Das *einfach Zweckmäßige*, das bis ins praktikabel Handwerkliche reicht, kommt zum Ausdruck in einer Reihe von elementaren Lied- und Singformen. Nun sind zwar fast alle Lieder der Kernliederliste Strophenlieder. Zwei Kehrverslieder immerhin enthält sie, wenn Bonhoeffers „Von guten Mächten“ mit der Melodie von Fietz gesungen wird. Die drei Kanongesänge sind zu nennen. „Ich lobe meinen Gott“ – EG 272 könnte man in der einstrophigen Version fast als Singspruch ansprechen. „Jesu, geh voran“ – EG 391 oder „Meinem Gott gehört die Welt“ – EG 408 können Wege sein, überhaupt singen zu lernen. Mehrstimmigkeit taucht außer bei den drei Kanongesängen bei vier Kernliedern auf, wobei Max Regers Satz „Der Mond ist aufgegangen“ – EG 482 zu den schwersten im EG zählt, bei Bonhoeffers „Von guten Mächten“ nur Abels Melodie mehrstimmig kommt. Aber die beiden Gerhardt-Lieder „Ich singe dir mit Herz und Mund“ – EG 324 und „Lobe den Herren, alle, die ihn ehren“ – EG 447 stehen in einfachen Johann-Crüger-Sätzen im EG, die sich gut für den Einstieg ins mehrstimmige Singen eignen.

4.7. Auch das *einfach Ästhetische* ist in der Kernliederliste repräsentiert: „Ausgang und Eingang“ – EG 175 ist ein einfacher volltaktiger, „Vom Aufgang der Sonne“ – EG 456 ein einfacher auftaktiger Kanon; einfache Formen für eine kreative Singpraxis bietet der Kanon „Herr, bleibe bei uns“ – EG 483, der zusammen mit „Der Mond ist aufgegangen“ – EG 482 gesungen werden kann. Christian Lahusens Melodie zu Pötzschs „Meinem Gott gehört die Welt“ bietet in ihrer kongenialen Einfachheit die niederschwellige Performance zu Pötzschs elementarem Text. „Jesu, geh voran“ – EG 391, das übrigens zu jenen Liedern zählt, die die südwestdeutschen Kirchenleitungen dem Entwurf der Arbeitsgruppe noch hinzugefügt haben,²⁴ zählt zu den bekanntesten Liedern aus dem Gesangbuch und ist vor allem in der Melodie dezidiert einfach. Und „O du fröhliche“ – EG 44 hat in seinem Volksliedcharakter eindeutig Stadionqualitäten.²⁵ Damit sind wir – für eine evangelische Hymnologie nicht unwichtig – schließlich noch bei einer Musik für Unmusikalische.

24 Wegen der 2. Strophe des Liedes mit „[...] und auch in den schwersten Tagen niemals über Lasten klagen“ hatte Zinzendorfs Lied zuerst in der Arbeitsgruppe keine Mehrheit gefunden.

25 In den Stadien des 1. FC Union Berlin und des 1. FC Köln erklingt beim Weihnachtsliedersingen und bei ausverkauften Rängen auch „O du fröhliche“, vgl. www.youtube.com/watch?v=a8N7as3II10.

5. Die Kernlieder als theologisches Elementarcurriculum

Die meisten thematischen Bereiche der Theologie, um die Vokabel „Dogmatik“ zu vermeiden, werden durch die Lieder der Kernliederliste abgedeckt oder wenigstens ange-rissen, ohne dass eine komplettes theologisches Lehrbuch herauskommt:

Der Schöpfer und die Schöpfung mit „Nun danket alle Gott“, „Ich singe dir mit Herz und Mund“, „Meinem Gott gehört die Welt“, „All Morgen ist ganz frisch und neu“, „Lobet den Herren, alle die ihn ehren“, „Geh aus, mein Herz, und suche Freud“, „Weißt du, wieviel Sternlein stehen“.

Weitere Aspekte der Gotteslehre in „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“, „Großer Gott, wir loben dich“, „Befiehl du deine Wege“, als Engel-Lied dazu: „Von guten Mächten treu und still umgeben“.

Die Christologie mit den Lieder zu Weihnachten, Passion und Ostern, „Jesus Christus herrscht als König“, „Ein feste Burg ist unser Gott“.

Die Pneumatologie eher knapp mit „O komm, du Geist der Wahrheit“.

Die Anthropologie mit „O Haupt voll Blut und Wunden“, „Ich bin getauft auf deinen Namen“, „Ich lobe meinen Gott“, „Gott gab uns Atem“, „Ausgang und Eingang“.

Eine explizite Ekklesiologie wieder eher knapp in „Komm, Herr, segne uns“, „Komm, sag es allen weiter“.

Die Eschatologie eher individuell mit „Jesu, geh voran“ oder „Meinem Gott gehört die Welt“, nicht zu vergessen Paul Gerhardt, dessen Lieder meist eschatologisch enden.

Und die Ethik mit „Gott liebt diese Welt“ und „Gott gab uns Atem“.

Das Kirchenjahr ist von Advent bis Pfingsten gut bestückt, die Tagzeiten mit je einem Morgen- und Abendlied und einem Kanon bedacht. Wie weit die Lieder einen dog-matischen Topos abdecken und ob nicht da und dort andere Lieder in Frage kommen, muss weiter diskutiert werden. Dem eschatologischen Bereich wäre mit Philipp Nico-lais „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ – EG 147 schnell aufgeholfen, der Pneumatolo-gie könnte ein Lied aus dem charismatischen Bereich gut anstehen.

6. Weiterarbeit an den Kernliedern

Einzelne Lieder sind in der Tat kritisch darauf zu befragen, ob sie die ihnen zuge-dachte Funktion auch wirklich ausfüllen können. Sehr früh wurde zu Recht gefragt, ob „Komm, sag es allen weiter“ – EG 225 das Kernlied zum Thema Abendmahl sein kann.²⁶ Ist es vielleicht eher „Das sollt ihr Jesu Jünger nie vergessen“ – EG 221? Unter den neueren Taufliedern etwa zeigt sich bisher keines mit Kernliederqualitäten.²⁷ Bei „Ich bin getauft auf deinen Namen“ – EG 200 bleibt ein gewisses Unbehagen.²⁸ Das ganze

²⁶ Reich, Christa, Zum Kern vorgedrungen? In: Musik und Kirche 2/2008, 87.

²⁷ Was aus dem neuen Wochenlied „Ich sage ja zu dem, der mich erschuf“ zum 6. Sonntag nach Trinitatis wird, wird sich noch weisen müssen.

²⁸ Vgl. Kadan, Roland in: Doris Arnold, Gisela Ebmer, Roland Kadan, Kernlieder im Religionsunterricht? In: Das WORT 1/2012, 15–17.

Genre der Rufe und Akklamationen fehlt. Gehört nicht „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ – EG 179 als Gloria-Lied zum liturgischen Grundrepertoire der Gemeinde? Ein klassisches Genfer Psalmlied müsste noch dazukommen. Wären bei den vielen bedeutenden Liederdichtern nicht wenigstens der schon genannte Philipp Nicolai mit „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ – EG 70 oder „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ EG 147 und Jochen Klepper mit „Die Nacht ist vorgedrungen“ – EG 16 zu berücksichtigen? Repräsentiert „Jesus Christus herrscht als König“ – EG 123 die pietistische Liedepoche ausreichend? Die Überlegungen fallen in eine Zeit, in der es mit einem neuen Gesangbuch überhaupt wieder losgeht.

Der äußere Umfang einer Kernliederliste war bei der Erarbeitung ein wichtiges Kriterium, er muss überschaubar bleiben. Ein Pool von 33, von mir aus 40 Liedern, aber nicht mehr, kann ein differenziertes Profil haben, auch wenn, wie die Darlegungen gezeigt haben, bei der bestehenden Liste nicht alles befriedigt. Nur kann nicht jährlich mal eben eine Kernliederliste neu gemacht werden. Nachhaltigkeit braucht Beharrlichkeit, und das geht langsam. Innerhalb von gut zehn Jahren hat die badisch-württembergische Kernliederliste ansehnliche Kreise gezogen, hat ähnliche Projekte ausgelöst und eine stattliche Begleitliteratur hervorgebracht, die natürlich zeigt, dass eine Kernliederliste ein pädagogisches Projekt ist. Das zentrale konzeptionelle Stichwort heißt „Repertoirebildung“.

Eine nochmal andere und deutlich größere Reihe von verbindlichen, d.h. verbindenden Liedern, um das kurz zu erwähnen, bilden ja die Wochenlieder. Mit dem ab 1. Advent 2018 neuen Prinzip, dass jeder Sonn- und Feiertag zwei Wochenlieder möglichst unterschiedlichen Zuschnitts hat, wächst die Zahl der Wochenlieder so stark an, dass von einer Kernliederliste im bisher überschaubaren Sinn nicht mehr die Rede sein kann. Trotzdem wird ein größerer Pool des gemeinsamen Singens eröffnet, auf den man sich beziehen kann. Mit der Aufnahme z.B. des neuen Passionsliedes „In einer fernen Zeit“ neben „O Haupt voll Blut und Wunden“ an Karfreitag oder „Stimme, die Stein zerbricht“ am 4. Sonntag vor der Passionszeit neben „Wach auf, wach auf, 's ist hohe Zeit“ – EG 244, also neuen Liedern aus jüngst erschienenen Ergänzungsheften zum Evangelischen Gesangbuch,²⁹ wird deutlich, dass ein weiter entwickeltes und modifiziertes Kernrepertoire von Kirchenliedern auch mutig Lieder aus der jüngsten Zeit einbeziehen kann. So langsam scheint sich nämlich auch im Neuen Lied ein Kern abzuzeichnen.³⁰

29 Zu dem zwischen 1993 bis 1996 eingeführten Evangelische Gesangbuch gibt es in Deutschland inzwischen acht verschiedene Ergänzungsbücher bzw. -hefte der Landeskirchen und der Studierendengemeinden, weitere werden hinzukommen.

30 Vgl. *Leube, Bernhard*, Kernbestand des Neuen Liedes? In: *Württembergische Blätter für Kirchenmusik* 2/2014, 4–12.

7. Ekklesiologische Schlussbemerkung

Gruppen und Milieus lassen sich heute geradezu durch Lieder und Musikstile beschreiben bzw. voneinander abgrenzen. Die Abwehr bestimmter Lieder hat, meine ich, nur vordergründig mit Musikgeschmack oder Sprachgestalten zu tun. Lieder repräsentieren Personen und Persönlichkeiten.³¹ Wenn bestimmte Lieder abgelehnt werden, sind es nicht einfach nur diese Lieder, die dann in der eigenen Gruppe nicht vorkommen sollen, sondern mit den Liedern werden auch die Menschen, die diese Lieder singen, aus der Gemeinschaft ausgeschlossen. Damit wird das vordergründig musikalische Phänomen zu einem ekklesiologischen Problem. Jedem geistlichen Singen liegt, wenn auch vielleicht unreflektiert, eine bestimmte Ekklesiologie zugrunde. Hier muss eine Kernliederliste Brücken schlagen.

Ein Lied ist Medium der Expression einer singenden Person. Im Aussingen zeigt sie, wer sie ist. Aber eine Person ist immer auch Medium der Expression eines Liedes, das für mehr steht, als die singende Person abdecken kann. Es kann, wie wir gesehen haben, eine ganze Epoche der Kirche repräsentieren. Wenn mit Blick auf Röm 14,8 Christus Herr ist über Tote und Lebende, es also für das Reich Gottes keine Rolle spielt, ob wir nach biologisch-medizinischen Gesichtspunkten am Leben oder gestorben, die Toten also auf geheimnisvolle Weise mit den Lebenden verbunden sind, dann kommen im Singen von Liedern aller Zeiten neben der eigenen Gegenwart auch diese Zeiten, d.h. unsere Mütter und Väter im Glauben durch den Mund der Heutigen in die Gegenwart. Lieder zu singen, die vor der eigenen Lebenszeit entstanden sind, ist also nicht allein eine Frage des Musikgeschmacks, sondern hat zum gewichtigeren Teil damit zu tun, dass an einem Lied des 16. oder 19. Jahrhunderts die Zeit dieses Liedes hängt, die Personen, die dieses Lied gesungen haben, die Tränen, die im Singen des Liedes vergossen, der Trost, der daraus gezogen, die Glücksmomente, die mit diesem Lied gefeiert wurden. Wenn ein Lied nicht der ureigenen Lebenswelt der Sänger entspringt, sondern manches an ihm fremd ist, ist das auch ein Symbol dafür, dass der Glaube ein Geschenk von außen ist, dass er „aus der Fremde“ kommt, wie Martin Luther im Kleinen Katechismus in der Erklärung zum 3. Artikel des Credo – mit anderen Worten – formuliert: „Ich glaube, dass ich nicht aus eigener Vernunft noch Kraft an Jesus Christus meinen Herrn glauben oder zu ihm kommen kann, sondern der Heilige Geist hat mich durchs Evangelium berufen, mit seinen Gaben erleuchtet [...]“.³² Dass Lieder nicht nur Medium der Expression der Person, sondern Personen auch Medium der Expression von Liedern sind, bringt anhaltende Fremdheitserfahrungen, d.h. Identitätszumutungen mit sich,³³ die aber in möglicherweise lebenslange Bildungs- und Beheimatungsprozesse führen. Heimat und Fremde sind, glaube ich, im Weg des Glaubens permanent

31 Das spürt jeder sofort, der z.B. im Vorfeld einer Trauung einen Musikwunsch problematisiert.

32 Luther, Martin, Kleiner Katechismus, in: Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche, 1976, 511,46–512,4.

33 Vgl. Josuttis, Manfred, Der Weg in das Leben. Eine Einführung in den Gottesdienst auf verhaltenswissenschaftlicher Grundlage, München 1991, 197.

im Fluss. Was fremd war, kann heimatlich werden, was lange Heimat war, kann einem plötzlich fremd sein.

Was ist der Weg des Glaubens? Johann Crügers Gesangbuchtitel „Praxis Pietatis Melica“³⁴ klingt ja speziell, hat aber etwas Grundsätzliches, mit dem ich schließen möchte. Was zunächst wie Praxis der Frömmigkeit, des Glaubens klingt, und „Melica“ heißt dann melodisch, musikalisch, zielt ab auf eine musikalische Praxis des Glaubens. Das sind die Kernlieder ohne Frage. Nun steht auf dem originalen, barock-ausführlichen Vorsatzblatt gleich die Übersetzung, die den Punkt trifft: „Übung der Gottseligkeit [...]“ Die „musikalische Übung des Glaubens“ ist nun nicht nur der Titel eines berühmten Gesangbuches, sondern benennt generell, was ein Gesangbuch im Allgemeinen und die Kernliederliste im Speziellen ist: ein Instrument, eine Klaviatur zur Übung des Glaubens. Der Glaube fällt einem nicht fertig in den Schoß. Was ausgeübt werden soll, muss eingeübt werden. Praxis heißt Übung, das Gesangbuch ist ein Übungsbuch für den Glauben,³⁵ und die Kernlieder ein Konzentrat, elementare Einführung in die Welt des Glaubens, fundamentale Orientierung für ein Leben im Glauben, und dermaleinst, hoffentlich, Begleitung für einen Weg im Glauben am Ende des Lebens.

34 Ameln, Konrad u.a. (Hg.), Das Deutsche Kirchenlied DKL. Bd. I / 1: Verzeichnis der Drucke, Kassel 1975, 266. Das Zeichen | zeigt einen Zeilensprung an.

35 Vgl. Reich, Christa, Das Gesangbuch als Hausbuch: Sprachschule des Glaubens, in: Fischer, Wolfgang u.a. (Hg.), Werkbuch zum Evangelischen Gesangbuch, Lieferung 1, Göttingen 1993, 9–11.

Regionalität und Kirchenlied – Der Österreichteil des *Gotteslob* 2013¹

FRANZ KARL PRAßL

1. Lieder als Faktor von Identität und Beheimatung

Das richtige Lied zum richtigen Zeitpunkt – es kann das individuelle wie kollektive ‚Herz‘ berühren. Der unpassende Song, noch dazu zur Unzeit – ist das nicht ein Aufreger? Die heimelige ‚schöne Weise‘ des Opas und das Geplärre aus dem Earphone der Enkelin, was drückt emotionale Beheimatung und Distanz mit/durch Musik auf beiden Seiten besser aus als diese Alltagserfahrung? Das Kärntnerlied – es treibt im Süden der Republik die Tränen ins Auge, und andernorts lächelt man insgeheim darüber. Das Tiroler Bundeslied zum Herz-Jesu-Fest (*Auf zum Schwur, Tirolerland*) – im Rest Österreichs hat man eine gewisse emotionale Distanz zu dieser Verquickung von (‚nationalistischer‘) Provinz und Religion.

Mit dem Kirchenlied ist es also nicht anders als mit dem, was die ‚Leute‘ sonst noch so singen oder hören mögen. Zu- wie Abneigung liegen oft nahe beieinander, und das emotionale ‚Argument‘ ist oft stärker als die rationale Auseinandersetzung. Auf diesem Hintergrund und auch mit ökonomischen Beweggründen sind die diözesanen Verantwortlichen für die Kirchenmusik in Österreich nach Abstimmung mit ihren Bischöfen das Risiko eingegangen, *einen* gemeinsamen Regionalteil für die neun Territorialdiözesen des Landes herauszugeben, die Militärdiözese hat sich nur am Rande beteiligt. Bis zur Nummer 699 geht ja bekanntlich der Stammteil des *Gotteslob* 2013 (= GL), von 700 bis 999 (es sind hierzulande keine vierstelligen elektronischen Liedanzeiger in Gebrauch) wurde Regionales wie Lokales mit dem Überregionalen, Internationalen verbunden. Hier an dieser Stelle soll die Rede nicht vom notwendigen Gemeinsamen, sondern vom Regionalen sein, vom Spezifischen, dem vor Ort Gewachsenem, von den Perspektiven, die sich aus den Überresten eines Vielvölkerstaates auch liturgisch-musikalisch ergeben, von der Nachbarschaft zum christlichen Osten, welcher ganz andere Themen der Ökumene aufwirft, vom kulturellen Anderssein auch im Neuen Geistlichen Lied, kurz gesagt von dem, wie die ‚Ösis‘ ticken – mitunter zum Unverständnis der ‚Wessis‘ und ‚Ossis‘ (wir machen ja auch unsere Witze über das Libori-Lied von *Gries und Nierenstein* aus Paderborn). Heimatliches und Befremdliches hat jedoch viele Aspekte, eine diachrone wie synchrone, eine geographische wie kirchenpolitische bzw. staatskirchenpolitische Dimension, Inkulturation wie Assimilation, Abgrenzung wie neugierige Offenheit, Traditionsbewusstsein wie Innovation, gelenkte wie aus Eigenem erworbene Bildung usw. Wie sollen nun Vorarlberger wie Burgenländer, Niederösterreicher wie Steirer und gar erst die Wiener mit allen anderen gemeinsam sin-

1 Eine umfangreichere Einführung in das GL 2013 mit Berücksichtigung des Österreichteils findet sich in: Praßl, Franz: Gott leben alle Tage. Das deutschsprachige katholische Gebet- und Gesangbuch GOTTESLOB (2013), in: IAH-Bulletin 42/2014, 135–196.

gen, gemeinsam zum Schwingen kommen? Und dazu noch die deutsch sprechenden Südtiroler! Die sind heute zwar italienische Staatsbürger, man beachte aber die 90% Schnittmenge zwischen den beiden Regionalausgaben des GL, Österreich und Bozen-Brixen. Der Reisepass macht offenbar keine kulturelle Identität. Diese ist jedoch nicht ohne die Geschichte zu verstehen.

2. Kirchenlieder in Österreich – zum historischen Rahmen²

Wichtige historische Rahmenbedingungen für den Ist-Stand des heutigen Kirchenliedes wurden mit der Gründung der Salzburger Kirchenprovinz 798 (andernorts auch die ‚altbayerische‘ genannt) durch Leo III., Karl dem Großen und dem ersten Erzbischof Arno geschaffen.³ Der ganze Norden des heutigen Österreichs war die Diözese Passau, der Süden und Südosten gehörten zur Erzdiözese Salzburg, die an der Drau an das Patriarchat Aquileia grenzte, in der (heute slowenischen) Untersteiermark bis zu den Bergen vor Ljubljana reichte und im Osten auf die (west-)ungarischen Diözesen traf. Der Westen Österreichs war im Prinzip die Diözese Brixen, Vorarlberg wurde sukzessive bis ins 20. Jahrhundert in seiner heutigen Form ‚eingemeindet‘. Das riesige kirchliche Territorium von Salzburg wurde mit Hilfe von sehr kleinen *Eigenbistümern* und deren Bischöfen verwaltet,⁴ welche der Erzbischof in Gurk (1079, heute Gurk-Klagenfurt), Seckau (1218, heute Graz-Seckau), St. Andrä im Lavanttal (1228, heute Maribor) und Chiemsee (1215, heute untergegangen) mehr oder minder *sua potestate* eingerichtet hatte. Die Kathedralen der Eigendiözesen wurden auf bereits existierende Augustinerchorherrenstifte aufgesetzt, dementsprechend machtlos waren auch diese Bischöfe, die eigentliche bessere Salzburger Generalvikare waren. Obschon der Salzburger Erzbischof im heutigen Bundesland Salzburg selbst seit 1328 auch Landesherr mit einem eigenen Staat war, musste er in Herzogtümern wie Steiermark, Kärnten und Krain die Macht mit den habsburgischen Erzherzögen bzw. auch Kaisern teilen. Dies hatte vor allem im späten 18. Jahrhundert großen Einfluss auf die Praxis des ‚Volksangesanges‘.

Mit der Erzherzogin und Königin Maria Theresia hat 1756 die Praxis begonnen, durch staatlichen Maßnahmen⁵ Einfluss auf den Kirchengesang zu nehmen, unter ihrem Sohn Kaiser Josef II. wurde dies auf die Spitze getrieben, ebenso wie unter dem letzten Fürsterzbischof und Landesherren von Salzburg, Hieronymus Graf Colloredo. Josef II. führte auch eine weitreichende Gebietsreform in der Diözesaneinteilung durch, so dass der heutige Zustand Bundesland = Diözese (mit Ausnahme von Wien) im Kern bereits hier grundgelegt worden ist. In dieser kirchenpolitischen Situation ist der ört-

2 Vgl. dazu: Ortner, Sonja: Österreich, in: Fugger, Dominik / Scheidgen Andreas (Hg.): Geschichte des katholischen Gesangbuchs, Tübingen 2008, 163–219.

3 Vgl. dazu: Brandmüller, Walter (Hg.): Handbuch der Bayerischen Kirchengeschichte, Band I – Von den Anfängen bis zur Schwelle der Neuzeit, St. Ottilien 1998.

4 Vgl. dazu die neueste Darstellung in: Sohn-Kronthaler, Michaela / Höfer, Rudolf K. / Ruhri, Alois (Hg.): 800 Jahre Diözese Graz-Seckau. Von der Gründung bis zur Gegenwart, Wien – Graz – Klagenfurt 2018.

5 Dazu: Dorneger, Karl: Staatskirchentum und Kirchenlied am Beispiel des Josephinismus in Österreich, in: IAH-Bulletin 28-29/2000/2001, 71–90.

liche Kirchengesang gleichermaßen von Einheit wie lokaler Diversität geprägt. Diese staatliche Einmischung in liturgische Angelegenheiten wurde oft nach vielen Widerständen akzeptiert, das zunächst Abgelehnte wurde schließlich zur lieben Gewohnheit, die teilweise bis heute nachwirkt. (Eine weitere staatliche Einmischung gab es noch zur Zeit des Nazi-Regimes, als den Slowenen der Kirchengesang in ihrer Muttersprache verboten worden ist.⁶)

Eine kirchliche Steuerung und Lenkung des Kirchengesangs betrieben die Jesuiten zur Zeit der Gegenreformation⁷, in der Zeit der katholischen Erneuerung des 19. Jahrhunderts waren es die Schulorden und der Cäcilianismus, welche für Repertoireerneuerung sorgten. In Österreich ging auch die liturgische Bewegung des 20. Jahrhunderts mit Pius Parsch eigene Wege, das österreichische Modell ist nicht als Anhängsel des deutschen zu verstehen.⁸ Die mit den deutschen Diözesen abgestimmten Einheitslieder 1949 brachten eine gewisse ‚Internationalisierung‘, die ihre Spitze mit dem GL 1975 erreicht hatte⁹ und in dem GL 2013 wiederum etwas zugunsten des Regionalen aufgeweicht worden ist. Die Tendenz zur Vereinheitlichung wurde zweifellos mit dem GL 1975 auf die Spitze getrieben, wo ein Gutteil der eingesungenen Lieder in weiten Teilen des Landes umgelernt werden musste, beispielsweise *Großer Gott, wir loben dich* (Melodie) oder *O heilige Seelenspeise = O wunderbare Speise* (Rhythmus). Die Gemeinden haben mit erstaunlich geringem Widerstand dies akzeptiert und im postkonziliaren Reformeifer umgesetzt. 2013 war dies anders. In den Gremien war die Angst vor Veränderungen und der ‚Verwirrung der Gläubigen‘ relativ ausgeprägt, sodass Veränderungen auch im Österreich-Teil ziemlich überschaubar blieben und selbst Wünschenswertes nicht durchgeführt worden ist. Es wurde nur bei allzu Zeitgeistigem von 1975 eingegriffen: Der ursprüngliche Seelenbräutigam löste beispielsweise die *Frucht vom Kreuzestamm* im Kommunionlied der Haydn-Messe ab (GL 710.9), während die Ursprungsversion *Nun ist das Lamm geschlachtet* die ‚Verbesserung‘ von 1975 *In Frieden lasst uns gehen* begreiflicherweise nicht verdrängen konnte (GL 710.10).

Die Entwicklungen im deutschsprachigen Kirchengesang hatten vor allem im Josephinismus auch weitreichenden Einfluss auf die heutigen (Nachbar)Länder bzw. früheren Teile der Habsburgermonarchie wie Slowenien, Kroatien, Ungarn (samt Teilen von Rumänien und Serbien), Slowakei und Tschechien. Nicht unerwähnt soll der Export der Salzburger Singmesse nach Bayern, Trier und Köln bleiben, der mit dem Emser Kongress der katholischen Kurfürsten zusammenhängt.

6 *Ropitz, Joseph*: Slowenischer Kirchengesang, in: *Trummer, Johann* (Hg.), *Kirchenchöre Österreichs*, Graz 1987, 44–51, 49.

7 Dazu: *Praßl, Franz Karl*: Das österreichische katholische Kirchenlied im 17. Jahrhundert, *Gesangbücher – Funktion – Repertoire*, in: *Kačič, Ladislav* (Hg.), *Cantus Catholici a duchovná pieseň 17. storočia v strednej Európe – Cantus Catholici und das Kirchenlied des 17. Jahrhunderts in Mitteleuropa*, Kongressbericht Bratislava 2002, 83–95.

8 Dazu: *Höslinger, Norbert / Maas-Ewerd, Theodor* (Hg.): *Mit sanfter Zähigkeit. Pius Parsch und die biblisch-liturgische Erneuerung, Klosterneuburg 1979*.

9 Dazu: *Praßl, Franz Karl*: Liturgiereform in Österreich nach dem II. Vaticanum, in: *Klöckener Martin / Kranemann Benedikt* (Hg.), *Liturgiereformen. Historische Studien zu einem bleibenden Grundzug des christlichen Gottesdienstes*. (LQF 88) 2 Bde. Münster 2001, 813–846.

3. Die Anfänge

Die Anfänge eines muttersprachlichen Kirchenliedes im Hochmittelalter sind aufs Engste mit dem pastoralen Wirken der süddeutsch-österreichischen Augustinerchorherren verbunden. Das älteste bekannte Kirchenlied *Christ ist erstanden* wurde ab der Mitte des 12. Jahrhunderts aufgezeichnet, die älteste heute bekannte Quelle ist der Liber Ordinarius des Mengotus der Passauer Chorherren.¹⁰ Dieses aus dem passauisch-salzburgischen Raum stammende Lied hatte seinen Platz in der Visitatio sepulchri der Matutin des Ostersonntags, später auch in der Ostervesper. Für die Chorherren bedeutete Seelsorge auch Teilnahme der Gläubigen an der Liturgie, das Kirchenlied war so etwas wie eine „Kurzformel des Glaubens“ (Karl Rahner), eine gesungene Elementarkatechese. Das Lied überlebte mit vielen Wandlungen den Lauf der Jahrhunderte. Die Wiener Version des 18. Jahrhunderts (*Der Heiland ist erstanden*) hat unverkennbare melodische Gemeinsamkeiten mit dem mittelalterlichen Ursprung.

4. Gesangbücher der Gegenreformation

Die lokale wie regionale Diversifizierung des liturgischen Gesangs der Gemeinde setzt auf breiterer Ebene erst in der Neuzeit ein, zunächst mit den Gesangbüchern der Gegenreformation bzw. katholischen Reform. Großen Einfluss hatte das von der Jesuiten veranlasste Gesangbuch des Nikolaus Beuttner, Graz 1602.¹¹ Selber eine lokale und überregionale Mischung prägte es, auch die Gesangbücher des Donauraumes wie die von Gregor David Corner. Die Melodie des Agnus Dei-Liedes GL 204ö steht zuerst bei Beuttner.

5. Das Kirchenlied in der Aufklärungszeit¹²

In den Kirchenliedern der Aufklärungszeit bzw. der nachjosephinischen Epoche kann man ein spannungsvolles Miteinander von staatlich verordneter Gemeinsamkeit über Länder- und Sprachgrenzen hinweg und den nicht ausrottbaren lokalen Praktiken erkennen. 1725 beginnt in Wien die Geschichte des ‚Messliedes‘. *Kommt, lasset uns Gott ehren* wird der Urahn all jener Paraphrasen auf Ordinariumsgesänge und gleichzeitig gesungener Messerklärungen, welche den Gesang zur stillen Messe, wie auch unter Joseph II. bzw. Erzbischof Colloredo zum ‚Amt‘ bestimmt und über weite Strecken auch Lieder zum Kirchenjahr teilweise verdrängt haben. Unter dem gleichen Titel wird durch Maria Theresia 1755/1756 ein *Auserlesener Meß=Gesang Auf alle Theile der Heiligen Messe eingetheilet*, eine Weiterentwicklung des Messliedes von 1725 in ihrem Herr-

10 Klugseder, Robert: St. Stephan und St. Nikola – Die Ursprünge des ältesten Liber ordinarius der Diözese Passau, in: Passauer Jahrbuch 54/2012, 35–57, 50.

11 Dazu: Praßl, wie Anm. 7.

12 Die neueste Darstellung, welche auch zahlreiche Irrtümer der Forschung korrigiert ist: Podstenšek, Matej: Theresianisch-Josephinisches Kirchenliedrepertoire und dessen Übersetzungen ins Slowenische, 2 Bde. Diss. Kunstuniversität Graz, Graz 2017.

schaftsbereich staatlich verordnet. Dessen Weiterentwicklung und Transformierung ist der josephinische ‚Normalgesang‘ (1783), das Messlied *Wir werfen uns darnieder*, das bis zum Gotteslob 1975 immer noch in einzelnen deutschen Diözesangesangsbüchern zu finden war und heute noch in diversen Übersetzungen verbreitet ist. Aus den gleichen Wurzeln schöpft teilweise das ‚Salzburger Messlied‘ *Hier liegt vor deiner Majestät*, das in österreichischen Gemeinden heute immer noch ein unverzichtbarer Bestandteil lokaler liturgischer Kultur ist – bei aller Problematik. 1777 im Landshuter Gesangbuch erstmals gedruckt, wurde es vom Salzburger Erzbischof 1782 als Ersatz für die mehrstimmige Kirchenmusik verpflichtend vorgeschrieben. Durchgesetzt hat es sich nach vielen Widerständen erst in der Version von Michael Haydn (Haydn-Messe), Wien 1800, in der Textfassung Graz 1784. Normalerweise haben Messlieder eine einzige Melodie für alle Strophen zu den verschiedenen Teilen der Messe, hier aber wechseln die Melodien. Dies ist auch beim bekanntesten Beispiel der Gattung der Fall: die *Deutsche Messe* 1827 von Franz Schubert, welche – als ursprüngliche Chormesse – nach Widerständen der Wiener Kirchenbehörden sich 30 Jahre nach ihrer Entstehung mühelos bis heute in der Herzen der Kirchenbesucher eingesungen hat, aber seit der Liturgiereform (*die* Messe singen, nicht: *zur* Messe singen) als Skandalon der Liturgiewissenschaft gilt, das man aus *pastoralen Gründen* widerwillig dulden muss. Von den anderen unzähligen Beispielen der Gattung Messlied hat sich noch *Gott in der Höh sei Ehr geweiht* (GL 716) wegen seiner weiten Verbreitung im Osten des Landes ins heutige Gesangbuch gerettet. Heutige Steuerungsversuche gehen dahin, die Liedparaphrasen durch Kompositionen mit den originalen Ordinariumstexten zu ersetzen.

6. Repertoireentwicklung durch Schulreformen

Bedeutsam wurden die katechetischen Bemühungen um den Kirchengesang¹³ im Zuge der mariatheresianischen Schulreformen (allgemeine Schulpflicht 1774), in deren Kontext auch das Mariatheresianische Gesangbuch 1776 zu sehen ist. Die Lehrer, welche in Personalunion auch Mesner und Organisten waren, hatten in der Kirche mit den Kindern den Gesang zu besorgen, vor allem seit der josephinischen Gottesdienstreform 1783, welche weitgehend mehrstimmige Kirchenmusik verboten hatte. Zwei Ex-Jesuiten (Aufhebung des Ordens 1773), Franz Xaver Riedel (*Deinem Heiland, deinem Lehrer*, GL 938) und Michael Denis (*Tauet Himmel, den Gerechten*, GL 790/791; *Maria, sei begrüßet* GL 795; *Lass mich deine Leiden singen*, GL 819; *Der Heiland ist erstanden*, GL 828-832) haben mit ihren wohl für Schule und Kirche bestimmten Liedern ein wahrhaft nachhaltiges Repertoire geschaffen, welches fix zum ‚Sound‘ des österreichischen Katholizismus gehört und auch darüber hinaus bekannt ist. Das Verhältnis von Regionalität und Überregionalität spiegelt sich am Besten in den Liedern *Tauet Himmel* und *Der Heiland ist erstanden*. Ersteres findet sich im GL 2013 mit zwei Melodien samt deren kleineren Varianten wieder, zweiteres wurde sogar mit fünf verschiedenen Melodieversionen abgedruckt. Es bestand Einigkeit darüber, eine Vereinheitlichung erst gar nicht zu versuchen, da gerade diese Melodien einen starken regionalen Ausdruck

¹³ Podstenšek, wie Anm. 12.

für Adventsstimmung und Osterfreude darstellen und auch so etwas wie eine akustische Identität einzelner Diözesen ausmachen.

Die gewissermaßen ‚amtlichen‘ Liedertexte wurden nicht selten mit lokalen Melodien verbunden, die vorgegebenen haben sich nicht durchgesetzt, weil sie den Geschmack der Menschen nicht getroffen oder auch die Akteure vor Ort technisch überfordert haben.

Ein schönes Beispiel ist die Kärntner Variante des Salzburger Osterliedes *Das Grab ist leer, der Held erwacht*, das Landesfremden vielleicht ein bisschen zu viel schunkelt.

6. Entwicklungen im 19. Jahrhundert¹⁴

Wirklich regionales Liedgut des 19. Jahrhunderts hat sich nur wenig durchgesetzt, ob-
schon der Typus des ‚weichen Liedes‘ nach wie vor anzutreffen ist, bei Marienliedern
z.B. Neben Importen aus deutschen Landen sind dies Lieder wie *Der güldene Rosen-
kranz* GL 953 und *Der Engel des Herrn* GL 956, welche sehr bald Diözesangrenzen
überschritten haben. Für den Süden ist der slowenische Angelus *Je angel Gospodov* GL
951 ein zu Herzen gehender Gesang, der ausnahmsweise auch von den rein deutsch-
sprachigen Kärntnern geliebt wird: *Der Engel begrüßte* GL 952. Ein unangefochtener
Hit wurde das von Wien ausgehende Marienlied *Glorwürdge Königin* GL 963, die Über-
setzung eines Liedes des Alphons Maria von Liguori durch den Wiener Redemptoristen
Johann Emmanuel Veith 1820. Die Melodie dazu ist freilich erst um 1880 nachweisbar.
Das wichtigste Beispiel für ein Identität stiftendes Kirchenlied ist das Tiroler Bundes-
lied *Auf zum Schwur, Tirolerland* für das Herz Jesu Fest¹⁵, im Rest Österreichs noch ein
wenig verbreitet mit dem Incipit *Auf zum Schwure, Volk und Land*. Der martialische
Duktus und die pathetische Religiosität konnten die heutige Großelterngeneration
noch generell begeistern, in beiden Teilen Tirols selber ist das Lied freilich hauptsäch-
lich Ausdruck von eher säkularen Befindlichkeiten im kollektiven Gedächtnis von Be-
wohnern dieses Landes nach den Erlebnissen mit den Franzosen- und Bayernkriegen.
Das wirklich verbreitete Liedrepertoire blieb im 19. Jahrhundert eher klein. 30 bis 40
Gesänge waren überall verbreitet, tradiert wurde dies weniger in Gesangbüchern, son-
dern hauptsächlich in den von Ordinariaten verordneten Liedanhängen von Gebetbü-
chern (ohne Melodien). So musste z.B. der weit verbreitete bayerische Exportschlager,
der ‚Hauber‘, für Österreich in einer mutierten Auflage samt Liedanhang nachgedruckt
werden.¹⁶ Der Großteil dieser Lieder bildet auch heute noch einen Teil des Kerns des
Gemeindesgesangs. Ausnahmen waren die verschiedenen Gebet- und Gesangbücher
für die Wallfahrt nach Mariazell.

14 Vgl. *Dorneger, Karl*: Das 19. Jahrhundert im deutschsprachigen katholischen Kirchenlied, in: IAH-Bulletin 22/1994, 51–77.

15 Dazu: *Haag, Martina*: „Dem Herzen Jesu singe“. Politische Instrumentalisierung der Frömmigkeit im 19. und 20. Jahrhundert, Mainz 2003.

16 So z.B. *Michael Hauber*, Vollständiges Christkatholisches Gebetbuch. Neueste Auflage, vermehrt mit einer Sammlung, der in den k.k. österreichischen Staaten eingeführten Kirchen-Gesängen und Litaneyen mit Gebethen. Joh. Andr. Kienreich, Grätz, (um 1840).

7. Österreichische Liturgische Bewegung und Kirchenlied¹⁷

Neuere typisch österreichische Entwicklungen hängen mit dem Aufkommen der liturgischen Bewegung in der Version des Klosterneuburger Chorherren Pius Parsch zusammen. Die so genannte ‚Bet-Singmesse‘¹⁸ als mögliche Form der Gemeindebeteiligung war ab den Zwanziger Jahren eine gute Vor- und Aufbereitung für die Liturgiereform des 2. Vatikanums. Parsch fand im Gründer der Kirchenmusikabteilung der Wiener Musikakademie (damals in Klosterneuburg beheimatet), dem eher traditionell ausgerichteten Komponisten Vinzenz Goller¹⁹, erstaunlicherweise einen Mitstreiter, der ihm große Teile der Musik für diese neue deutschsprachige Feier der Messe beisteuerte. Die heute so genannte ‚Leopold-Messe‘ GL 137–139 fand im ganzen deutschen Sprachraum Verbreitung, genauso wie ein Produkt der jüngeren liturgischen Bewegung, die zuerst 1945 veröffentlichte heute so genannte ‚Florian-Messe‘ des Linzer Domkapellmeisters Josef Kronsteiner GL 134–136, 724 (Gloria). Dies waren österreichische Varianten zu dem, was andernorts als ‚Deutsche Gregorianik‘ ausprobiert worden ist. Ein wichtiger dichtender Vertreter der liturgischen Bewegung war in St. Pölten Karl Borromäus Frank, in dessen Messingbuch, Klosterneuburg 1936, sich auch die Liedparaphrase auf das Proprium von Epiphanie befindet: *Ein Stern mit hellem Brande* GL 811, auf die damals schon weit verbreitete Melodie von *Es ist ein Ros entsprungen*. Im Süden war der Grazer Liturgiewissenschaftler und Kirchenhistoriker Karl Amon ein bedeutender Proponent der liturgischen Bewegung, der auf die ‚drei Wunder‘ der Epiphanie (Erscheinung der Weisen, Taufe Jesu, Hochzeit zu Kana) ein Lied in Fortführung des Liedes *Adeste fideles* gedichtet hat: *Der Abglanz des Vaters* GL 810. Ein erfolgreicher Kirchenlieddichter der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde der Grazer Religionspädagoge Albert Höfer, der vor allem im Jahrzehnt des 2. Vatikanums auch viel zur theologischen Erneuerung des Kirchenliedes beigetragen hat. Sein Kommunionlied *Wir rühmen dich, König der Herrlichkeit* GL 211ö ist neben dem Stammteil des GL als ökumenisches Lied auch in Übersetzungen zu finden.²⁰ Im Österrerteil stehen das Exsultetlied *Jauchzet dem Herren, der siegreich das Dunkel bezwungen* GL 826, geschrieben 1961 für die Feier der erneuerten Karwochenliturgie gemäß den Praktiken der liturgischen Bewegung, sowie ein Begräbnislied im Geist der liturgischen Erneuerung: *Laßt uns dem Herrn erheben* GL 943.

17 Grundlegend dazu: *Pacik, Rudolf*: Volksgesang im Gottesdienst. Der Gesang bei der Messe in der Liturgischen Bewegung von Klosterneuburg, Klosterneuburg 1977.

18 Der Priester hat eine stille lateinische Messe zelebriert, parallel dazu haben Vorbeter und Vorsänger die übersetzten liturgischen Texte vorgetragen, die Gemeinde hat sich mit Liedern und teils auch mit Kehrversen zum Proprium beteiligt.

19 Dazu: *Praßl, Franz Karl*: Vincenz Goller – ein cäcilianischer Komponist im Aufbruch, in: Brixner Initiative Musik und Kirche, 15. Symposium „Cäcilianismus in Tirol“ 2002, Brixen 2003, 171–190.

20 So z.B. auf Schwedisch *O evige Konung, vi ärar ditt namn* als Nr. 510 in: Cecilia. Katolsk Psalmbok. Verbum Stockholm ³1987.

8. Neues Geistliches Lied

Die NGL-Szene in Österreich ist prinzipiell stark regionalisiert. Größere Verbreitung fanden nur wenige Liederbücher wie die Publikationen von Karl Maderna²¹ oder Joseph & Maria Mittermair²². Deren Inhalt besteht zum Großteil aus deutschen Importen, nur wenigen heimischen Autor*innen gelang es, eine breitere Wahrnehmungsschwelle zu überschreiten. Dazu zählt z.B. Hans Waltersdorfer mit seinem Abendlied *In dir wird meine Seele still* GL 709, dem Gabenlied *Nimm an die Gaben, die wir dir bringen* GL 760 und dem Segenslied *Gott, du bist Anfang und Ende* GL 921. Dem Leiter von Radio Maria Österreich, Andreas Schätzle, gelang ein Volltreffer mit dem Pfingstlied *Feuer und Flamme, lebendiges Licht* GL 842.

9. Politisch korrekte Heiligenlieder

Etwas zu knapp vor dem Einmarsch der Nazis in Österreich erfolgte 1938 durch Rom die Heiligsprechung der Kärntner ‚Landesmutter‘ Hemma von Gurk²³. Die Feiern konnten sich erst nach 1945 entfalten, das Hemmalied war jedoch bereits vom Jesuiten Ferdinand Platzer gedichtet worden: *Hemma von Gurk, du heilige Frau*. Ganz zeitgeistig formulierte er in der zweiten Strophe: *Hemma von Gurk, du gütige Frau, / hilfreich und mild durchzogst du den Gau*. Um einen politischen Supergau beim Hemmajubiläum 1987–1989 mit solchen Formulierungen zu vermeiden, entschloss sich Bischof Egon Kapellari, das Lied umdichten zu lassen. Dieser Aufgabe unterzog sich Dolores Aichbichler-Wieser, die unter dem Pseudonym Dolores Wieser mit Heimatromanen eine gewisse Bekanntheit erlangt hatte. Die zähen Verhandlungen um die Endfassung des Textes führten der damalige Generalsekretär der Katholischen Aktion, Michael Maier und der Autor dieses Beitrags. So singt jetzt ganz Österreich (Hemma wurde nach 1945 zu einem weit verbreiteten Vornamen) *Heilige Hemma, hör unser Flehn* GL 969.

Das Lied für den Märtyrer der Nazizeit Franz Jägerstätter ist *Du rufst mich im Dunkel dieser Zeit* GL 968. Im Zuge der Vorbereitung der Seligsprechung (2007) wurde auch dieses Lied von Martin Winklbauer und Kathi Stimmer-Salzeder geschaffen, welches die Treue im Glauben *gegen den Sturm* thematisiert.

Das Lied auf die Diözesanpatrone Rupert und Virgil im Salzburger Diözesananhang musste ebenfalls textlich verändert werden, lautete doch der Beginn: *Ein Jubellied erschalle dem heiligen Bischofspar*. Ferdinand Grell hatte beim Dichten dieser Verse offenbar in frommer Einfalt noch keine Doppeldeutigkeiten entdeckt. Diese wurden dann 2010 von P. Albert Schmidt mit folgendem Incipit entfernt: *Mit Jubel lasst uns preisen den Herrn, der diesem Land* GL 973.

21 Eine Übersicht über die Auflagen seit 1977 und deren unterschiedliche Namen bringt: <http://www.du-mit-uns.at> (Zugriff am 12.9.2018).

22 Liederbuch *Das Lob*. 14. Auflage 2013. Siehe: <http://www.daslob.tk> (Zugriff am 12.9.2018).

23 Eigentlich eine Kultkonfirmierung, Hemma wurde bereits seit der Reliquientranslation 1045 lokal als Heilige verehrt.

10. Kirche der Sprachenvielfalt

Deutsch, slowenisch, burgenländisch-kroatisch und ungarisch sind in Österreich offizielle Liturgiesprachen, was sich auch in der Gesangbuchproduktion der Diözesen Gurk-Klagenfurt und Eisenstadt bemerkbar macht.²⁴ Lieder der sprachlichen Minderheiten wurden im Österreicheil des GL 2013 bewusst sichtbar gemacht, auch, um einem realitätsverweigernden Nationalismus entgegen zu treten. Beim Lied *Stille Nacht, heilige Nacht*, das unter GL 803 nochmals abgedruckt ist, diesmal aber in der Originalfassung mit sechs Strophen, stehen die drei üblichen Strophen auch in den genannten Sprachen sowie in Romani, der Sprache der Roma und Sinti. Vielsprachig ist auch das Lied zum Mitteleuropäischen Katholikentag 2004 in Mariazell *Du Herr der Völker und der Zeit* GL 975, dem wohl keine breite Resonanz beschieden ist. Je ein Marienlied der Slowenen (*Je angel Gospodov* GL 951), Kroaten (*Zdrava diva* GL 960) – beide mit singbarer deutscher Version – und Ungarn (*Boldogasszony Anyánk* GL 949, deutsch nicht singbar) wurden ins GL 2013 aufgenommen, um auch Anreize für ein lokales sprachübergreifendes gemeinsames Singen zu schaffen.

11. Ökumene im Kirchenlied

Die geringere Anzahl von Österreich-Liedern im Österreicheil mag zu Fehlschlüssen verleiten. Das große Repertoire an regionalen Meß-, Marien- und Andachtsliedern sowie der Tagzeitenliturgie ist nicht per se jener Bereich liturgischen Singens, der Konfessionsgrenzen überschreitet – aus verschiedenen Gründen. Die Österreich-Liedern finden sich hingegen bei Kategorien wie Morgen und Abend, Lob und Dank, Bitte und Vertrauen usw.

Eine andere, nicht kirchenoffizielle Ökumene hat sich jedoch in der liturgischen Praxis der letzten Jahrzehnte ausgebreitet und beheimatet: die Rezeption von Gesängen aus der byzantinischen, vor allem slawischen Tradition, seien es Texte, seien es Melodien. Mehrfach erscheint im Österreicheil die ukrainische Melodie des Hymnus Akathistos²⁵, unter GL 858 als Christushymnus, unter GL 984 als Magnificatbearbeitung. Dazu zählen auch Kyrierufe wie GL 721. Übernommen wurden auch Kerngesänge mit Melodien der ukrainisch-russischen Tradition wie das Ostertroparion *Christ ist erstanden* GL 827 oder das Kreuztroparion *Rette, o Herr, dein Volk* GL 824.

Beeinflusst von diesen Singweisen ist ein gewisser Typ von Mehrstimmigkeit, wie etwa in einem Kommuniongesang von André Gouzes *Nehmt und esst den Leib des Herrn* GL 786, oder auch die mehrstimmige Psalmodie, wie z.B. GL 979 und 980 sowie das Luzerner GL 988. Eine steigende Bekanntheit orthodoxer Kirchen sowie die Begegnung mit immer stärker werdenden orthodoxen Gemeinden hat für eine gewisse Re-

24 In Kärnten verwenden die zweisprachigen Gemeinden sowohl das slowenische Gesangbuch *Slavimo Gospoda* als auch das zweisprachige Kärntner Gesangbuch Gloria.

25 Eine populäre Übersetzung und Einspielung stammt von: *Zumbroich, Eberhard Maria*, Das Geheimnis der Gottesmutter – Hymnos Akathistos, Gaildorf 1970. Hier findet sich das verwendete Melodiemodell, das in der slawischen Orthodoxie weit verbreitet ist.

zeption von deren Gesängen gesorgt, was auch durch neue geistliche Gemeinschaften und die Taizè-Bewegung gefördert worden ist.

Der Österreichteil des GL 2013 steht sowohl für Tradition als auch für Innovation. Er ist ein Spiegel der Mentalitäten des Singens im Südosten des deutschen Sprachraums. Dadurch unterscheidet er sich in vielen Aspekten gründlich von Singtraditionen der meisten deutschen Diözesen.

Jochen Arnold, Anne Gidion, Kathrin Oxen,
Helmut Schwier (Hrsg.)

**Mit Bach predigen, beten und feiern.
Kantaten-Gottesdienste durch das
Kirchenjahr (ggg, Band 29)**

Leipzig 2018, 448 Seiten, 30,00 €,
ISBN 978-3-374-05337-7

Um es vorweg zu nehmen: Das Buch ist eine wunderbare Fundgrube für Freunde von Bachkantaten und diejenigen, die es werden wollen. Ebenso gehört es in die Bibliothek von Liturgie- und Homiletikliebhaber*innen.

Denn der Gottesdienst als „Klangraum“ bekommt eine besondere Note, wenn neben den üblichen liturgischen Stationen und Liedern weitere Musik erklingt. Kantaten von Johann Sebastian Bach verändern die liturgische und homiletische Gemengelage eines Gottesdienstes in besonderer Weise. Denn sie beziehen sich auf ein bestimmtes Evangelium und einen definierten Zeitpunkt im Kirchenjahr. Für nahezu alle Sonn- und Feiertage schrieb der große Thomaskantor Kantaten mit Chören, Arien, Rezitativen und Chorälen. Diese verlässlichen Gestaltungselemente variiert Bach in den 200 überlieferten Werken in höchstem Maße. Jede seiner Kantaten bildet für sich schon einen Kosmos an Einfällen, Affekten und Deutungen. Im Gottesdienst der Leipziger Hauptkirchen wurden sie nach der Evangelienlesung musiziert und wirkten so als „Predigt vor der Predigt“. Wenn sie besonders groß angelegt waren, erklang der zweite Teil während der Austeilung des Abendmahles.

Wie können Kantatengottesdienste als heutige Feiern gestaltet werden? Wie liturgisch und homiletisch gegenwärtig in den Dialog treten, anknüpfen und auch widersprechen? Dazu liegt jetzt ein opulenter Band vor: Über 400 Seiten mit 46 Predigten umfasst die Sammlung zu Kantatengottesdiensten! Vielen von ihnen ist der gesamte liturgische Ablauf beigegeben, manchen sogar alle ausformulierten Gebetstexte. Etliche dieser Gesamtentwürfe bezeugen eine gelungene Zusammenarbeit zwischen Theologen und Musikerinnen.

Die Gottesdienste durchschreiten ein ganzes Kirchenjahr (in Auswahl) vom ersten Advent bis zum Ewigkeitssonntag, einige thematisch orientierte Feiern ergänzen diesen Weg.

Vier grundlegende Einführungen stimmen in die Entwürfe ein. Jochen Arnold identifiziert die Sätze einer Kantate als liturgisch voneinander unterscheidbare gottesdienstliche Sprechakte (Bekenntnis, Predigt, Gebet). Er plädiert dafür, ihre Dramaturgie und ihre theologischen Gehalt für die Gestaltung verschiedener Gottesdienstelemente und -formen anzuwenden. Helmut Schwier versteht Kantatengottesdienste als Kasualien, denn die „üblichen“ Predigtumstände sind hier durch fast 300-jährige Texte und Musik bereichert. Die Herausforderung sei dabei, die dadurch gesteigerte Emotionalität homiletisch fruchtbar werden zu lassen. Alexander Deeg skizziert Voraussetzungen für eine dramaturgische Kantatenpredigt mit dem Ziel, nicht *über* die Kantate zu reden, sondern *mit* ihr Gottes Wirklichkeit für die Gegenwart aufscheinen zu lassen. Dorothea Haverkamp und Kai Koch geben praktische Hinweise zur Vorbereitung und Durchführung eines Kantatengottesdienstes: Wie kann die Kantate aufgeteilt werden? Wie sollte die Zusammenarbeit zwischen Kirchenmusiker und Pfarrerin laufen? Die Tipps erstrecken sich bis hin zu Finanzierungsmöglichkeiten.

Reizvoll ist, dass alle Autorinnen der einführenden Reflexionen im Folgenden mit eigenen Entwürfen vertreten sind und sich so an ihren eigenen Kriterien messen lassen.

Die meisten der Entwürfe entstammen Reihen von in bestimmten Abständen gefeierten Kantatengottesdiensten. Sie bieten stabile Anlässe, Bachs Kantaten aufzuführen und sind meist besser besucht als andere Gottesdienste. Viele Menschen kommen vor allem wegen der Bachkantate und vielleicht auch wegen einer verlässlichen Liturgie. So sind die meisten Liturgie-Entwürfe klassisch gehalten, doch in großer Vielfalt: Zuweilen bilden der erste und der letzte Satz eines Werkes Vor- und Nachspiel, manchmal aber auch andere Instrumentalwerke von Bach. Mal sind die Kantatensätze einzeln oder in „Päckchen“ über den ganzen Gottesdienst verteilt, häufig unterteilen sie auch die Predigt. Die zu Bachs Zeit praktizierte Form „am Stück“ nach der Evangelienlesung ist gut vertreten. In einem Entwurf mit Abendmahlsfeier erklingt ein Rezitativ als Abendmahlsbetrachtung, nach den Einsetzungsworten ist sub communione die dazugehörige Arie zu hören (S. 281).

Leider wurde nur selten die Möglichkeit praktiziert, einzelne Kantatensätze nach der homiletischen Reflexion ein zweites Mal zu hören.

Reizvoll wären als Anklänge auch sparsame instrumentale Life-Unterlegungen von Predigtteilen. Unbedingt weiter auszuprobieren wäre der Einsatz von Elementen Leichter Sprache im Zusammenhang mit Bachs Kantaten, zwei Versuche finden sich in diesem Buch (S. 306–309, 329–334).

Doch der Erfolg der Kantatengottesdienstreihen fordert wohl wenig heraus, mehr Ungewohntes mit ihnen zu wagen. In den vorangestellten Hinführungen sind auch Kasualien und Kindergottesdienste als Feiern benannt, in denen Bachkantaten gut am Platze wären. Doch findet sich nichts dergleichen im Band – und vielleicht auch nicht in der gegenwärtigen Praxis.

Welche Rolle spielt die Predigt, wenn sie nicht nur den Bibeltext als Grundlage, sondern auch ein musikalisch-theologisches Meisterwerk aus dem 18. Jahrhundert dazu an der Seite hat? Wird sie zwangsläufig zum dünnen Wort? Oder schlägt sie hilfreiche Brücken für heutige Zuhörende? Idealerweise nutzen Predigt und Kantate einander als starke Partnerinnen der Verkündigung.

Im Medium „Buch“ lassen sich natürlich am besten die Predigten des „Klangraumes“ nachvollziehen, wenn auch nur gedruckt. Etliche der fast 30 Predigerinnen sind offensichtlich mit dem Bachschen Kantatenwerk vertraut. Manche scheinen auch einiges von der im Anhang des Bandes angegebenen Sekundärliteratur zu den Kantaten zu kennen. Andere treten weniger wissend mit den Werken in den Dialog. Die unterschiedlichen Herangehensweisen haben je für sich ihren Reiz. Keiner ist ein genereller

Vorzug zu geben. Zusammen mit den individuellen Predigtstilen ergibt sich ein buntes Bild: Lehrhafte und meditative Auslegungen sind zu finden, andere mit aktuellen Bezügen. Vielfach vertieft der Doppelblick auf den biblischen Text *und* seine mitunter sperrige barocke Nachdichtung die zeitgenössische Deutung. Mal illustrieren (musik-)historische Begebenheiten die Kanzelreden. Es gibt auch manche Versuche, Musik in Worte zu fassen. Besonders berührend ist zu lesen, wenn die Kantate mit Text und Musik der Predigerin den Bibeltext neu erschlossen hat. Dies ist in besonderer Weise gelungen in einem Totensonntagsgottesdienst zu Jesaja 38,10–20 im Zusammenklang mit der Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (BWV 106).

Der üppige Umfang der Sammlung verhilft dazu, den Blick auf wiederkehrende Klippen zu schärfen. Als problematisch erweist sich der „Vollständigkeitszwang“, jeden der Kantatensätze homiletisch mindestens zu streifen. In die Liturgie eingestreute Hinführungen wirken da glücklicher (z.B. S. 296–298), geraten aber auch in die Gefahr, sie zu zerreißen. Manche Predigten erreichen eine wahrhaft barocke Länge. Dagegen ist faszinierend zu sehen, wie eindrucksvoll Beiträge mit sparsamem Focus geraten können (z.B. S. 301–304).

So gibt es weiterhin viel zu erkunden und zu feiern im Blick auf heutige gottesdienstliche Möglichkeiten mit Bachs Kantaten. Dafür bietet der vorliegende Band reichhaltige Erfahrungen und Anregungen.

GURDRUN MAWICK

1 Dies scheinen die berühmten Äußerungen von Charles Maria Widor und Albert Einstein über Predigt und Bach nahe zu legen:

„Für mich ist Bach der größte Prediger. Seine Kantaten und Passionen wirken eine Ergriffenheit der Seele, in welcher der Mensch für alles Wahre und Einende empfänglich und über das Kleine und Trennende erhoben wird [...]“ – Charles-Marie Widor, in der Vorrede zur Bach-Biographie von Albert Schweitzer, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1908, XI.

„Hören, spielen, lieben, verehren und – das Maul halten!“ – Antwort Albert Einsteins auf eine Anfrage der Zeitschrift „Reclams Universum. Illustrierte Wochenschrift“ vom 24. März 1928, in Ze'ev Rosenkranz: „The Einstein Scrapbook“, Jerusalem, 1998, 143.

Autorinnen und Autoren dieses Heftes

ANDREA ACKERMANN

Diplomtheologin, Forschungsstelle Kirchenlied und Gesangbuch an der Universität Mainz und Projektmitarbeiterin an der Universität Salzburg

a.ackermann@uni-mainz.de

DR. ANSGAR FRANZ

Professor für Liturgiewissenschaft an der Katholischen Fakultät im Fachbereich Theologie der Universität Mainz

Ansgar.franz@uni-mainz.de

DR. BEAT FÖLLMI

Professor für Kirchenmusik und Hymnologie an der Evangelisch-theologischen Fakultät der Universität Straßburg

bfolmi@unistra.fr

DR. STEPHAN GOLDSCHMIDT

Geschäftsführer der Liturgischen Konferenz, Theologischer Referent im Sprengel Hildesheim-Göttingen

stephan.goldschmidt@evlka.de

DR. JULIA KOLL

Studienleiterin für Theologie und Ethik an der Evangelischen Akademie Loccum und Privatdozentin im Fach Praktische Theologie an der Georg-August-Universität Göttingen

julia.koll@evlka.de

DR. CHRISTIAN LEHNERT

Pfarrer, Liturgiewissenschaftliches Institut der VELKD, Leipzig

christian.lehnert@uni-leipzig.de

BERNHARD LEUBE

Pfarrer im Amt für Kirchenmusik der Evangelischen Landeskirche in Württemberg, Stuttgart sowie Professor für Liturgik und Hymnologie an der Hochschule für Kirchenmusik, Tübingen

Bernhard.Leube@elk-wue.de

GUDRUN MAWICK

Pfarrerin, Institut für Aus-, Fort- und Weiterbildung der Ev. Kirche von Westfalen,
Schwerte

gudrun.mawick@institut-afw.de

DR. FRANZ KARL PRABL

Professor für Gregorianik an der Kunstuniversität Graz und an der Päpstlichen Musik-
hochschule in Rom

franz.prassl@kug.ac.at

DR. CHRISTIANE SCHÄFER

Literaturwissenschaftlerin, Forschungsstelle Kirchenlied und Gesangbuch an der Uni-
versität Mainz

schaefec@uni-mainz.de

DR. BERNHARD WALDENFELS

Professor Emeritus für Philosophie an der Ruhr-Universität Bochum

bernhard.waldenfels@rub.de

DIE NEUE GOTTESDIENSTORDNUNG

ab dem Kirchenjahr 2018/2019



Lektionar

Nach der Ordnung gottesdienstlicher Texte und Lieder

Hrsg. von der Vereinigten Evang.-Luth. Kirche Deutschlands und der Union Evangelischer Kirchen in der EKD

ca. 800 Seiten | Leinen mit Prägung,
gebunden, mit 3 Lesebändchen,
ISBN 978-3-374-05587-6 | erscheint Oktober 2018
EUR 50,00 (D) | Subskriptionspreis*: EUR 40,00 (D)



Perikopenbuch

Nach der Ordnung gottesdienstlicher Texte und Lieder mit Einführungstexten zu den Sonn- und Feiertagen

Hrsg. von der Liturgischen Konferenz für die EKD

ca. 1000 Seiten | Leinen, gebunden,
mit 3 Lesebändchen
ISBN 978-3-374-05586-9 | erscheint Oktober 2018
EUR 40,00 (D) | Subskriptionspreis*: EUR 30,00 (D)



Lieder und Psalmen für den Gottesdienst

Ergänzungsheft zum Evang. Gesangbuch

Hrsg. vom Kirchenamt der Evang. Kirche in Deutschland

ca. 120 Seiten | Paperback | ISBN 978-3-374-05705-4
EUR 1,00 (D) | erscheint Oktober 2018

Mengenpreise: ab 50 Expl. : je 0,95€, ab 100 Expl. : je 0,90€,
ab 500 Expl. : je 0,85€, ab 1000 Expl. : je 0,80€



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT Leipzig
www.eva-leipzig.de

Bestell-Telefon 0341/7114144 · Fax 0341/7114150 · shop@eva-leipzig.de

Ausschreibung

Die **Stiftung zur Förderung des Gottesdienstes Karl-Bernhard-Ritter-Stiftung** schreibt zum Thema **Meditative Gottesdienste** ihren Gottesdienstpreis 2019 aus.

Gemeinden und Einrichtungen aus den Kirchen der ACK sind eingeladen, **bis zum 31. Januar 2019** Gottesdienste einzureichen, die sich als »meditativ« verstehen: Gottesdienste, die sich öffnen für die Begegnung mit Überraschendem, Transzendendem und gleichzeitig in eine ernsthafte Auseinandersetzung mit zentralen Lebensthemen führen.

Kriterien für die Vergabe des Preises sind neben dem theologischen Gehalt:

- die ästhetische Qualität des Umgangs mit Raum, Licht, Musik, Sprache, Bild;
- eine dem meditativen Charakter entsprechende Strukturierung der Zeit;
- die inhaltliche Qualität der Impulse;
- die Erkennbarkeit als christlicher Gottesdienst bei gleichzeitiger Offenheit des Zugangs;
- eine wahrnehmbare Auseinandersetzung mit christlichen und anderen Formen der Kontemplation;
- die Angemessenheit möglicher Angebote im Umfeld des Gottesdienstes.

Die Gottesdienste, die nicht älter als zwei Jahre sein dürfen, sind in schriftlicher Form zu dokumentieren (max. 20 Seiten) und als Ausdruck sowie digitale Datei mit Ablaufplan und allen gottesdienstlichen Texten und Impulsen einzureichen. Darüber hinaus können konzeptionelle Überlegungen, eventuell wichtige Aspekte aus dem Vorbereitungsprozess (max. 5 Seiten) und ggf. ein Foto und mögliche Presseberichte hinzugefügt werden.

Der Preis ist mit 2500 € dotiert. Die Entscheidung der Jury ist unanfechtbar. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen. Mit der Einreichung wird einer möglichen Veröffentlichung zugestimmt. Anfragen und Einsendungen an die Stiftung zur Förderung des Gottesdienstes – Karl-Bernhard-Ritter-Stiftung, Ruhlstraße 9, 34117 Kassel.

Weitere Informationen finden Sie unter www.gottesdienst-stiftung.de

NEUE WOCHENLIEDER DAS BEGLEITMATERIAL

Die zum 1. Advent 2018 eingeführte neue „Ordnung gottesdienstlicher Texte und Lieder“ sieht für eine Reihe von Sonn- und Feiertagen, Festen und Gedenktagen veränderte Gebetspsalmen vor, außerdem 32 neue „Lieder der Woche bzw. des Tages“, die nicht im Stammteil des Evangelischen Gesangbuches (EG) abgedruckt sind. Diese Lieder werden den Gemeinden in einem Ergänzungsheft zum EG mit dem Titel „Lieder und Psalmen für den Gottesdienst“ zur Verfügung gestellt.

Zu diesem Ergänzungsheft zum EG sind im Strube Verlag folgende Begleitmaterialien erhältlich:

Neue Wochenlieder – Begleitheft für Tastensinstrumente

Hrsg. im Auftrag der Liturgischen Konferenz von Beate Besser und Stephan Goldschmidt. 52 S.

VS 3505. € 12,-

- mindestens 1 Begleitsatz für Tastensinstrumente zu allen 32 Wochenliedern
- zu einigen Liedern 2 unterschiedliche Sätze
- Sätze vorrangig für Piano gedacht
- einige dezidierte Orgel-Begleitsätze
- leichter bis mittlerer Schwierigkeitsgrad für die Praxis nebenberuflicher Musiker*innen



Neue Wochenlieder – Begleitheft für Bläser

Hrsg. vom Musikausschuss des Evangelischen Posaunenendienstes in Deutschland e.V. unter Mitarbeit von Ulrich Dieckmann, Jörg Häusler, Henning Herzog, Heiko Petersen, Jörg-Michael Schlegel, Christian Syperek und Dieter Wendel. 74 S.

VS 2458. € 13,- (ab 15 Expl. € 11,-)

- je 1 Bläservorspiel und/oder 1 Intonation zu allen 32 Liedern
- mindestens 1 Begleitsatz zu jedem Lied
- zahlreiche neue Kompositionen, in einigen Fällen auch bewährtes Material verschiedener Quellen (z.B. aus regionalen EG-Anhängen)

Und demnächst erscheinen:

Neue Wochenlieder – Chorheft

Hrsg. von Christian Finke im Auftrag der EKD. 116 S. **VS 4054**

„Ich sing dir mein Lied“

Einfache Vorspiele, Intonationen und Begleitsätze zu den 32 Liedern des EG-Ergänzungsheftes für Orgel manualiter (Klavier, Keyboard). Hrsg. von Hans-Peter Braun. 40 S. **VS 3512**

Strube Verlag GmbH ◉ Pettenkofenstr. 24 ◉ 80336 München
Tel.: 089/54 42 66-11 ◉ Fax: -30 ◉ E-Mail: info@strube.de
Alle Noten auch im Online-Shop erhältlich: www.strube.de



neukirchener
verlag

Das Buch zur neuen Perikopenordnung 2018

Zahlreiche praktische Arbeitshilfen für die Gottesdienstgestaltung:

- Wochenspruch, Wochenpsalm und Lesungen für Sonn- und Feiertage nach neuer Perikopenordnung
- Jeweils eine Psalmmeditation, ein Tages- und ein Fürbittengebet
- Weitere meditative Texte und ein Impuls für einen der Predigttexte
- Die Wochenlieder und weitere Liedvorschläge
- Inklusive praktischer CD mit allen Texten zum Arbeiten am PC



gebunden, mit zwei Lesebändchen
und eingelegter CD-ROM, 352 S.
ISBN 978-3-7615-6553-7

Leseprobe unter:
[www.neukirchener-verlage.de/
Goldschmidt](http://www.neukirchener-verlage.de/Goldschmidt)

€ 34,00 Einführungspreis
ab dem 01.01.2019: € 39,00

Direkt bestellen:

per Telefon/Fax: 0 28 45. 392 7218 / 0 28 45. 392 239
per E-Mail: bestellung@neukirchener-shop.de
im Online-Shop: www.neukirchener-verlage.de

**Jetzt zum
Einführungs-
preis
bestellen!**

Ökumenisches Kirchenliedseminar

Macht und Ohnmacht – Kirchenlied und Politik

Eine Tagung der Evangelischen Akademie Loccum in Zusammenarbeit mit der Forschungsstelle Kirchenlied und Gesangbuch an der Universität Mainz, dem Verein Kultur-Liturgie-Spiritualität e.V., dem Liturgiewissenschaftlichen Institut der VELKD Leipzig sowie dem EKD-Kulturbüro.

Kirchenlieder sind nicht nur Ausdruck von Frömmigkeit und kultureller Prägung – mit ihnen wurde auch Politik gemacht. Gesangbücher und Lieder wurden von Machthabern funktionalisiert oder zensiert. Sie dienten einerseits der Legitimation gesellschaftlicher Verhältnisse und kirchlicher Politik. Sie waren andererseits immer auch Teil von Protestbewegungen. Indem Kirchenlieder das Reich Gottes und den Himmel besingen, sind sie doch auf der Erde und in der Zeit zu Hause, in den Stimmen von Menschen mit ihren Sehnsüchten, Fragen und Überzeugungen. Diese Spannung durchzieht den Kirchengesang als ein kreativer Puls.

In diesem zweiten Loccumer Kirchenliedseminar wollen wir die Rollen von Kirchenliedern in politischen Auseinandersetzungen, ihre Metaphern und Klänge in der Deutung von Macht untersuchen – und wir wollen hören, wie politisch oder auch apolitisch sie sich heute geben. Grundmuster des Verhältnisses von Glauben und Macht werden in Kirchenliedern anschaulich. Wenn wir heute in Konflikten unsere Stimmen erheben, welche Lieder singen wir dazu in den Kirchen?

Nähere Informationen unter: <http://www.loccum.de/programm/p1919.html>

Anmeldungen an die Evangelische Akademie Loccum, Frau Ilse-Marie Schwarz,
Tel. 05766-81116, ilse-marie.schwarz@evlka.de.

PD Dr. Julia Koll, Evangelische Akademie Loccum

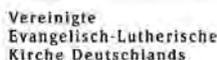
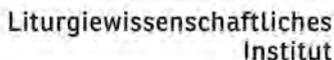
Dr. Christiane Schäfer, Forschungsstelle Kirchenlied und Gesangbuch an der Universität Mainz

PD Dr. Johann-Hinrich Claußen, Kulturbeauftragter des Rates der EKD

Prof. Dr. Ansgar Franz, Katholisch-Theologische Fakultät der Universität, Mainz

Mechthild Bitsch-Molitor, Bistum Mainz

Dr. h.c. Christian Lehnert, Liturgiewissenschaftliches Institut der VELKD in Leipzig



Zum Inhalt:

Kirchengesang beheimatet. In einem Lied findet sich eine singende Gemeinschaft zusammen, und so werden Identitäten gestärkt. Lieder waren immer ein Heimatland, auch in der Fremde. Um sie wurde gerungen, weil es um das Eigene ging. Doch kommt uns in Musik und gesungenem Wort immer auch etwas entgegen, das uns öffnet für das Unbekannte. Es gibt eine Fremde im Lied, die uns über das hinausführt, was wir kennen, wissen und als unser Eigenes verstehen.