

Zum Inhalt:

Johann Crüger war ein musikalischer Universalgelehrter: Melodienschöpfer, Komponist, Gesangbuchherausgeber. Groß ist seine Bedeutung für die evangelische Kirchenmusik. Vor 350 Jahren ist er in Berlin gestorben. Das vorliegende Heft widmet sich dem vielfältigen Wirken Crügers, berücksichtigt dabei aber auch dessen Bedeutung für die Gegenwart.

2-2012

Liturgie und Kultur



Zeitschrift der Liturgischen Konferenz für Gottesdienst, Musik und Kunst

Johann Crüger (1598-1662)

Johann Crüger (1598-1662)

2-2012, 3. Jahrgang, ISSN 2190-1600



2-2012

Liturgie und Kultur

LLK

Zeitschrift der Liturgischen Konferenz für Gottesdienst, Musik und Kunst

Johann Crüger (1598-1662)

LITURGIE UND KULTUR

3. Jahrgang 2-2012

ISSN 2190-1600

Herausgegeben von:
BERNHARD DRESSLER
KRISTIAN FECHTNER
STEPHAN GOLDSCHMIDT
THOMAS KLIE
MICHAEL MEYER-BLANCK
KLAUS RASCHZOK
HELMUT SCHWIER
ULRIKE WAGNER-RAU
ULRICH WÜSTENBERG

Redakteur dieses Heftes:
STEPHAN A. REINKE

Satz:
STEFFEN FUCHS

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. Darlehensgenossenschaft eG, Kiel
BLZ 210 602 37
Konto-Nr. 14001
mit Hinweis auf HHSt
RT2/55.7200.00 „Liturgie und Kultur“
IBAN DE75 2106 0237 0000 0140 01
SWIFT/BIC GENODEF1EDG

Namentlich ausgewiesene Beiträge werden von den Autoren verantwortet und geben nicht unbedingt die Meinung der Herausgeberin wieder. 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	4
STEPHAN A. REINKE	

THEMA

Johann Crüger (1598-1662)	5
CHRISTIAN FINKE	
Johann Crüger und seine Zeit	7
ILSABE SEIBT	
Johann Crüger als Komponist	15
MATTHIAS SCHNEIDER	
Johann Crüger als Melodiker	30
ANDREAS MARTI	
Johann Crüger als Gesangbuchherausgeber	41
CHRISTIAN BUNNERS	

PRAXIS

Gesangbuch-Spiele mit Crüger-Melodien	48
CHRISTA KIRSCHBAUM	
Gottesdienstentwurf in Erinnerung an Johann Crüger zum 350. Todestag	53
„Ich singe dir mit Herz und Mund“ JOCHEN ARNOLD	

IMPULSE

Johann Crüger und Paul Gerhardt	60
Ein gelungenes Beispiel pastoral-kantoraler Zusammenarbeit STEPHAN A. REINKE	
Johann Crüger, der „Ear Catcher“	69
WOLFGANG TEICHMANN	
Die Wittenbergisch Nachtigall	76
BEATE BARWICH	

LITERATUR

Alexander Deeg / Michael Meyer-Blanck / Christian Stäblein: Präsent predigen	80
Eine Streitschrift wider die Ideologisierung der „freien“ Kanzelrede FOLKERT FENDLER	

Martina Steinkühler: Die Bibel spricht	81
Worte des Lebens zum Lesen und Hören	
KLAUS EULENBERGER	
Wolfgang Kabus / Jochen Arnold (Hg.): Populärmusik und Kirche – polyphon statt monoton ..	83
KLAUS DANZEGLOCKE	
Christian Grethlein: Praktische Theologie	84
MICHAEL MEYER-BLANCK	
Guido Schlimbach / Stephan Wahle (Hg.): Zeit – Kunst – Liturgie – Der Gottesdienst als privilegierter Ort der Ästhetik	86
OTTFRIED JORDAHN	
Alexander Deeg / Dietrich Sagert (Hg.): Evangelische Predigtkultur	88
Zur Erneuerung der Kanzelrede	
CHRISTIAN GRETHLEIN	
Johann Pock / Ulrich Feeser-Lichterfeld (Hg.): Trauerrede in postmoderner Trauerkultur	89
LUTZ FRIEDRICHS	
Herbert Pachmann: Pfarrer sein	91
Ein Beruf und eine Berufung im Wandel	
ANDREAS KUBIK	
Peter Bubmann / Konrad Klek (Hg.): Davon ich singen und sagen will	93
Die evangelischen und ihre Lieder	
HANS-JÜRGEN WULF	
Joachim Kügler: Hungrig bleiben!?	94
Warum das Mahlsakrament trennt und wie man die Trennung überwinden könnte	
OTTFRIED JORDAHN	
Alex Stock: Liturgie und Poesie	96
Zur Sprache des Gottesdienstes	
HILTRUD STÄRK-LEMAIRE	
Benedikt Kranemann / Klaus Raschzok (Hg.): Gottesdienst als Feld theologischer Wissenschaft im 20. Jahrhundert	97
Deutschsprachige Liturgiewissenschaft in Einzelporträts	
STEPHAN GOLDSCHMIDT	
Autorinnen und Autoren dieses Heftes	102

Editorial

Vor 350 Jahren ist Johann Crüger in Berlin gestorben. Bekannt ist er uns heute vor allem durch seine Vertonungen der Lieder Paul Gerhardts. In diesen – noch zu den populärsten (evangelischen) Kirchenliedern zählenden – Melodieschöpfungen liegt jedoch nicht das einzige Verdienst des Berliner Kantors. Sein Schaffen ist vielschichtiger. Als Komponist von Figuralmusik und Gesangbuchherausgeber gehört er zu den wichtigsten Persönlichkeiten auf dem Gebiet der Kirchenmusik im 17. Jahrhundert. Seine universitäre Bildung und sein lebenslanges Interesse am intellektuellen Austausch machten ihn zu einem musikalischen Universalgelehrten, dessen Ruhm weit über die Grenzen Berlins hinausstrahlte. Auf einige Facetten seines Wirkens soll in der aktuellen Ausgabe der Zeitschrift „Liturgie und Kultur“ ein näherer Blick geworfen werden, dabei aber auch Crügers Bedeutung für die Gegenwart ausreichend berücksichtigt werden.

Nach einer kurzen biographischen Skizze von *Christian Finke* zeichnet *Ilsabe Seibt* ein Porträt Johann Crügers vor dem Hintergrund seiner Zeit. *Matthias Schneider* widmet sich dem Komponisten Johann Crüger in seiner Gesamtheit, während *Andreas Marti* sich auf die melodischen und *Christian Bunnens* auf die gesangbucheditorischen Aspekte konzentriert.

Praktische Impulse geben *Christa Kirschbaum* mit einigen Vorschlägen zum kreativen Umgang mit Crüger-Melodien und *Jochen Arnold* mit einem Gottesdienstentwurf (vielleicht – aber nicht ausschließlich – für den Erntedanksonntag).

Anschließend beleuchtet *Stephan A. Reinke* anhand der ertragreichen Zusammenarbeit von Johann Crüger und Paul Gerhardt das nicht immer konfliktfreie Miteinander von Kirchenmusikern/innen und Pfarrern/innen (in der Gegenwart). Und schließlich wirft *Wolfgang Teichmann* aus einer popularmusikalischen Perspektive einen Blick auf Johann Crüger.

Einen Exkurs erlaubt uns *Beate Barwich* mit ihren Erläuterungen zu Hans Sachs' Gedicht „Die Wittenbergisch Nachtigall“. Wie gewohnt finden sich am Ende des Heftes Rezensionen zu einigen interessanten Neuerscheinungen aus den Bereichen Gottesdienst, Theologie und Kirchenmusik.

STEPHAN A. REINKE

Johann Crüger (1598-1662)

CHRISTIAN FINKE

Manchmal beflügelt die Begegnung zweier Menschen ihr Können, motiviert sie zu gesteigerter Kreativität und führt sie zu produktiven Sternstunden.

Eine solche kirchenmusikalische Sternstunde liegt in dem Zusammentreffen von Johann Crüger und Paul Gerhardt im Berlin des 17. Jahrhunderts vor. Im Jahre 1657 wird der 50-jährige Gerhardt an die Nikolaikirche berufen. Dort ist Crüger, neun Jahre älter, schon seit 1622 als Kirchenmusiker tätig. Fünf Jahre der beruflichen Zusammenarbeit sind dem Kantor und dem Pfarrer geschenkt. Kennen gelernt haben sie sich schon früher, vielleicht 1643 als Gerhardt wohl erstmalig nach Berlin kam.

Wie kam der Musiker dazu, sich mit der Vertonung von Liedtexten einen unvergänglichen Namen zu machen? Welchen Lebensweg lief er? Crüger wurde in Groß Breesen im heutigen Guben geboren, das damals zu Böhmen gehörte. Nach dem Besuch der Lateinschule begab er sich als 15-jähriger auf Wanderschaft. Ein weiterhin lernender, suchender junger Mann, der seine Berufung und seinen Beruf zu erspüren hat, so stelle ich mir Crüger wenige Jahre vor Ausbruch des 30-jährigen Krieges vor. Sorau, Breslau, Olmütz (Jesuitenkolleg), Regensburg („Poetenschule“) sind einige Orte, an denen er sich aufhält. In der Stadt an der Donau begegnet er der modernen Musik Giovanni Gabrieli, dessen Schüler Paul Homberger Crügers Lehrer wird. Weiter zieht Crüger durch Österreich und Ungarn, wo er sich einige Zeit in Preßburg aufhält, durch Mähren und wieder Böhmen nach Freiberg in Sachsen. Zwei Jahre des Reisens liegen hinter ihm, als er 1615 wohl erstmalig Berlin betritt. Weitere Reisejahre folgen. Für ein Theologiestudium zieht er in die lutherische Hochburg Wittenberg.

Seine guten musikalischen Kenntnisse verschaffen ihm aber bereits 1622 die ersehnte (?) Berufung nach Berlin. Als Kantor an der Nicolaikirche ist er zugleich Lehrer, und zwar am weltberühmten Gymnasium zum Grauen Kloster. Pädagogik und Kirchenmusik, auch heute eine wieder neu bedachte Kombination für den Kantorenberuf. Gewichtige theoretische Schriften publiziert Crüger ebenso wie Kompositionen für die Praxis an St. Nicolai.

In gewissem Sinne ist Crüger ein ökumenisch Agierender. Im Auftrag des reformierten Hofes – 1613 „konvertierte“ Kurfürst Johann Sigismund zum Calvinismus; die Stadt und damit die Bürgerschaft blieb lutherisch – gibt er 1658 die „Psalmodia sacra“ heraus, die u.a. das Singgut der Reformierten, den Genfer Psalter in der deutschen Übertragung durch Ambrosius Lobwasser, enthält. Das Gesangbuch allerdings, das mit Crügers Namen unauslöschlich verbunden bleiben wird, ist die „Praxis pietatis melica“, die bis Mitte des 18. Jahrhunderts fast 50 Auflagen erlebt. In ihr finden sich nach und nach die über 70 Melodien Crügers, u.a. „Wie soll ich dich empfangen“, „Auf, auf, mein Herz, mit Freuden“, „Schmücke dich, o liebe Seele“, „Nun danket all und bringet Ehr“, „Jesu, meine Freude“ und „Lobet den Herren alle, die ihn ehren“.

Crüger muss beliebt und anerkannt gewesen sein, der Stadt zugewandt, den Freuden des Lebens nicht abgeneigt (19 Kinder), obschon die strengen Gesichtszüge, die wir in den Portraits sehen, manche Kinder gefürchtet haben müssen.

Der wohl bedeutendste Melodienschöpfer des evangelischen Kirchenliedes seit der Reformationszeit starb 1662 im Alter von 63 Jahren und wurde in der Nicolaikirche bestattet.

Johann Crüger und seine Zeit¹

ILSABE SEIBT

Als Johann Crüger am 9. April 1598 in Groß Breesen bei Guben geboren wird, gehört die Niederlausitz zum Haus Habsburg, ist aber bis auf das Kloster Neuzelle evangelisch. Crügers Vater Georg ist ein angesehener Gubener Bürger, der den Breesener Krug in Erbpacht bewirtschaftet. Seine Mutter ist die Pfarrerstochter Ulrike Kohlheim aus dem Umkreis von Guben. Mit zwölf Jahren besucht Johann die Lateinschule in Guben, in der er drei Jahre lernt. Danach begibt er sich im Frühjahr 1613 auf Wanderschaft und erreicht über Sorau, die Hauptstadt der Niederlausitz, Breslau. Hier besucht er das evangelische Elisabethgymnasium. Die Stadt ist früh evangelisch geworden, aber schon 1527 zu den Habsburgern gekommen. Wohl hier begegnet Crüger erstmals der katholischen Kirche und ihrer Frömmigkeit. Als er einige Monate später im Frühjahr 1614 in Olmütz in Mähren ankommt, findet er den Weg in das katholische Jesuitenkolleg, das er einige Zeit besucht. Auch Olmütz ist in der Reformation evangelisch geworden, steht nun aber wieder unter katholisch-bischöflicher Herrschaft. Noch 1614 zieht Crüger weiter nach Regensburg. Hier trifft er auf den evangelischen Kantor Paulus Homberger, der in Italien entscheidende Impulse für sein musikalisches Wirken empfangen hatte. Crüger bleibt ein ganzes Jahr bei Homberger. Im Jahr 1615 ist er dann über verschiedene Stationen in Österreich-Ungarn und Sachsen unterwegs in die Doppelstadt Berlin-Cölln. Hier tritt er in das Haus Christoph Blumenthals als Informator, also Hauslehrer für die Kinder, ein. Vermutlich lebt Crüger weiter in diesem Hause, als er von 1616 an für vier Jahre das Gymnasium zum Grauen Kloster besucht, um sich auf das Theologiestudium vorzubereiten.

Noch während dieser Schulzeit in Berlin entstehen zwei Hochzeitsmotetten, die Crüger bei Christoph Runge in Berlin drucken lässt. Etwa ein Jahr darauf, im Herbst 1620, zieht Crüger dann nach Wittenberg, um sich dort für das Studium der Theologie zu

¹ Im Folgenden verwendete Literatur:

- Allihn, Ingeborg: „Welch große, herrliche Stadt“ – Vom Fischerdorf zur Weltstadt, in: Ingeborg Allihn / Wilhelm Poeschel (Hg.), *Wie mit vollen Chören. 500 Jahre Kirchenmusik in Berlins historischer Mitte*, Beeskow 2010, 24-41.
- Bunnars, Christian: Kirchenmusik und „Liederfrühling“ in schweren Zeiten: Das 17. Jahrhundert, in: Allihn / Poeschel 2010, 74-93.
- Knackmuß, Susanne: „Frau Musica am Grauen Kloster“ – Schüler und Kantoren zwischen Schulbank, Chorempore und Leichenstein, in: Allihn / Poeschel 2010, 116-139.
- Delius, Hans-Ulrich: Die Reformation in Berlin, in: Günter Wirth, *Beiträge zur Berliner Kirchengeschichte*, Berlin 1987, 23-43.
- Beintker, Michael: Vom Bekenntniswechsel Johann Sigismunds bis zum Edikt von Potsdam, in: Wirth 1987, 44-62.
- Meier, Norbert W.F. Meier: *Berlin im Mittelalter. Berlin/Cölln unter den Askaniern*, Berlin 2012.
- Hoffmeister, Joachim: *Der Kantor zu St. Nikolai*, Berlin 1964.
- Bunnars, Christian: *Johann Crüger (1598-1662) – Berliner Musiker und Kantor, lutherischer Lied- und Gesangbuchsöpfer. Aufsätze, Bildnisse, Textdokumente*, Berlin 2012.
- Sachs, Kurt: *Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800*, Berlin 1908.

immatrikulieren. Es gibt keine autobiographischen Nachrichten von Johann Crüger, weder aus der Zeit der Vorbereitung auf das Studium noch aus der Wittenberger Zeit und auch nicht aus den späteren Jahren. Von seinen persönlichen Lebensumständen und Beweggründen ist daher nur wenig bekannt. So liegt auch im Dunkeln, ob und wie Crüger sich in Wittenberg musikalisch fortgebildet hat. 1622 jedenfalls konnte er sein erstes größeres musikalisches Werk „Paradisus Musicus“ in den Druck geben. Noch im selben Jahr kam der Ruf nach Berlin in das Amt des Director Musices an St. Nikolai. Das Studium der Theologie gehörte zu den hierfür üblichen Voraussetzungen und ermöglichte vielen Kantoren den späteren Wechsel in das Pfarramt. Sein Vorgänger war Laurentius Simon. Als Organisten wirkten zur selben Zeit Adam Gericke und später Wilhelm Gericke an St. Nikolai.

Bis zu seinem Tod 1662 blieb Crüger in diesem Amt und in der Doppelstadt. Er hat dort zweimal geheiratet: 1628 Maria Aschenbrenner, geb. Beling, die Witwe eines Berliner Ratsherrn, die 1636 an der Pest starb. Auch von den fünf Kindern aus dieser Ehe starben drei im Kindesalter. 1637 heiratete er die siebzehnjährige Elisabeth Schmidt, mit der er 14 Kinder hatte, von denen ebenfalls einige früh verstorben sind. Das Leben der Familie hatte Teil an der allgemeinen Not der Zeit.

Die Lebenszeit Johann Crügers umfasst den gesamten 30jährigen Krieg, aber auch die erste Hälfte der über 40jährigen Regierungszeit des Großen Kurfürsten (1640-1688). Während Crüger seine Schulwanderung unternahm, feierte Kurfürst Johann Sigismund 1613 in Berlin das erste Abendmahl nach reformiertem Ritus. Vierzig Jahre lang lebte Crüger in der noch mittelalterlich geprägten Doppelstadt, die – in ihrer Entwicklung durch den Krieg schwer zurückgeworfen – erst durch die Tatkraft des Großen Kurfürsten zu einer ansehnlichen europäischen Residenz wurde.

Zu den Lebensbedingungen der Menschen im 17. Jahrhundert gehört auch, dass es vom 15. bis zum 19. Jahrhundert eine Periode global kälteren Klimas gab. Die sogenannte Kleine Eiszeit war zwischen 1570 und 1630 besonders ausgeprägt. Die klimatischen Veränderungen waren mitverantwortlich für eine spätmittelalterliche Agrarkrise, weil lange, strenge Winter die Vegetationsperioden dramatisch verkürzten. Die Ernährung der Menschen dieser Zeit bestand vor allem aus Fleisch und Brot. Allmählich setzten sich Fette wie Butter und Schmalz durch. Eine wichtige Rolle spielte Alkohol, vor allem Wein und für die Ärmern Bier. Alkohol wurde in großen Mengen getrunken, die Getränke waren jedoch stark mit Wasser gemischt. So wurde das mangelhafte Wasser trinkbar.

Seit dem 14. Jahrhundert kam es in Mitteleuropa immer wieder zu Pestepidemien. Ursächlich dafür waren neben der schlechten Ernährung die furchtbaren hygienischen Verhältnisse. An diesen mittelalterlichen Zuständen litten die Menschen auch noch im 17. Jahrhundert. 1710 wurde noch außerhalb der Stadt ein Pesthaus gebaut, die Keimzelle der späteren Charité. Erst im 18. Jahrhundert kam die Pest allmählich zum Erliegen. Pestepidemien brachten eine 4-12fach erhöhte Todesrate mit sich. Für die Menschen war das mit der Bedrohung durch die Pest verbundene Gefühl von Ohnmacht, Untergang und Unglück außerordentlich prägend. Die völlige Unkenntnis naturwissenschaftlicher Zusammenhänge brachte zudem Schuldzuweisungen an soziale Minderheiten mit sich. Missernten wurden auf schwarze Magie, Seuchen auf Brunnenvergiftung zurückgeführt, Hexenverfolgungen blühten. Das medizinische Wissen

verfügte weder über eine Vorstellung von Krankheitsursachen noch über Heilungsmöglichkeiten. Jedes Fieber, jede noch so kleine Infektion konnte lebensbedrohlich werden. Die durchschnittliche Lebenserwartung lag wegen der enorm hohen Kindersterblichkeit bei nur 17 Jahren. Erst wer das Erwachsenenalter erreicht hatte, konnte mit einem längeren Leben rechnen. Als „alt“ galten Menschen ab etwa 60 Jahren. Frauen hatten allerdings ein hohes Risiko, am Kindbettfieber zu sterben. In Berlin hat sich ein berührendes Zeugnis der allgegenwärtigen Todesbedrohung erhalten, der „Berliner Totentanz“. Er entstand aus Anlass der schweren Pestepidemie des Jahres 1483. In der Turmhalle der Marienkirche ist in einer umlaufenden zwei Meter hohen Wandmalerei der Tanz des Todes mit den Lebenden dargestellt, in ihrer Mitte eine Kreuzigungsgruppe. So zeigt dieser Totentanz zugleich die Hoffnung auf Erlösung von allem irdischen Leiden. Die Darstellung stand den Bewohnern Berlins im 17. Jahrhundert als Spiegel ihrer Lebenssituation vor Augen.

Das Ribbeckhaus in der heutigen Breiten Straße ist das einzige erhalten gebliebene Haus Berlins aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, erbaut im Stil der Spätrenaissance. 1624 für den kurfürstlichen Rat Georg von Ribbeck erbaut, zeigt es die typischen Formen adliger Wohnhäuser und vermittelt noch heute einen Eindruck davon, wie sich die mittelalterliche Stadt im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert verändert hat. Seit 1414 gehörte die Mark Brandenburg zu den Hohenzollern. Ihnen gelang es im Laufe des 15. Jahrhunderts zunehmend, sich gegen die Stadt durchzusetzen. Sie beschränkten die einst mächtigen, durch Fernhandel reich gewordenen Patrizier in ihrer Autonomie und beanspruchten die Doppelstadt als Residenz, was sich vor allem im Ausbau des Schlosses zeigte.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war Berlin-Cölln über die mittelalterliche Stadtgrenze nicht wesentlich hinausgewachsen. Der Krieg hatte die Bevölkerungsentwicklung jäh gestoppt und zurückgeworfen. Waren es um 1620 ca. 10.000 Einwohner, so zählte die Stadt um 1640 nur noch ca. 6.000 Menschen.² Auf einem der ältesten Stadtpläne von 1652 lässt sich die Doppelgestalt der Stadt mit dem nördlich der Spree gelegenen Berlin und dem südlichen, nur etwa halb so großen Cölln gut erkennen. Außerhalb der Stadt lagen nur die Spitäl St. Georg im Norden und St. Gertraud im Süden. Die St. Nikolaikirche war die älteste Kirche der Doppelstadt, aber schon im 13. Jahrhundert wurden in Cölln die Petrikerche und in einer ersten Stadterweiterung Berlins nördlich der Nikolaikirche die Marienkirche erbaut. In enger Nachbarschaft zu den Pfarrkirchen befanden sich die Märkte der Stadt, der Alte (später Molken-) Markt an der Nikolaikirche, der Neue Markt an der Marienkirche und der Cöllner Fischmarkt in der Nähe der Petrikerche. Jede Stadt hatte zudem ihr Rathaus, wobei das Berliner recht genau in der Mitte zwischen beiden Kirchen erbaut wurde. Die Bettelorden der Dominikaner und Franziskaner bauten je eine Klosterkirche mit Konventsgebäuden in der Nähe der Stadtbefestigung. Die Dominikanerkirche lag unmittelbar südlich neben dem Schloss und wurde nach der Reformation zur Domkirche. Der heutige Dom befindet sich etwas weiter nördlich. Berlin und Cölln waren durch zwei Brücken verbun-

² Vgl. Escher, Felix: Geschichte [Berlins], in: Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Berlin, 2. Aufl., durchgesehen und ergänzt von Michael Bollé, Berlin 2000, 7. In der Literatur finden sich auch andere Angaben zur Bevölkerungszahl und ihrem Rückgang im 30jährigen Krieg.

den. Die südöstlich gelegene Mühlendammbrücke führte vom Alten Markt direkt zum Cöllner Rathaus und der Petrikerche. Hier befand sich das wirtschaftliche Zentrum der Doppelstadt. Die am Mühlendamm gestaute Spree ermöglichte den Betrieb von Wassermühlen, die nebeneinander standen und sowohl Getreide mahlten als auch anderen Gewerken beispielsweise als Säge- und Ledermühle dienten. In einem Register von 1591 werden sieben Mühlen erwähnt. Die Mühlen gehörten dem Kurfürsten, der sie von einem Mühlenhauptmann verwalten ließ. Da Mahlzwang für ein weites Gebiet des Umlandes bestand, erbrachten die Mühlen Einkünfte. Jener Christoph Blumenthal, in dessen Familie Crüger während seines ersten Berliner Aufenthaltes als Klosteraner wohnte, hatte eben dieses kurfürstliche Mühlenamt inne.

Die Versorgung der Bevölkerung erfolgte vor allem durch die Märkte, auf denen die Bauern der umliegenden Dörfer ihre Waren feilboten. Eine wichtige Rolle spielte auch der Fischhandel, der vor allem auf dem Fischmarkt getrieben wurde. Noch heute weisen Straßennamen darauf hin, dass rund um die Stadt Wein angebaut wurde. Im 16. Jahrhundert gab es 55 Weinberge und 7 Weingärten. Der Weinbau kam 1740 in einem strengen Winter zum Erliegen, die ehemaligen Weinberge wurden nach und nach bebaut.

Mehrmals ist Berlin-Cölln von Stadtbränden heimgesucht worden. Der letzte große Stadtbrand war 1581. Danach baute man die Stadt vermehrt mit Steinhäusern anstelle von strohgedeckten Fachwerkhäusern wieder auf. Aber „Stadt“ bedeutete doch etwas anderes als in heutigem Verständnis: 1660 heißt es in der Brunnen- und Gesindeordnung, dass „alle Schweinekoven, Ställe und dergleichen, so einigen Stank geben könnten, sollen von öffentlichen Gassen weggeschafft werden.“³ Abfälle und sonstiger Unrat kamen auf die unbefestigten Straßen, zogen Ratten an und förderten die Entstehung von Infektionskrankheiten. Eine Kanalisation gab es noch nicht. Vermutlich wurden die Abwässer mit dem Regenwasser in die Spree geschwemmt.

Im Jahre 1539 wurde die Mark Brandenburg evangelisch. Obwohl durch die räumliche Nähe zu Wittenberg von Anfang an reformatorische Einflüsse eingedrungen waren, kam es doch erst vergleichsweise spät zur Einführung der Reformation in Brandenburg. Kurfürst Joachim I. (1499-1535) war ein entschiedener Gegner der Reformation, die er als Auflehnung gegen die Obrigkeit verstand. Er konnte nicht verhindern, dass überall im Land die Teilnahme an Prozessionen, die Messstiftungen und die Ablassgelder zurückgingen. Auch zogen immer mehr Studenten nach Wittenberg und brachten von dort die Impulse der Reformation mit. Erst 1539 reichte der letzte katholische Bischof von Brandenburg Matthias von Jagow Kurfürst Joachim II. (1535-1571) das Abendmahl in beiderlei Gestalt und nahm 1540 eine neue Kirchenordnung an. Doch der Kurfürst blieb schwankend. Die Brandenburger Kirchenordnung war die am meisten katholischierende der ganzen Reformationszeit. Der Kurfürst setzte sich dafür ein, so viel wie möglich von den alten Zeremonien beizubehalten. Die vermittelnde Position Joachims II. hatte durchaus auch positive Seiten: Es gab eine ausdrückliche Vereinbarung, dass katholische Pfarrer, die sich nicht zur neuen Lehre bekennen wollten, nicht vertrieben wurden, sondern weiter Unterhalt bekamen. Ihnen sollten evangelische Prediger zur Seite gestellt werden. Letztlich war die Kirchenordnung Ausdruck

3 Zitiert nach Hans Ludwig, Hans: Altberliner Bilderbogen, Berlin ⁷1990, 29f.

einer katholischen Reform, Brandenburg und Berlin wurden evangelisch, aber nicht lutherisch. Zwei der drei Bischöfe blieben katholisch, so dass die der Kirchenordnung folgenden Visitationen an enge Grenzen stießen. Erst nach dem Tod der Amtsinhaber konnte in Havelberg 1561 und in Lebus 1559 die evangelische Kirchenordnung eingeführt werden. In allen Konflikten beharrte der Kurfürst stets auf Mäßigung. Allerdings bediente er sich selbst zweifelhafter Mittel, um die Herrschaft über den Besitz der drei Bistümer zu erlangen. In Berlin wurde im Zuge der Reformation 1543 das Konsistorium als Kirchenbehörde gegründet.

Die inzwischen gefestigte kirchliche Ordnung in Brandenburg und Berlin erlebte eine neue Wendung, als Kurfürst Johann Sigismund (1608-1619) am ersten Weihnachtstag 1613 in der Berliner Domkirche im Kreis von Hofbeamten das Abendmahl nach reformiertem Ritus feierte. Damit wurde sein Übertritt zum Calvinismus öffentlich. Die Gründe für diesen Schritt sind einerseits in der Hoffnung auf politische Vorteile im Erbfolgestreit um die überwiegend reformierten Gebiete Kleve, Mark und Ravensberg am Niederrhein zu suchen. Der Vertrag von Xanten (1614) brachte Kleve und die Grafschaften Mark und Ravensberg dann tatsächlich zu Brandenburg. Andererseits war der Kurfürst schon intensiv mit dem reformierten Bekenntnis in Berührung gekommen und hatte Martin Füssel im Herbst 1613 als ersten reformierten Prediger nach Berlin geholt. Sein engstes Beratergremium besetzte der Kurfürst nach und nach mit Reformierten. Zum politischen Kalkül kam glaubhaft eine innere Haltung hinzu, die den Calvinismus schätzte und ihm wirklich zuneigte. Das Luthertum erschien Joachim hingegen eng und spürbar noch der katholischen Vergangenheit verhaftet, die Reformation unvollendet. Wenn der Kurfürst gehofft hatte, dass die Brandenburger seinem Schritt folgen würden, sah er sich jedoch getäuscht. Die kurbrandenburgischen Stände protestierten heftig. Streitschriften gingen hin und her, selbst die Kurfürstin Anna ergriff die Partei der Lutheraner. In Berlin kam es 1615 zum „Kalvinistenrummel“ – die Bevölkerung rebellierte offen und plünderte das Haus Füssels. Vermutlich verband sich mit dem Ärger über die Entfernung der Altäre, Bilder und Kruzifixe aus der Domkirche auch die lang angestaute Empörung über die sich ständig verschlechternden Lebensumstände der meisten Einwohner. Der Widerstand der Lutheraner bewog den Kurfürsten, nicht auf einen Bekenntniswechsel zu dringen. In der „Confessio Sigismundi“ von 1614 wurde auf das Recht des Kurfürsten, die Konfession seiner Untertanen zu bestimmen, verzichtet und zugleich verboten, gegen die Reformierten zu lästern und zu schimpfen. So blieb die konfessionelle Situation in Brandenburg rein zahlenmäßig beinahe unverändert. Aber die Schlüsselstellen am Hof und in der sonstigen Verwaltung wurden nach und nach mit Reformierten besetzt, so dass sich deren Einfluss stetig vergrößerte. Auch an die Landesuniversität in Frankfurt an der Oder berief man Reformierte. Der Kurfürst verfolgte eine Toleranzpolitik, auch wenn die Bevorzugung der Reformierten dazu gelegentlich in Spannung stand. Ausdrücklich wurde das Prinzip der Toleranz dann von seinem Enkel Kurfürst Friedrich Wilhelm (1640-1688) verfolgt. In mehreren Toleranzedikten versuchte dieser, den nach der Jahrhundertmitte erbitterten Streit zwischen Lutheranern und Reformierten zu dämpfen.

Inzwischen zog der Krieg durch das Land. Der tiefste Auslöser für den Konflikt, der sich im 30jährigen Krieg entlud und auf Entscheidung drängte, war die Frage nach der

Staatenbildung im europäischen Horizont.⁴ Konnte es weiterhin ein universales Reich mit Kaisertum geben oder setzte sich die Bildung einzelner souveräner Staaten durch? Hinzu kamen verschiedene weitere Konflikte, unter denen der Religionskonflikt der wichtigste war. Deutschland wurde so zum Schauplatz einer europäischen Auseinandersetzung. In Berlin waren die Auswirkungen für längere Zeit nur indirekt zu spüren. Die wirtschaftliche Lage war angespannt, der Handel, von dem die Stadt vor allem lebte, beeinträchtigt, das Geld wurde entwertet, die Lebensmittel teurer. 1626 ging eine Pestwelle durch die Stadt. 1628 stand Wallenstein mit einem Heer in der Mark und auch die Stadt Berlin musste mit Kontributionen für den Unterhalt sorgen, also Brot, Fleisch und Bier an das Heer liefern. 1630 kam Wallenstein dann direkt mit seinem Heer nach Berlin. Wieder mussten Zahlungen geleistet werden. Neben Hunger kamen mit den Soldaten Pest und Ruhr ins Land. Von da an gab es immer wieder Truppenbewegungen in und um Berlin, von denen die Stadt betroffen war. 1631 kam Gustav Adolf mit seinen Truppen in die Stadt. In einem Bericht des Rates von 1640 an den Kurfürsten wird das Elend beschrieben: „Die beiden Residenzen sind so nahe zum Ruin gebracht, dass sie zum Schauspiel und zum Schimpf gleich anderen Städten, Flecken und Dörfern völlig zugrundegetrieben und zur Wüstenei gemacht werden sollen. Summa, das ganze Land, beide Städte und deren Einwohner sind teils durch Pest, Brand, Raub und andere Erpressungen so sehr verringert und in solche äußerste Armut gebracht worden, dass teils aus Verzweiflung zum Wasser, zum Strange, teils zum Messer ihnen selbst Hand anzulegen und das Leben zu nehmen geeilet. Die übrigen alle aber endlich gedrunken werden, wo ihnen von Ihrer Kurfürstlichen Durchlaucht nicht geholfen wird, mit Weib und Kindern ins bittere Elend zu gehen und wie schon von mehreren etlichen geschehen, die hiesigen Städte zu verlassen.“⁵

Die Stadt war schwer gezeichnet, auch wenn sie nicht zerstört war, die Einwohnerzahl auf 6.000 im Jahre 1640 gesunken. Die Ansiedlungen, die vor den Toren der Doppelstadt lagen, waren verloren gegangen. Schwer waren die umliegenden Ortschaften getroffen, die nur noch von wenigen Einwohnern bewohnt waren und bewirtschaftet wurden. Nach 1643 kehrte der Hof unter Kurfürst Friedrich Wilhelm nach Berlin zurück. Kurfürst Georg Wilhelm (1619-1640) hatte sich während der schlimmsten Jahre in sicherere Gebiete zurückgezogen. Die Anwesenheit des Kurfürsten und seines Hofes war ein Signal zum Aufbruch. Er begann mit dem Auf- und Ausbau seiner Residenz. Ab 1657 wurde ein Festungsring um Berlin-Cölln gezogen, in den auch der Friedrichswerder, die erste Neustadt, einbezogen war. Die Ausstrahlung einer aufstrebenden Residenz machte Berlin attraktiv für Zuwanderer. Aktive Zuwanderungspolitik betrieb der Kurfürst mit dem Edikt von Potsdam 1685, das den Hugenotten Zuflucht gewährte. Es waren also schwere äußere Bedingungen, unter denen Johann Crüger mit seiner großen Familie in Berlin lebte. Seine Arbeitsbelastung durch das doppelte Amt des Kantors und Lehrers war hoch. In den ersten Berliner Jahren vor seiner ersten Ehe wohnte Crüger im Kalandshof in der Klosterstraße. Später zog er in ein neu gebautes Haus in der Stralauer Straße. Die Ehe mit Maria Aschenbrenner bescherte ihm einige Jahre des Wohlstands. Nach ihrem Tod und mit der großen Kinderschar nach seiner

4 Vgl. Burkhardt, Johannes: Deutsche Geschichte in der frühen Neuzeit, München 2009, 53ff.

5 Zitiert nach Ludwig, Bilderbogen, 25.

zweiten Heirat zog materielle Not in die Familie ein.

Seit 1574 bestand in den Konventsgebäuden des ehemaligen Franziskanerklosters – der Name „Graues Kloster“ leitete sich von den grauen Kutten der Franziskanermönche ab; „Schwarzes Kloster“ nannte man das Dominikanerkloster – das „Berlinische Gymnasium zum Grauen Kloster“. Die Kirche wurde zur Filialkirche von St. Nikolai, deren Pfarrer dort zu predigen hatten. Schon 1571 war nach dem Tod des letzten Mönches in den Räumlichkeiten die erste Druckerei Berlins durch Leonard Thurneysser (1531-1596), den umtriebigen Leibarzt des Kurfürsten, eingerichtet worden. Die Druckerei wurde später von Christoph Runge übernommen. Die Schule wurde als Landesschule gegründet, die Schülern des ganzen Kurfürstentums die Vorbereitung auf das Studium an der Landesuniversität in Frankfurt an der Oder ermöglichte. Die Schulen an St. Marien und St. Nikolai wurden aufgelöst. Wenige Jahre nach der Gründung gab es eine – später auch vom Kurfürsten bestätigte – Schulordnung. Sie regelte den musikalischen Unterricht und liturgischen Dienst der Schüler in beiden Kirchen und die dazu erforderliche Einübung durch die Kantoren, die außerdem noch altsprachlichen Unterricht erteilten. Auch aus der Zeit Crügers ist ein Unterrichtsplan für Lehrer und Schüler am Grauen Kloster vom damaligen Rektor Johannes Heinzelmann (1626-1687) aus dem Jahr 1653 überliefert. Zu den Aufgaben des Kantors gehörte auch die musikalische Gestaltung der Kasualien mit seinen Schulchören. Neben dem festen Gehalt war dies eine weitere wichtige Einnahmequelle. In besonderen Verordnungen waren die abgestuften Tarife, die bei Hochzeiten und Beerdigungen für die Mitwirkung des Kantors, des Organisten und des Küsters zu zahlen waren, festgehalten. Willkommene Verdienstmöglichkeit boten weitere städtische und kirchliche Anlässe, Festumzüge und dergleichen mehr. Als Crüger 1622 sein Amt als Musikdirektor in Berlin antrat, übernahm er umfangreiche Pflichten. An der Nikolaikirche hatte er die Gottesdienste musikalisch zu leiten. Schon dies nahm bei drei sonntäglichen und zwei werktäglichen Gottesdiensten viel Zeit in Anspruch. Seine Lehrverpflichtung an der Schule hatte den Umfang von 14 Wochenstunden. Als Komponist von Gebrauchsmusik für die Schulchöre – dies wurde selbstverständlich erwartet –, als Autor musikpädagogischer Werke und als Gesangbuchherausgeber erwies sich Crüger als fruchtbar und erfolgreich.

Die Zeit Johann Crügers ist die Epoche des Frühbarock. Als Komponist fügte er sich in das musikalische Schaffen seiner Zeit ein. Berlin erlebte mit ihm eine erste Blütezeit, auch wenn seine Zeitgenossen dies offenbar nicht würdigen konnten. Sein Dresdner Zeitgenosse Heinrich Schütz (1585-1672) war hingegen über Deutschland hinaus bekannt. Die Epoche des Frühbarock löste auf allen Gebieten kultureller Gestaltung die vorangegangene Renaissance ab. War hier Italien tonangebend in Musik, Architektur und Malerei, so zogen im 17. Jahrhundert die Niederlande, die ein „Goldenes Zeitalter“ erlebten, als führende Wirtschaftsmacht jener Zeit die Aufmerksamkeit auf sich. Kulturell bedeutsam ist die Hochblüte der Malerei in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts. Hier sind besonders Peter Paul Rubens (1577-1640), Rembrandt (1606-1669) und Jan Vermeer (1632-1675) zu nennen. Aber auch in allen anderen Bereichen der Kultur, Wissenschaft und Wirtschaft waren die Niederlande tonangebend. Dies strahlte auf die übrigen europäischen Länder aus, auch wenn gerade in Deutschland der lang andauernde Krieg die Entwicklung hemmte. Doch wo es ging, orientierten sich die höfische und die sich ausbildende bürgerliche Kultur in den Städten am Vor-

bild der Niederlande, beispielsweise auf dem Gebiet der Mode.

Neben der Musik sind es die Literatur und insbesondere die Lyrik, die in Deutschland in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Bedeutendes geleistet haben. 1624 erschien „Das Buch von der Deutschen Poeterey“ von Martin Opitz (1597-1639). Es bildete den Auftakt zu einer Flut von deutschen Poetiken jener Zeit. Im Bemühen um die Pflege und Weiterentwicklung der deutschen Sprache hatte August Buchner (1591-1661), seit 1616 Professor für Poetik und später auch für Rhetorik in Wittenberg, eine Schlüsselstellung inne. Er war als Lehrer einflussreich und wirkte so auf die sich nach und nach gründenden Sprachgesellschaften ein. Mit Opitz stand er in regem Austausch. Um Buchner scharte sich der Wittenberger Dichterkreis, er selber gehörte der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ an, die seit 1617 bestand. Ob Crüger während seines Studiums Kontakt zu diesem Kreis hatte, lässt sich nicht sagen – ausgeschlossen ist es nicht. Die spätere intensive Hinwendung zum Lied schließt ein, dass Crüger sich mit Fragen der Poetik beschäftigt hat. Seine Beziehung zu Paul Gerhardt legt dies ebenfalls nahe.

Johann Crüger starb am 23. Februar 1662 und wurde in der St. Nikolaikirche beigesetzt. Die genaue Lage seines Grabes war schon im 19. Jahrhundert nicht mehr bekannt.

Johann Crüger als Komponist

MATTHIAS SCHNEIDER

Johann Crüger gilt zweifellos zu Recht als einer der wichtigsten Komponisten von Liedmelodien. Dabei schwimmt er allerdings im Fahrwasser von Paul Gerhardt, dessen Ruf als Liederdichter schon lange unbestritten ist. Zwar haben die prägnanten Texte Gerhardts das poetische Profil des deutschen Kirchenlieds nachhaltig geprägt, doch sie verdanken ihre durchschlagende Wirkung, ihre Beliebtheit und weite Verbreitung der kongenialen Verbindung mit Crügers Melodien. Erst diese gaben den Texten ihre unverwechselbare, einprägsame Gestalt, in der sie gesungen werden und im Gedächtnis haften bleiben. Auch wenn Crüger den Dichter Gerhardt wohl erst entdeckt hat, gelang es dem „Orpheus von der Spree“ später nur selten, aus dessen Schatten hervorzutreten.

Lässt sich Crügers schöpferisches Potenzial schon an den Melodien seiner Kirchenlieder ablesen, so blieb er als Komponist von Motetten und vielstimmigen Magnificats daneben nahezu unbekannt. Ziel des vorliegenden Beitrags ist daher, den Komponisten Crüger näher in den Blick zu nehmen und dabei Merkmalen seiner Melodie-Invention ebenso nachzuspüren wie der Strukturierung und Ausarbeitung seiner größer angelegten Werke. Crüger hatte die Reihe seiner Musikdrucke mit zwei Gelegenheitskompositionen (1619/20) eröffnet – achtstimmige Motetten, die er als Hauslehrer im Hause Christoph von Blumenthals aus Anlass von Hochzeiten komponierte. Bereits zwei Jahre später folgte sein „Paradisus musicus. Musicalisches Lustgärtlein, auß lieblicher dreystimmiger Harmonia zugericht“, kurze dreistimmige Motetten auf lateinische und deutsche Texte, die er 1628 in einer zweiten Auflage als „Meditationum Musicarum Paradisus Primus“ um vierstimmige Motetten erweiterte. Bereits 1626 ließ Crüger dieser Sammlung einen zweiten Teil mit acht deutschen Magnificats folgen: „Meditationum Musicarum Paradisus Secundus, Oder Ander Musicalisches Lust=Gärtlein/ Newer Deutschen Magnificat [...]“, gesetzt für zwei Solostimmen, achtstimmigen Doppelchor, Violine und Generalbass. Weitere Magnificats enthält der 1645 in Berlin veröffentlichte Druck „Laudes Dei Vespertinae“ (sieben lateinische Magnificats, neun „Falso bordoni“ sowie ein „Benedicamus Domino“), der Material für die liturgische Praxis der Vesper in anderen Besetzungen bereitstellt. Eine Sammlung weltlicher Gesänge („Recreationes musicae, das ist Neue Poetische Amorösen [...]“) aus dem Jahr 1651 ist leider verschollen.

In diesen Zusammenhang gehört auch, dass Crüger seine Liedmelodien, die er von 1640 an in Gesangbüchern veröffentlichte, nicht als isolierte Kunstwerke schuf, sondern ihnen einen Generalbass beigab oder sie – basierend darauf – in schlichtem vierstimmigem Kantionalsatz vertonte. Damit deutet sich auf diesem Gebiet eine neue Haltung an: Die Melodie steht nicht mehr für sich, sondern ist von vorneherein in einen harmonischen Kontext eingebunden. Auch wenn die Generalbassbegleitung zu-

nächst für das häusliche Musizieren bestimmt gewesen sein dürfte, so entwickelte sich daraus doch bald – unter Hinzunahme von zwei oder mehr konzertierenden Instrumenten – eine kantoralen Praxis, der die weitere Entwicklung evangelischer Kirchenmusik wichtige Impulse verdankt. Die „Geistliche[n] Kirchen-Melodien“, 1649 in Leipzig erschienen, setzten in dieser Hinsicht Maßstäbe, auch deshalb, weil Crüger hier nicht nur eigene, sondern auch ältere Lieder mehrstimmig und mit Oberstimmen bearbeitet hat.

Im 20. Jahrhundert war das Bild des Komponisten Crüger dadurch verzerrt, dass kaum wissenschaftliche Ausgaben seiner figuralen Kirchenmusik vorlagen. Eine Veröffentlichung seiner Magnificats im Rahmen der „Denkmäler Deutscher Tonkunst“ war, bedingt durch den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, nicht zustande gekommen.¹ Nach dem Krieg legte Adam Adrio im Jahre 1957 aus dieser Sammlung lediglich das Magnificat im 1. Ton („Ad Dorium“) vor. Erst im Jahre 2000 erschien eine vollständige wissenschaftliche Edition,² wenige Jahre später gefolgt von einer modernen Ausgabe der „Laudes Dei Vespertinae“ von 1645.³

Die weiteren seit den 1950er Jahren greifbaren Ausgaben enthielten nur Liedsätze und kleinere Werke. Christhard Mahrenholz besorgte 1956 im „Chor-Archiv“ eine Ausgabe mit neun geistlichen Liedern für vierstimmigen gemischten Chor mit zwei Melodie-Instrumenten und Generalbass,⁴ weitere einzelne Liedsätze in dieser Besetzung hatten schon zuvor Eingang in die einschlägigen Chorsammlungen gefunden.⁵ Im Jahre 1965 erschien eine kleine praktische Ausgabe dreistimmiger Motetten auf lateinische und deutsche geistliche Texte aus dem „Paradisus Primus“ unter dem Titel „Geistliche Chormusik“,⁶ mit dem sich Herausgeber und Verlag offensichtlich an die gleichnamige Sammlung von Heinrich Schütz anlehnten.

Aus dem bunten Strauß unterschiedlicher Genres werden im Folgenden einige von Crügers Kompositionen vorgestellt und diskutiert; ein Verzeichnis der Drucke schließt meinen Beitrag ab.

Crüger als Erfinder von Melodien: „Lobet den Herren, alle, die ihn ehren“

Crüger wurde in Berlin wohl schon früh auf Paul Gerhardt aufmerksam, auch wenn darüber keine konkreten Dokumente vorliegen.⁷ Daraus entwickelte sich schon bald

1 Die Ausgabe hatte Elisabeth Fischer-Krückeberg vorbereitet, die mit einer Studie über Crügers Wirken in Berlin promoviert worden war. Leider ist ihre Arbeit nicht erhalten. Vgl. Bunnars, Christian: Johann Crüger (1598–1662) – Berliner Musiker und Kantor, lutherischer Lied- und Gesangbuchschöpfer. Aufsätze, Bildnisse, Textdokumente, Berlin 2012, 15, sowie Steinhilber, Alexander (Hg.): Johann Crüger. Acht deutsche Magnificats, Berlin 2000/Beeskow²2009, VII.

2 Steinhilber: Johann Crüger, Acht deutsche Magnificats (Anm. 1).

3 Bluth, Reimar / Klingberg, Lars / Muschka, Andreas (Hg.): Johann Crüger. Laudes Dei Vespertinae, Berlin 2003/Beeskow²2009.

4 Mahrenholz, Christhard (Hg.): Johann Crüger. Neun geistliche Lieder für vierstimmigen gemischten Chor mit zwei Melodie-Instrumenten und Generalbaß (Chor-Archiv), Kassel 1956.

5 Vgl. z.B. Gölz, Richard (Hg.): Chorgesangbuch, Kassel 1934.

6 Hildebrandt, Herbert (Hg.): Johann Crüger. Geistliche Chormusik, Stuttgart-Hohenheim 1965.

7 Vgl. Bunnars: Johann Crüger, 76f. (Anm. 1).

eine intensive Zusammenarbeit, die in den Ausgaben der „Praxis Pietatis“ ihren Niederschlag fand. Mit diesem Kapitel soll hier begonnen werden, auch wenn es chronologisch nicht am Beginn von Crügers kompositorischer Arbeit steht. Während Andreas Marti in diesem Heft ausführlicher den Melodien und ihren möglichen Vorbildern nachgeht, möchte ich hier exemplarisch auf nur eine Melodie verweisen, an der sich Merkmale von Crügers Umgang mit dichterischen Vorlagen beobachten lassen.

Gerhardts Lied „Lobet den Herren alle, die ihn ehren“ (EG 447), eine freie Nachdichtung und Erweiterung von Luthers Morgensegen, ist in der poetischen Form der „sapphischen Strophe“ gedichtet. Diese Form, die im Gesangbuch einige Male anzutreffen ist, besteht aus drei Langversen mit jeweils elf Silben, gefolgt von einem fünf Silben umfassenden Kurzvers.⁸ Lässt die Form in der Regel offen, an welcher Stelle der Langvers geteilt wird, so legt sich Gerhardt bei seinem Lied fest: Der erste Einschnitt begegnet regelmäßig nach den ersten fünf Silben („Lo-bet den Her-ren“). Zum besonderen Kunstreichtum dieses Liedes gehört, dass die beiden Glieder des ersten Verses in der Regel untereinander gereimt sind; in der ersten Strophe wird das erste Glied des Verses, gleichsam als Motto des Liedes, zudem am Ende jeder Strophe wiederholt und bindet die Strophen auf diese Weise refrainartig zusammen. Auch wenn der Binnenreim in der ersten Zeile der ersten Strophe ursprünglich noch fehlte (es hieß zunächst: „Lobet den Herren alle, die ihn *fürchten*“, Gerhardt ersetzte erst später „fürchten“ durch „ehren“), so scheint die Idee dazu doch von Anfang an bestanden zu haben, zieht sie sich doch durch alle folgenden Strophen.

Indem Crüger die beiden Glieder dieses Verses analog vertont (das zweite lässt sich als variierte Unterterz des ersten hören), unterstreicht er die in der Dichtung angelegte Parallelität. Die beiden folgenden Langverse 2 und 3 umgehen bei gleicher Rhythmik eine solche Unterteilung und führen stattdessen die Melodie stringent weiter. Erst die Kurzzeile am Ende des Liedes nimmt den Duktus des Melodiebeginns wieder auf, in ihrem Ausklang nochmals um eine Terz tiefer versetzt. Auf diese Weise entsteht eine Art musikalischer Reim, bei dem die melodische Geste jeweils in zwei absteigende Halbe mündet – zunächst auf *a-g*, dann *f-e*, schließlich *d-c*:

Notenbeispiel Nr. 1: Zeilen aus EG 447 „Lobet den Herren alle, die ihn ehren“

8 Vgl. zum Lied und zu seiner Form insgesamt Marti, Andreas: „Lobet den Herren alle, die ihn ehren“, in: *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, Heft 15, hg. von Wolfgang Herbst und Ilse Seibt, Göttingen 2009, 84–90, 87. Ein weiteres prominentes Beispiel dieser Strophenform stellt Johann Heermanns Passionslied „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“ (EG 81) dar.

Der „Paradisus Musicus“

Der erste Teil des „Paradisus Musicus“, 1622 erstmals erschienen und in zwei weiteren Auflagen 1628 und 1629 um einige Kompositionen angereichert, enthält drei- und vierstimmige Motetten, in Stil und Struktur etwa vergleichbar Johann Hermann Scheins „Opella nova“ (wenngleich in kleinerer Dimension und ohne Generalbass). Crüger zeigt sich hier als routinierter Praktiker, er schreibt mit leichter Hand, ohne dabei an die Ausführenden allzu hohe Anforderungen zu stellen. Gleichwohl erweist sich bereits an diesen schlichten Stücken Crügers Geschick, die Satzmelodie der lateinischen und deutschen Texte mit musikalischen Phrasen zu prägnanten Formulierungen zu verbinden, die im Gedächtnis haften bleiben. Für Crügers eigenen Werdegang sollte sich diese Sammlung als bedeutsam erweisen: Sie trug ihm die Anstellung als Kantor an St. Nikolai in Berlin ein.⁹

{ Ach laß dirs, Herr, ge - fal - len, ach laß dirs, Herr, ge - fal -
 { Aus mei - nen Nö - ten al - len, aus mei - nen Nö - ten al -

Notenbeispiel Nr. 2: Crüger, „Ach lass dirs, Herr, gefallen“, aus: „Paradisus Primus“, 3. Aufl. 1629¹⁰

Als wichtigste figurale Kompositionen Crügers dürfen sicher die acht deutschen Magnificats aus dem Folgedruck gelten, dem „Meditationum Musicarum Paradisus secundus“ (1626). Zu jedem der acht Psalmtöne legt Crüger eine mehrsätzig bearbeitung des Vesper-Canticums vor. Die im Titel gegebene Besetzungsangabe „auß 2. und 8. stimmiger Harmonia“ ist dabei durchaus wörtlich zu nehmen: Versweise wechseln Sätze mit zwei konzertierenden Solostimmen und solche für achtstimmigen Doppelchor ab. Der Generalbass, in den chorischen Partien als Basso seguente der jeweils untersten Stimme folgend, ist hierbei nicht mitgerechnet. Die Rahmensätze werden von Solostimmen und Chor gemeinsam gestaltet. Den ersten Vers leiten die Solostimmen ein, während der Doppelchor in der zweiten Vershälfte zu diesen hinzutritt; das abschließende Gloria patri musizieren Solostimmen und Doppelchor durchgängig gemeinsam. Gleichwohl wird auch hier die Achtstimmigkeit nicht überschritten: Die Stimmen der beiden Solisten verstärken je eine Chorstimme aus Chorus superior bzw. Chorus inferior, ohne sich dabei völlig an eine Stimme zu binden (d.h. sie wechseln, wie im folgenden Notenbeispiel zu sehen, gelegentlich zwischen Diskant bzw. Tenor I und II).

⁹ Vgl. Bunnens, Johann Crüger, 19 (Anm. 1).

¹⁰ Hildebrandt, Johann Crüger. Geistliche Chormusik, 20 (Anm. 6).

22 2. Vers

Voc. conc. prima
Violino

Voc. conc. altera
Tenor

Bassus generalis

piano

6 b 6 [6] 7 6 4 5 4 #

Denn Er hat sein erkent befraght an seine heilighen erkent befraght

Notenbeispiel Nr. 4: Crüger, „Magnificat 1. Toni, 2. Vers“, aus: „Paradisus Secundus“ 1626¹²

Auch in den Versen, die dem Chor zugewiesen sind, gibt es unterschiedliche Satzbilder. Neben blockartig homophonen Partien im Wechsel zwischen Hoch- und Tiefchor (vgl. oben Notenbeispiel 3) finden sich auch motettische Versbearbeitungen, bei denen die acht Stimmen nacheinander einsetzen und sich so zu einer polyphonen Satzstruktur vereinen.

12 Ebd., 4.

71 5. Vers

CHORUS INFERIOR CHORUS SUPERIOR

Discantus I Et tu beatus natus in terra sancta in terra sancta in terra sancta

Discantus II Et tu beatus natus in terra sancta in terra sancta in terra sancta

Altus I Et tu beatus natus in terra sancta in terra sancta in terra sancta

Bassus I Et tu beatus natus in terra sancta in terra sancta in terra sancta

Altus II Et tu beatus natus in terra sancta in terra sancta in terra sancta

Tenor I Et tu beatus natus in terra sancta in terra sancta in terra sancta

Tenor II Et tu beatus natus in terra sancta in terra sancta in terra sancta

Bassus II Et tu beatus natus in terra sancta in terra sancta in terra sancta

Bassus generalis Et tu beatus natus in terra sancta in terra sancta in terra sancta

Notenbeispiel Nr. 5: Crüger, „Magnificat I. Toni, 5. Vers“, aus: „Paradisus Secundus“ 1626¹³

Die komplexe Struktur der Komposition zeigt, dass hier nicht ein alternierender Wechsel mit einer liturgischen Schola, sondern eine zusammenhängende Aufführung des gesamten Werks durch Solisten, Chor und Instrumente intendiert ist. Crüger bringt im Vorwort an den „Musico Benevolo“ selbstbewusst zum Ausdruck, welche Erwartungen er an die Ausführenden stellt: eine souveräne Beherrschung des Generalbass-Spiels sowie von den Sängern eine deutliche Pronuntiation, mit deren Hilfe die sprachbetonte Raffinesse der Komposition zur Geltung kommen soll:

„Die mit 8. müssen zu Chor Musiciret werden: Die mit 2. aber können vor sich allein / ohne ein fundament Instrument nicht gebraucht werden / Weil es gar eine blosse vnd einfältige Harmoniam würde geben : Sondern müssen gegen ein Regal oder Orgell / so von einem guten Organisten geschlagen wird / der den General Bass simpliciter, vnd vollkömlich / bißweilen mit lieblichen Cadentien vnd Clausuln, jedoch mit bescheidenheit / an seinem ort zu tractieren weiß / gesungen werden / vnd zwar von solchen Cantoribus, die so wol mit Verstandt / alß mit einer reinen vnd zierlichen Stimmen begabet sein / die sich auch wissen in der articulirten Pronuntiation zugebrauchen.“¹⁴

Die übrigen Magnificat-Bearbeitungen sind ähnlich aufgebaut. Eine Besonderheit des 4. Magnificats ist die Besetzung eines Cornetto (Zink) im Gloria patri. Die Bearbeitungen zum 3. und 8. Ton verzichten auf die solistischen Partien zugunsten der liturgischen: In diesen beiden Stücken ist also offenbar an eine Ausführung in alternatim-Praxis gedacht, bei der die Verse des Magnificats im Wechsel zwischen liturgischer Schola und Chor gesungen werden.

Die „Laudes Dei Vespertinae“

Die 1645 veröffentlichten „Laudes Dei Vespertinae“ bestehen aus sieben figuralen lateinischen Magnificat-Bearbeitungen zu vier und fünf Stimmen, neun fünfstimmigen „Falso bordoni“ und einem „Benedicamus Domino“ zu vier Stimmen. Die hier vorgelegten figuralen Magnificat-Kompositionen setzen anders als die acht deutschen Magnificats nicht auf einen Wechsel der Stimmenzahl, sondern auf eine Differenzierung der Begleitung: Beginnen die Kompositionen regelmäßig vollstimmig im gemeinsamen Satz „Chor & Organ. Coniunctim“ („Chor und Orgel gemeinsam“), so teilt sich der Satz anschließend in „Chor“ und „Coniunctim“ auf. Zwischen den Sätzen hingegen verweist das Stichwort „Organ.“ offenbar darauf, dass der Organist hier Zwischenspiele improvisieren soll.

Die Sätze sind durchgängig, auch in den chорischen Partien, mit einer Generalbassstimme versehen; dort, wo der vokale Bass pausiert, ist sie für die harmonische Fortschreitung unverzichtbar (vgl. etwa den Beginn von Satz 9 im folgenden Notenbeispiel). Folglich kann mit „Organ.“ nicht das Generalbassinstrument gemeint sein,

¹⁴ Ebd., XVIII.

des Magnificat mit einem fünfstimmigen Chor. Crüger bietet je eine Bearbeitung für jeden der acht Psalmtöne sowie für den Tonus peregrinus an. Der Chor ist in schlichtem Kantionalsatz Note gegen Note gesetzt, wobei der Cantus den Psalmton singt; Initium und Duktus der Melodie werden weitgehend beibehalten, in den Kadenzen jedoch wird nicht nur der Cantus ornamental figuriert, sondern auch der schlichte homophone Satz löst sich in eine mehr oder weniger reiche Figuration auf. Der Bass wird von einer bezifferten Generalbassstimme verstärkt. Das folgende Notenbeispiel zeigt den Falso bordone zum 5. Ton, an dem sich im Gegenüber von schlichter Mittelkadenz und reich verzierter Schlusskadenz die Bandbreite der figurativen Auflösung des Psalmtons gut ablesen lässt.

The musical score is arranged in two systems. The top system contains the vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The bottom system contains the Bassus continuus. Each part is written in a different clef and key signature. The lyrics are written below the vocal staves. The score includes various rhythmic values and ornaments, particularly in the final cadence. The lyrics are: 'et exsultavit spiritus meus in Deo salu - ta - ri me - o. et exsultavit spiritus meus in Deo salu - ta - ri me - o. et exsultavit spiritus meus in Deo salu - ta - ri me - o. et exsultavit spiritus meus in Deo salu - ta - ri me - o. et exsultavit spiritus meus in Deo salu - ta - ri me - o. et exsultavit spiritus meus in Deo salu - ta - ri me - o.'

Notenbeispiel Nr. 7: Crüger, „Falso bordone 5. Toni à 5“¹⁶

16 Ebd., 81.

Gemäß der üblichen liturgischen Praxis ist der Falso bordone zum Tonus peregrinus als einziger mit dem deutschen Text „Meine Seele erhebt den Herren“ verbunden. So bietet diese kleine Sammlung auch für den Gebrauch des Magnificat in deutscher Sprache ein Modell. Beim „Falso bordone 7. Toni“ hat Crüger eine untextierte Cantus-Stimme hinzugefügt; sie ist zwar mit „Cantus 1“ titulierte, soll aber wohl als Instrumentalstimme dienen. Damit verweist die Bearbeitung bereits auf die spätere Praxis der instrumentalen Oberstimmen, wie wir sie bei zahlreichen Liedsätzen antreffen. Ein vierstimmiges „Benedicamus domino“ für Chor und Generalbass, in dem die altkirchliche Antiphon „Da pacem Domine“ vom Cantus dreimal angesungen und vom vierstimmigen Chor fortgeführt wird, schließt diese Sammlung ab. Liturgisch steht dieses Stück am Ende der Vesperliturgie. Die Bezeichnung „1. Chor / 2. Conjunctim“ weist wie bei den einleitenden Magnificat-Kompositionen dieser Sammlung auf einen dramaturgischen Wechsel hin, der der Bitte um Frieden besonderen Nachdruck verleiht.

Kantionsätze mit konzertierenden Oberstimmen

Schon die in den Gesangbüchern von 1640 und 1647 publizierten Melodien hat Crüger mit Generalbassbegleitung versehen. Hatte Paul Gerhardt in seinen Texten erstmals nach der Opitzschen Poesiereform zu einer mustergültigen poetischen Sprache gefunden und Liedtexte geschaffen, die bis heute nichts von ihrer Stimmigkeit eingebüßt haben, so lassen sich auch Crügers Melodie-Inventionen kaum weniger als mustergültig beschreiben. In ihrer klaren Dur-Moll-Tonalität weisen sie in die Zukunft und lösen sich vom Konzept des unbegleitet singbaren (bzw. zu singenden) Kirchenliedes: Hier ist die harmonische Fassung der Melodie stets mitgedacht, ob in Form einer Begleitung auf dem Generalbassinstrument oder im schlichten vierstimmigen Kantionsatz. In den 1649 publizierten „Geistlichen Kirchen=Melodien“ geht Crüger einen Schritt weiter: Die 161 Sätze bieten über den Generalbass hinaus zwei konzertierende Oberstimmen und zeigen Crüger – wie Bunnens bemerkt – als „Großmeister der kleinen musikalischen Form“¹⁷. Anregungen zu diesem „neue[n] Liedsatztyp, dessen besonderer Reiz in dem spannungsvollen Miteinander von vokaler Homophonie und konzertierenden Instrumenten besteht“¹⁸, dürften, so Bunnens, von der älteren Choralsinfonia und dem venezianischen Konzert ausgegangen sein. Der Vokalsatz ist durchgängig vierstimmig gesetzt, eine beigegebene Bezifferung der Bassstimme verweist auf eine Verstärkung durch ein Generalbassinstrument. Die Oberstimmen, gemäß dem Titel für „zwey Instrumental-Stimmen, als Violinen oder Cornetten“ gesetzt, liegen durchweg über dem Diskant und sind wesentlich bewegter als dieser. Die Besetzung mit Violinen oder Cornetten (Zinken) wie das Satzbild selbst sind in der konzertierenden Kirchenmusik des mittleren 17. Jahrhunderts, beispielsweise in den Kantaten von Buxtehude, durchaus häufig anzutreffen; hier alternieren Chor und Instrumente jedoch nicht wie bei Buxtehude, sondern sind zu einem einzigen dichten Choralsatz komprimiert.

17 Bunnens, Johann Crüger, 41 (Anm. 1).

18 Ebd., unter Verweis auf Krummacher, Friedhelm: Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22), Kassel 1978, 34f.

Die Sätze können auch ohne die Oberstimmen bereits stimmig musiziert werden. Eine Komplettierung der Harmonien durch das Generalbassinstrument ist gleichfalls nicht zwingend erforderlich, sondern entspricht eher den modernen Gepflogenheiten nach der Stilwende um 1600. Zu den Vokalstimmen treten die Oberstimmen mit einem breiten Spektrum rhythmisch-melodischer Motive hinzu. Damit erweist sich zum einen das Grundtempo der Choräle als gemäßigt – eine Entwicklung, die im Laufe des 17. Jahrhunderts wohl allenthalben zu beobachten ist und mit Einführung der Orgelbegleitung ihren langsamsten Stand erreicht haben dürfte.¹⁹ Zum andern liegt es nahe, die Motivik der konzertierenden Oberstimmen mit dem Text (der ersten Strophe?) in Verbindung bringen zu wollen, etwa wenn in „Nun komm der Heiden Heiland“ in die anfangs fließenden Achtelketten zum Text „des sich wunder alle Welt“ punktierte Achtel mit Sechzehnteln eingewoben werden, oder wenn bei „Christ lag in Todesbanden“ das Halleluja am Schluss der Strophe mit der freudig-bewegten *figura corta* verbunden wird (ein weiteres Beispiel für die Verbindung des Halleluja mit der *figura corta* findet sich am Ende von „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“).



Notenbeispiel Nr. 8:
figura corta

Übrigens bleibt die Satzstruktur – Kantionalsatz mit Generalbass-Begleitung und Oberstimmen – nicht auf Crügers eigene Sätze beschränkt: Im Doppelgesangbuch von 1657/58, das in seinem zweiten Teil „D. M. Luthers wie auch anderer gottseligen und Christlichen Leute Geistliche Lieder und Psalmen“ enthält, hat Crüger auch diese in vierstimmigen Kantionalsätzen bearbeitet und ihnen bis zu fünfstimmige Instrumentalsätze beigegeben.²⁰

Fazit

In den Sammlungen mit figuralen Kompositionen tritt uns Johann Crüger als moderner, Neuem aufgeschlossener Komponist gegenüber: Mit seinen konzertierenden Magnificat-Bearbeitungen greift er die Neuerungen des Stilwandels um 1600 auf, die Chorbehandlung wie auch die eng am Text orientierte Setzweise zeigen Einflüsse der zeitgenössischen italienischen Musik, von der auch schon Heinrich Schütz gelernt hatte. Dass im Zentrum von Crügers in den Sammlungen dokumentierter Kompositionstätigkeit Bearbeitungen des Magnificats, mithin für die feierliche Ausgestaltung der Vesperliturgie stehen, mag den liturgischen Erfordernissen an St. Nikolai geschuldet sein: Mit den Bearbeitungen in den beiden Sammlungen „Paradisus secundus“ und „Laudes Dei Vespertinae“ stellt Crüger für unterschiedliche Ansprüche, Anforderun-

19 Vgl. Gable, Frederick K.: The reconstruction of a Hamburg Hauptgottesdienst in 1660, in: Proceedings of the Weckmann Symposium Göteborg 1991, hg. von Sverker Jullander, Göteborg 1993, 105–122; Schneider, Matthias: Bachs Arnstädter Choräle, komponiert in Weimar? in: Bachs Musik für Tasteninstrumente. Bericht über das 4. Dortmunder Bach-Symposium 2002, hg. von Martin Geck, Dortmund 2003, 287–308, 297.

20 Vgl. den Abdruck des Satzes zu Luthers Lied *Ein feste Burg ist unser Gott* bei Bunnens, Johann Crüger, 61 (Anm. 1).

gen und Besetzungen Kompositionen bereit, dazu ein „Benedicamus Domino“, das zum Abschluss der Vesper musiziert werden kann. Stand bereits bei dem Erfinder von Kirchenliedmelodien das Vermögen außer Frage, subtil auf Text und Gestalt seiner dichterischen Vorlagen einzugehen, so tritt uns in dem Komponisten figuraler Vespermusik ein versierter und erfindungsreicher Kirchenmusiker entgegen, der ganz auf der Höhe der Zeit steht.

WERKVERZEICHNIS²¹

- *Concentus musicus zu hochzeitlichen Ehren dem [...] Herrn Caspar Goltzen und seiner [...] Braut Magdalenen Mauriti mit 8 Stimmen componieret*, Berlin 1619.
- *Achtstimmig Hochzeitsgesang aus dem IV. Capitel dess Hohenliedes Salomonis zu Ehren [...] Herrn Johanni Kallen [...] und [...] Margareten Krausen (Du hast mir das Hertze genommen)*, Berlin 1620.
- *Paradisus musicus. Musicalisches Lustgärtlein, auß lieblicher dreystimmiger Harmonia zugericht [...]*, Berlin 1622,
2., erweiterte Auflage als *S. S. Meditationum Musicarum Paradisus Primus [...]*, Berlin 1628, ³1629.
Teilausgabe als: *Herbert Hildebrandt* (Hg.): Johann Crüger: Geistliche Chormusik, Stuttgart-Hohenheim 1965.
- *Meditationum Musicarum Paradisus Secundus, Oder Ander Musicalisches Lust=Gärtlein/ Newer Deutschen Magnificat auß 2. und 8. stimmiger Harmonia [...]*, Berlin 1626.
Teilausgabe als: *Adam Adrio* (Hg.): Johann Crüger: Deutsches Magnificat (Chorwerke in Einzelausgaben, H. 4), Berlin 1957.
Neuausgabe als: *Alexander Steinhilber* (Hg., im Auftrag der Akademie für historische Aufführungspraxis): Johann Crüger: Acht deutsche Magnificats, Berlin 2000 (2. Aufl. Beeskow 2009).
- *Exequiae Blumenthaliana, Himmel-Braut-Kroon (Ich hab mein Lauff vollendet), Bey [...] Leichbegräbnüß der [...] Jungfern Ursul Hedwigs von Blumenthal [...]*, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Berlin 1635.

²¹ Das Werkverzeichnis folgt im Wesentlichen Bunnens, Christian: Art. Crüger, Johann, in: MGG2, Personenteil Bd. 5 (2001), Sp. 143f., ordnet aber in chronologischer Folge und ergänzt moderne Ausgaben. Gesangbuchausgaben Crügers werden hier ausgeklammert.

- *Laudes Dei Vespertinae, In sempiternum Divinae Majestatis Honorem, Et saluberrimum Ecclesiarum Marchicarum usum [...]*, Berlin 1645.
Neuausgabe als: *Reimar Bluth, Lars Klingberg und Andreas Muschka* (Hg., im Auftrag der Akademie für historische Aufführungspraxis): Johann Crüger: Sieben lateinische Magnificats/ Neun Falsi bordoni/ Benedicamus Domino, Berlin 2003 (2. Aufl. Beeskow 2009).
- *Geistliche Kirchen-Melodien, über die von [...] D. Luthero [...] und anderen [...] gelehrten Leuten aufgesetzte geist- und trost-reiche Gesänge und Psalmen [...] in vier Vocal- und zwey Instrumental-Stimmen, als Violinen oder Cornetten übersetzt*, Leipzig 1649.
Teilausgabe als: *Christhard Mahrenholz* (Hg.), Johann Crüger: Neun geistliche Lieder für vierstimmigen gemischten Chor mit zwei Melodie-Instrumenten und Generalbaß (Chor-Archiv), Kassel etc. 1956.
- *Recreationes musicae, das ist Neue Poetische Amorösen [...] den Musikliebhabern zur Ergötzlichkeit publiciret*, 33 weltliche Lieder für Singstimme(n) und B.c., 1651 (verschollen).
- *D. M. Luthers wie auch anderer Gottseligen und Christlichen Leute Geistliche Lieder und Psalmen: Wie sie bisher in Evangelischen Kirchen dieser Landen gebraucht werden. Denen auch anitzo etliche außerlesene so wol alte als neue geistreiche Gesänge beygefüget sind. In 4. Vocal- und 3. Instrument-Stimmen übersetzt*, Berlin 1657.
- *Psalmodia sacra. Das ist des Königs und Prohpeten Davids geistreiche Psalmen, durch Ambrosium Lobwasser D. aus dem Frantzösischen nach ihren gebräuchlichen schönen Melodien in deutsche Reim-Art versetzt: denen auch des H.D. Lutheri und anderer gottseliger und christlicher Leute geistreiche – so wol alte – als neue Lieder und Psalmen wie sie in Evangelischen Kirchen gebräuchlich beygefüget, zu nützlichem Gebrauch der christlichen Kirchen fürnemlich Sr. Churfürstl. Durchl. zu Brandenburg in derer Residenz – auf eine gantz neue und vor niemals hervorgekommene Art mit 4. Vocal und (pro complemento) 3. Instrumental-Stimmen nebenst dem Basso Continuo aufgesetzt*, Berlin 1658.
- *Das hertzlich und sehnliche Verlangen (Jesu meine höchste Freude) der Frau Marthen des [...] Herrn Heinrich Teschens [...] HaußFrauen, welches sie [...] nach einem seligen Ende gehabt und den 25. des Wintermonats dieses 1661 Jahres [...] erwartet* für 2 Cantus, Alt, Tenor und Bass, Leipzig 1661.

Musiktheoretische Werke

- *Kurtzer vnd verstendlicher Vnterricht, recht vnd leichtlich singen zu lernen [...] Auff besondere newe und dieser Örter ungebräuchliche Art durch die 7- musicalischen Wörterlein Bo, ce, di, ga, lo, ma, ni*, Berlin 1625.
- *Praecepta musicae practicae figuralis. Ea, qua fieri potuit facile ac succinctâ methodo in gratiam & usum studiosae iuventutis Gymnasii Berlinens: conscripta et ad incipientium captum imprimis accomodata*, Berlin 1625.
- *Synopsis musica continens rationem constituendi & componendi melos harmonicum. Conscripta variisque exemplis illustrata*, Berlin 1630.
- *Quaestiones Musiæ Practicæ [...]*, Berlin 1650.
- *Synopsis musica, continens 1. Methodum, concentum harmonicum purè & artificiosè constituendi. 2. Instructionem breve, quamcunque Melodiam ornatè [...] modulandi quibusque 3. pauca quaedam de basso generali in gratiam musicorum instrumentalium juniorum rationem praesertim organistarum et incipientium idiomate germanico annexa sunt. Conscripta variisque exemplis illustrata*, Berlin 1654.
- *Musiæ Practicæ Præcepta brevia [...]. Der rechte Weg zur Singekunst, darinnen begriffen ein kurtzer und gründlicher Unterricht, wie die Jugend, so Beliebung zur Music träget, leicht und vortheilhafftig kann angeführet werden*, Berlin 1660.
Neuausgabe: Florian Grampp (Hg.): Deutsche Gesangstraktate des 17. Jahrhunderts. Daniel Friderici, Johann Andreas Herbst, Johann Crüger, Kassel u.a. 2006.

Johann Crüger als Melodiker

ANDREAS MARTI

1. Literatur-Rückschau

Johann Crüger begegnet in der hymnologischen Literatur primär als einer der beiden Melodisten der Gedichte Paul Gerhardts. Dieser Ausgangspunkt gilt auch für den kürzlich publizierten Sammelband des Berliner Gerhardt-Forschers Christian Bunnerts;¹ allerdings kommen hier Crügers Person und sein Werk mit viel mehr Eigengewicht zur Geltung. Das kurze Kapitel zu den Liedmelodien (S. 92-107) bezieht sich im Einzelnen auf Melodien zu Gerhardt-Liedern und verweist auf die in der Hymnologie nur schwach rezipierten Untersuchungen von Elisabeth Fischer-Krückeberg.² Methodisch wichtig ist die von Bunnerts beschriebene Schwierigkeit, die in der Abgrenzung eines Crügerschen Melodiencorpus besteht: Zum Einen stehen in den Quellen (im Wesentlichen in den verschiedenen Auflagen der „Praxis Pietatis Melica“) Melodien, welche mit dem Autorennamen oder -kürzel gekennzeichnet sind, neben nicht gekennzeichneten, für die Crüger mit mehr oder weniger Recht als Komponist oder Bearbeiter vermutet werden kann. Zum Anderen schafft das Nebeneinander von eigentlichen Neukompositionen, von Kompositionen, die von einer früheren Melodie angeregt waren, von Umbildungen und von bloßen Redaktionen fast unlösbare Abgrenzungsprobleme. Bunnerts geht mit Fischer-Krückeberg von etwa 100 Melodien aus. Das entspricht einer für die vorliegende Arbeit vorgenommenen Zusammenstellung der Crüger-Melodien im Quellenwerk von Zahn,³ die zu einer Liste von 97 Titeln geführt hat.

Das Kirchenliedkapitel von Konrad Klek und Werner Schrade im Lehrbuch „Probieren und Studieren“⁴ nennt die Zahl von 121 Melodien, die Crüger komponiert oder umgeformt habe, allerdings ohne diese Zahl zu belegen. Klek/Schrade nennen zudem 21 Umbildungen von Melodien des Genfer Psalters. Auch hier dürfte die Abgrenzung zwischen eigentlicher Umbildung, der Übernahme einzelner Zeilen oder Formeln und der bloßen Anregung durch den Melodietypus schwierig sein.

Während in der frühen Ausgabe eines Teils der Crügerschen Melodien durch Langbecker⁵ ein Hinweis auf den Genfer Psalter fehlt, wird in der neueren Literatur durch-

1 Bunnerts, Christian: Johann Crüger (1598-1662) – Berliner Musiker und Kantor, lutherischer Lied- und Gesangbuchschöpfer. Aufsätze, Bildnisse, Textdokumente, Berlin 2012.

2 Fischer-Krückeberg, Elisabeth: Johann Crüger und das Kirchenlied des 17. Jahrhunderts, in: Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 34/1929, 310-315; Fischer-Krückeberg, Elisabeth: Johann Crügers Choralmelodien, in: Jahrbuch für Brandenburgische Kirchengeschichte 28/1933, 31-95 (Literaturangabe bei Bunnerts, a.a.O. 93).

3 Zahn, Johannes: Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder. 6 Bde., Gütersloh 1889-93.

4 Bauer, Siegfried (Hg.): Probieren und Studieren, München 1996, 244.

5 Langbecker, E.C.G.: Johann Crüger's, von 1622 bis 1662 Musikdirektor an der St. Nikolai-Kirche in Berlin, Choral-Melodien. Aus den besten Quellen streng nach dem Original mitgeteilt, und mit einem

gehend auf diese Beziehung verwiesen. Für diese gibt es mit der Präsenz der französischen Hugenotten in Berlin und ihrem Psalmengesang auch konkrete biographische Gründe – unbeschadet der Tatsache, dass Crügers musikalische Neuredaktion der Genfer Melodien im Auftrag des reformierten kurfürstlichen Hofes erst 1658⁶ und damit erst nach der Komposition eines Großteils der eigenen Melodien erfolgte. Damit ist die Frage gestellt, wie sich der Einfluss des Psalters zu demjenigen anderer Melodietraditionen und -tendenzen verhält, und wie der von Barbara Lange im Hymnologiekapitel des Lehrwerks „Basiswissen Kirchenmusik“ zusammenfassend formulierte Befund für den „Sonderstatus“ der Crügerschen Melodien zu interpretieren ist, nachdem diese „Beispiel für eine gelungene Synthese alter Melodiemodelle und moderner Tonsprache“ sind.⁷

Bunners betont die „Verbindung von Popularität mit künstlerischer Qualität“,⁸ nennt die planvolle Anlage der Melodien, die Dominanz der syllabischen Gestaltung, die einfache harmonische Struktur und die „moderne“ Dur-Moll-Tonalität. Diesen allgemeinen Eindruck durch eine umfassende Corpus-Analyse zu erhärten, ist im Rahmen dieser Arbeit nicht leistbar. Es sollen aber einige Beobachtungen und einzelne Analysen unternommen werden, die das Bild hoffentlich bestätigen, präzisieren und differenzieren können.

2. Versuch einer Übersicht

Wie schon erwähnt stützen wir uns im Wesentlichen auf die im Quellenwerk von Johannes Zahn mit Crüger in Verbindung gebrachten Melodien, insgesamt 97 Nummern. Einige Melodiemerkmale wurden in einer Tabelle quantifiziert. Auf eine Unterscheidung von Eigenkompositionen und Umarbeitungen (in ihren verschiedenen Graden) wurde nicht nur wegen der genannten Abgrenzungsprobleme verzichtet, sondern vor allem, weil in einer Umarbeitung Merkmale eines Personalstils unter Umständen ebenso deutlich zutage treten können wie in einer Neukomposition.

Im Evangelischen bzw. im Reformierten Gesangbuch sind ca. 20 dieser Melodien enthalten (die Unschärfe rührt daher, dass die zweifelhaften Zuschreibungen nicht immer genannt sind). Auf Gerhardt-Texte gesetzt sind 21 Melodien, direkt oder im Sinne eines Typusbezuges mit dem Genfer Psalter in Verbindung zu bringen sind ebenfalls rund 20 Melodien, mehr oder weniger barock-ariahafte Melodien finden sich etwa ein Dutzend. Wenn also weder der Genfer- noch der damals zeitgemäße Aria-Typus dominiert, müsste es darum gehen, durch den Aufweis verschiedener häufig auftretender Elemente einen Personalstil Crügers zu beschreiben, und dieser wäre durch die Gegenprobe an Melodien von Crügers Zeitgenossen zu erhärten. Beides ist in diesem Rahmen nur ansatzweise möglich.

kurzen Abrisse des Lebens und Wirkens dieses geistlichen Lieder-Componisten begleitet, Berlin 1835.

6 Psalmodia Sacra, DKL 1658⁰⁵.

7 Mailänder, Richard / Martini, Britta (Hg.): Basiswissen Kirchenmusik Bd. 1, Theologie – Liturgiegesang, Stuttgart 2009, 113.

8 Bunners, a.a.O. 96.

3. Rhythmische Strukturen

Etwas einfacher als melodische Gestaltungen lassen sich rhythmische Strukturen quantitativ erfassen. Abgrenzungsprobleme entstehen zwar auch da, jedenfalls dann, wenn außer dem einfachsten Verhältnis *lang-kurz* auch noch Punktierungen, Ligaturen und Durchgänge auftreten. Dies ist in Crügers Melodien jedoch nicht sehr häufig der Fall. Wegen der genannten Unschärfen verzichten wir in der Regel auf exakte Zahlenangaben, die eine nicht leistbare Genauigkeit suggerieren würden, und beschränken uns auf die Nennung von Größenordnungen.

3.1 Beschränkung auf zwei Notenwerte

Die oben festgestellte Beschränkung auf zwei Notenwerte dominiert das Crügersche Melodiencorpus in auffällender Weise. Nur selten kommen kleinere Notenwerte vor; Punktierungen (sowohl lange wie kurze) begegnen in etwa in einem Viertel bis Drittel der Melodien, jedoch nur in etwas mehr als jeder zehnten Melodiezeile, bleiben also häufig ein Einzelphänomen, das nur in wenigen Melodien strukturbildend wirkt, am deutlichsten bei *Auf, auf, mein Herz, mit Freuden*⁹, einer Melodie, die viel stärker als die übrigen am barocken Aria-Stil orientiert und quantitativ für Crüger gerade nicht typisch ist.

Diese rhythmische Organisation, die im Wesentlichen auf der einfachen Unterscheidung von langen und kurzen Noten besteht, bestimmte hundert Jahre vorher auch die Genfer Psalmmelodien. Dort lassen sich Beziehungen herstellen zur humanistischen Odenvertonung, d.h. der Gestaltung von Melodien entsprechend den antiken Metren und ihrer Unterscheidung von langen und kurzen Silben, genannt „mesuré à l'antique“. Für die Melodien zu den französischen Texten, welche eine solche Unterscheidung in lang und kurz nicht oder kaum kennen, übernahm man trotzdem das Lang-kurz-Prinzip, wandte es aber in freier Gestaltung an, genannt „non mesuré à l'antique“. ¹⁰ Wie weit Crüger in dieser Hinsicht unter dem Einfluss der Genfer Melodien gestanden hat, ist schwierig zu beurteilen, ist doch auch ein anderer stilistischer Hintergrund wirksam, nämlich die Standardisierung und Vereinfachung der Kirchenliedmelodien in der Zeit um 1600, parallel zur Einführung des später so genannten „Kantionalsatzes“, der von Lukas Osiander 1586 erstmals programmatisch in einer Publikation verwendet wurde. ¹¹ An Melodien etwa von Melchior Vulpius (z.B. *Christus, der ist mein Leben*)¹² lässt sich dieser Typus gut beobachten, und häufig wurden rhythmisch komplexere ältere Melodien in diesem Sinne umgestaltet. Hat etwa die Melodie von *Der du bist drei in Einigkeit* im Babstschens Gesangbuch 1545 in vier Zeilen zehn Ligaturen, davon fünf dreitönige und fünf zweitönige, begegnet dieselbe Melodie bei Johann Hermann Schein 1627 ohne eine einzige Ligatur, desgleichen schon bei Bartholomäus Gesius 1603, dort sogar noch in der melodischen Führung wesentlich vereinfacht. ¹³ Generell

9 Z (Zahn, Melodien, Nr.) 5243, EG 112, RG (Reformiertes Gesangbuch, Basel/Zürich 1998) 180.

10 Weber, Edith: Le style "Nota contra Notam" et ses incidences sur le Choral Luthérien et sur le Psautier Huguenot, in: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 32/1989, 73-93.

11 Osiander, Lucas: Fünfftzig Geistliche Lieder vnd Psalmen, Nürnberg 1586, DKL 1586¹¹.

12 Z 132, EG 516, RG 774.

13 Z 335b, e, f.

ist dieser Melodiestilkreis zwar weniger strikt in der rhythmischen Reduktion als der Genfer, jedoch ist trotz mancher charakteristischer Ligaturen etwa bei Vulpius (z.B. *Hinunter ist der Sonne Schein*)¹⁴ die Grundtendenz deutlich, und Crüger hat sich ihr weitgehend angeschlossen, sie vielleicht gesamthaft eher noch verstärkt.

3.2 Weitgehend syllabische Struktur

Von Ligaturen war bereits im Zusammenhang mit den Melodiestilkreisen die Rede. Der Befund ist für Crüger sehr deutlich. In weniger als einem Zehntel aller Lieder und aller Zeilen kommen Ligaturen vor, solche mit mehr als zwei Tönen sogar nur ganz vereinzelt. Häufig sind die Ligaturen mit Punktierungen verbunden, wie es für den barocken Aria-Stil typisch ist, so in dem schon erwähnten *Auf, auf, mein Herz, mit Freuden*. Fast völlig verschwunden sind die für die Melodien der Reformationszeit typischen Schlussmelismen auf der zweit- oder drittletzten Silbe. Eine Ausnahme bildet *Ich dank dir, lieber Herre*, besser bekannt mit dem Text *Lob Gott getrost mit Singen*, heute vor allem mit *Vertraut den neuen Wegen*¹⁵; Crüger übernimmt diese Melodie in die *Praxis Pietatis Melica* 1662 und setzt ein Viertonmelisma auf die drittletzte Silbe – allerdings bleibt unklar, wie weit er überhaupt in die Melodiegestalt eingegriffen hat: Die heutige Situation mit dem Sechstonmelisma entspricht melodisch dem Brüdergesangbuch von Johannes Horn 1544, dort allerdings hat die letzte Textzeile zwei Silben mehr, so dass ebenfalls lediglich ein Viertonmelisma resultiert.

3.3 Auftaktlängung

In dem im Deutschen häufigsten Metrum, dem jambischen (*leicht-schwer*), entsteht zu Beginn ein metrisch-rhythmisches Problem. Die zweite Silbe einer jambischen, d.h. auftaktigen Zeile muss auf einer schweren Taktzeit bzw. auf einem Schlag des musikalischen Grundpulses liegen. Wenn wir davon ausgehen, dass dieser Grundpuls identisch mit der längeren Note ist und jeweils zwei der kürzeren Noten auf einen Pulsschlag (in Abbildung 1: senkrechter Strich) kommen, muss vermieden werden, dass die metrische Situation missverstanden wird, indem die erste Note auf Kosten der zweiten volles Gewicht erhält. Dies könnte der Fall sein, wenn mit der ersten Note ein Pulsschlag wahrgenommen wird, obschon sie zwischen zwei Schlägen liegen würde (Abbildung 1: oberes Beispiel).¹⁶ Deshalb wird diese Note in älteren Melodien oft verkürzt, was die Situation sofort klar macht; bekannte Beispiele sind *Vom Himmel hoch, da komm ich her* oder *Ein feste Burg ist unser Gott*. Die andere Möglichkeit besteht darin, der ersten Note selber einen ganzen Pulsschlag zuzugestehen, damit die zweite bereits wieder auf einen Schlag fällt (Abbildung 1: unteres Beispiel). Der Auftakt scheint dadurch zwar ein Gewicht zu erhalten, das ihm metrisch nicht zusteht, wird aber dann eher als ein Anlauf, ein Ausholen verstanden. Dieses Phänomen lässt sich schon im 16. Jahrhundert häufig beobachten. In den Straßburger und den Gen-

14 Z 506, EG 467, RG 590.

15 Z 5354a, EG 395, RG 843.

16 Mit der Verlangsamung des Singtempos im 18. und 19. Jahrhundert verschwand dieses Problem, da nun jede Note einen eigenen Pulsschlag erhielt. Die Wiedergewinnung einer rascheren Singweise im 20. Jahrhundert hat die Wiederherstellung der langen Auftakte nötig gemacht, was nicht überall verstanden wurde.

fer Psalmliedern ist es die Regel, und auch Luther wendet es an, z.B. bei *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*. Nicht selten wurden ursprünglich verkürzte Auftakte in späteren Gesangbüchern gelängt; Crüger wendet diese Maßnahme bei den beiden genannten Luther-Liedern ebenfalls an.¹⁷

Gut zwei Drittel der mit Crüger in Verbindung zu bringenden Melodien verwenden das jambische Metrum, von ihnen beginnen mehr als vier Fünftel mit einer langen Note. Es handelt sich hier offensichtlich um ein dominantes Stilmerkmal, das er zwar mit anderen teilt, das er aber konsequent anwendet.

Im trochäischen Metrum, dem Beginn auf einer betonten Silbe, wäre diese Maßnahme eigentlich nicht nötig. Crüger schafft da aber eine gewisse Analogie und beginnt mehr als die Hälfte seiner trochäischen Melodien mit zwei langen Noten; somit bekommt die zweite Note eine ähnliche Anlauffunktion auf die dritte hin. Ein bekanntes Beispiel ist *Schmücke dich, o liebe Seele*.¹⁸

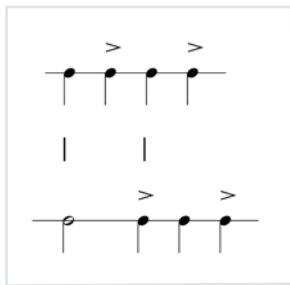


Abbildung 1: Auftaktlängung

3.4 Einige typische Rhythmusmuster

3.4.1 Sapphische Strophe

Rhythmische Muster für ganze Strophen wiederholen sich mit einer einzigen Ausnahme nicht, auch wenn die Unterschiede manchmal nur an einer einzigen Stelle liegen. Die Ausnahme betrifft zwei Lieder im sapphischen Metrum (in seiner in der deutschen Dichtung verbreitetsten Variante, nämlich mit dem Daktylus *schwer-leicht-leicht* bzw. *lang-kurz-kurz* bei der ersten statt bei der zweiten oder dritten Senkung): *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*¹⁹ und *Lobet den Herrn und dankt ihm seine Gaben*.²⁰

Die Sapphische Strophe ist ein Sonderfall, der damit nicht als typisches Muster gelten, wohl aber Crügers sorgfältigen Umgang mit dem Zusammenspiel von Metrum und Rhythmus sichtbar machen kann. Das quantifizierende Prinzip, nach dem betonte Silben auf lange, unbetonte auf kurze Noten fallen, wendet er in den beiden genannten Melodien jeweils nur auf die erste Zeilenhälfte an und lässt die zweite Hälfte in kurzen Noten bis zur wiederum langen letzten Akzentsilbe laufen:

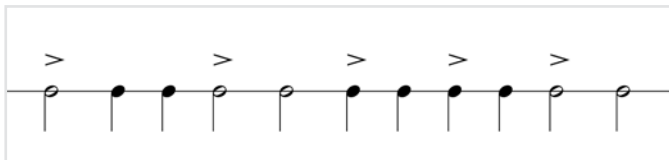


Abbildung 2: Sapphisches Metrum in „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“ und anderen Melodien

17 Praxis Pietatis Melica, Frankfurt/M 1656, 183 und 586.

18 Z 6923, EG 318, RG 217.

19 Z 983, EG 81, RG 440.

20 Z 991, EG 460, RG 635.

Damit erreicht er einerseits eine deutliche rhythmische Charakterisierung, die gleich zu Beginn das sapphische Strophenmaß erkennen lässt, jedoch die ausgesprochen lange Zeile danach nicht durch weitere lange Noten ausdehnt. Der Zeilenbeginn zeigt auch, dass Crüger den Sapphicus mit einem Daktylus beginnen lässt und ihn nicht ins jambische Metrum einebnet (wie es sogar im Melodieverzeichnis von Johannes Zahn der Fall ist). Dass auf die vierte (lange) Note noch eine weitere lange Note folgt, hat einen regelmäßigen Puls über die ganze Zeile hin zur Folge, was bei einer konsequenten Quantifizierung nicht der Fall wäre.

Wichtig ist diese Doppellänge aber auch deswegen, weil in der elfsilbigen sapphischen Zeile die Binnenzäsur manchmal nach der vierten und manchmal nach der fünften Silbe angebracht ist (vgl. „Herzliebster Jesu / was hast du verbrochen“ mit „O große Lieb, / o Lieb ohn alle Maßen“). Rhythmus und Melodie müssen also dergestalt organisiert sein, dass sie beide Möglichkeiten umsetzen können. Im ersten Fall – Zäsur nach der fünften Silbe – schafft die zweite lange Note die dafür nötige Zeit, im zweiten Fall – Zäsur nach der vierten Silbe – wird sie zum Auftakt innerhalb der zweiten Strophenhälfte und erfährt wie unter 3.3. beschrieben eine Auftaktlänge (zum melodischen Problem dieser variablen Zäsur s.u.).

3.4.2 Dreiertakt, teilquantifizierend

Rhythmisch untereinander sehr ähnlich sind die im Dreiertakt gehaltenen Melodien von *Wenn dich Unglück tut greifen an*²¹, *O heilige Dreifaltigkeit*²² und *Gelobet sei Israels Gott*²³.

Alle vier Zeilen dieser Melodien (mit einer Ausnahme) beginnen mit drei Viertelnoten; die Zeilen 1 und 2 fahren nach dem quantifizierenden Prinzip fort, die Zeilen 3 und 4 variieren es in unterschiedlicher Weise. Nennt man lediglich die langen Noten und bezeichnet sie mit einer Zahl entsprechend ihrer Stellung in der Zeile, lässt sich dies folgendermaßen schematisch darstellen :

Z 501: 4 6 8 | 4 6 8 | 4 6 8 | 2 4 7 8 ||
 Z 581: 4 6 8 | 4 6 8 | 4 7 8 | 4 7 8 ||
 Z 583: 4 6 8 | 4 6 8 | 4 6 8 | 4 7 8 ||

Oder in der Darstellung aller Noten (x = kurze Note, – = lange Note):

Z 501: x x x – x – x – | x x x – x – x – | x x x – x – x – | x – x – x x – – ||
 Z 581: x x x – x – x – | x x x – x – x – | x x x – x x – – | x x x – x x – – ||
 Z 583: x x x – x – x – | x x x – x – x – | x x x – x – x – | x x x – x x – – ||

Weil der Dreiertakt im Crügerschen Melodiencorpus eher selten ist, haben wir damit zwar kein generell typisches Strophenmuster vor uns, wohl aber lässt sich die Beobachtung auf weitere Melodien übertragen, dass vor allem zu Beginn eine Tendenz zur

21 Z 501.
 22 Z 581.
 23 Z 583.

Typisierung besteht und gegen das Ende hin die Varianz zunimmt. Übereinstimmend im vorliegenden Fall ist am Schluss die Bremswirkung der umgekehrten Quantitierung beim zweitletzten Akzent, der in allen drei Melodien auf eine kurze Note fällt.

3.4.3 Der „Straßburger Rhythmus“

Anders als die ganzen Strophenmuster wiederholen sich Zeilenmuster oder auch kürzere typische Abfolgen recht häufig, und dies charakteristischerweise oft am Melodiebeginn. Crüger verwendet gerne den „Straßburger Rhythmus“ *lang-kurz-kurz-lang*, so genannt, weil er in den Melodien des Straßburger Psalters (ab 1524) sehr verbreitet ist (vgl. *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*²⁴, ursprünglich nur zu Beginn, später auch im weiteren Verlauf der Melodie). Etwa jedes zehnte Lied Crügers beginnt mit einer Zeile, die aus zwei solchen Bausteinen besteht (im Schema: 1 5 4 8):

– x x – | – x x –

Einige weitere haben es zu Beginn der ersten Zeile, und in mehreren Melodien begegnet es auch noch im weiteren Verlauf.

3.4.4 Quantitierendes Metrum und langer Auftakt

Offensichtlich aus älteren Melodien (z.B. *Nun lasst uns Gott, dem Herren*, Nikolaus Selnecker 1587²⁵) übernommen, aber recht häufig verwendet hat Crüger den quantitierenden Rhythmus mit langem Auftakt (im jambischen Metrum):

– – x – x – –

Manchmal ist das Prinzip (wie hier dargestellt) bis zum Zeilenende durchgehalten, manchmal gilt es nur in der ersten Zeilenhälfte. Dagegen fehlt bei Crüger das durchgehend quantitierende Metrum, wie wir es etwa von *Allein Gott in der Höh sei Ehr* kennen.

3.4.5 Langer Zeilenanfang und -schluss

Über konkrete einzelne Muster hinweg ist die Beobachtung wichtig, dass Crüger sehr häufig am Anfang und am Schluss einer Zeile lange Noten setzt, entweder nur die Anfangs- und Schlussnote oder noch eine (oder zwei) folgende bzw. vorangehende Noten. Das erzeugt einen Bewegungsbogen über die Zeile hin mit Anlauf, Beschleunigung und Auslauf. Bei etwa einem Drittel der Zeilen und in der Hälfte der Lieder ist diese Struktur zu finden.

4. Melodieanalyse

Während sich rhythmische Muster einigermaßen quantitativ erfassen und vergleichen lassen, fällt dies bei den Tonfolgen wesentlich schwerer und würde umfangreiche – und in ihrer Zuverlässigkeit nicht unbestreitbare – statistische Verfahren voraussetzen,

24 Z 4438b, EG 299 II, RG 84.

25 Z 159, EG 320, RG 631.

auf die wir in diesem Rahmen verzichten müssen. Besonders aufschlussreich sind Vergleiche mit verwendeten Vorlagen, da die Veränderungen gewissermaßen einen Einblick in die Komponistenwerkstatt erlauben. Nun sind zwar die Melodien Crügers mit Vorlagen aus dem Genfer Psalter nicht so zahlreich, wie man angesichts der Bekanntheit einiger dieser Melodien vermuten würde, doch bietet sich eine stattliche Anzahl zur näheren Betrachtung an, aus der wir hier nur ein Beispiel auswählen können, nämlich das schon im Zusammenhang mit dem Rhythmus genannte *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* (Abbildung 3, S. 40).²⁶

Crügers Melodie lehnt sich an die Genfer Melodie zum 23. Psalm an:²⁷ Der Beginn der ersten Zeile, die zweitletzte und die letzte Zeile sind von da übernommen, wobei die letzte Zeile wegen des Metrums auf die Hälfte verkürzt ist und in der zweitletzten Zeile die sechste Tonstufe im Sinne des modernen Moll anstelle des alten dorischen Modus vertieft erscheint (eine Veränderung, die allerdings schon die Straßburger Gesangbücher von 1545, 1548 und 1553 in ähnlicher Art vorgenommen hatten).

Am Melodiebeginn ersetzt Crüger den Quartsprung durch die Abfolge Sekunde-Terz und erhält so mit dem Terzfall ein expressives Element, das er am Ende der Zeile in höherer Lage wiederholt. Diese steigernde Wiederholung kann im Zusammenhang mit der affektorientierten barocken Rhetorik gesehen werden. Die weggefallene Abwärtsquarte ersetzt er danach mit einem Quartsprung nach oben. Damit ergibt sich eine charakteristische Intervallfolge in der Zeilenmitte, die er in der zweiten Zeile identisch wiederholt und in der dritten leicht abwandelt, in dem die Quarte durch eine Terz ersetzt ist (diese Stellen sind in der Abbildung eingekreist). Die Abfolge von fallender Terz und steigender Quarte (bzw. Terz) erlaubt die doppelte Deutung, wie sie für diese Stelle des sapphischen Metrums wegen der variablen Zäsur erforderlich ist und im Zusammenhang mit dem Rhythmus bereits beschrieben wurde und nun auch melodisch zu erkennen ist: Liegt die Zäsur nach der fünften Silbe, dominiert die fallende Terz als Entlastungsfigur schwer-leicht, liegt sie nach der vierten Silbe, überwiegt die Rolle der steigenden Quart als eines typischen Auftaktintervalls.

Außer der Korrespondenz der beiden Terzfälle in der ersten Zeile und der beschriebenen Intervallfolge sind eine Reihe von weiteren Entsprechungen zu beobachten: Die Quarte ist ein grundlegendes Strukturelement und bildet neben dem genannten Sprung sowohl den Tonbereich der beiden Hälften der ersten und zweiten Zeile als auch denjenigen der einander eng entsprechenden Zeilenschlüsse der Zeilen 2, 3 und 4, dort um den Schlussston zur Quinte erweitert. (Die Korrespondenz der Zeilenschlüsse ist in der Abbildung durch eine einfache Linie markiert, die übrigen Quartan-Stellen durch eine eckige Klammer.)

Durch die Verkürzung der sechszeiligen Vorlage auf vier Zeilen ergibt sich eine andere Architektur, die jedoch eine gewisse Analogie zeigt: Die Zeilenanfänge der Psalmmelodie steigen zweimal durch den Dreiklang *g-b-d* auf, Crüger ordnet die Zeilenanfänge

26 Zitiert nach der Ausgabe 1656 der Praxis Pietatis Melica; im Kleinstich darüber die Melodie von Psalm 23, Guillaume Franc (?) 1543 / Loys Bourgeois 1547, zit. nach Pidoux, Pierre: Le Psautier Huguenot, Bd. 1, Basel 1962, 31.

27 Vgl. den Liedkommentar von Andreas Marti, in: Ökumenischer Liederkommentar zum Katholischen Reformierten und Christkatholischen Gesangbuch der Schweiz, Lfg. 1, 2001, Freiburg CH/Basel/Zürich, unpag.

ebenfalls in ansteigender Reihe an, nämlich *g-a-b-d*, jedoch ist bei ihm der Zusammenhang von Zeilenanfang und genereller Lage der Zeile weniger ausgeprägt, was eine gewisse Statik, die man in der Psalmmelodie feststellen kann, beseitigt. Zudem erweitert er den Tonumfang bereits in der zweiten Zeile um einen halben Ton nach oben und gewinnt mit dem Halbton über dem Quintton ein weiteres expressives Element.

Während die Psalmmelodie ganz aus einer rezitierenden Melodik lebt, besonders deutlich erkennbar in der von Crüger nicht übernommenen vierten Zeile mit ihrem kleinen Ambitus und dem langen Pendeln zwischen *g* und *f*, zeigt Crügers Melodie das modernere Prinzip der Strukturbildung durch Kadenzen, wie es für den Generalbassstil gilt. Die harmonische Architektur zeigt sich, wenn man die Harmonik auf den Schwerpunkten, d.h. auf jedem zweiten Pulsschlag und dazu auf der Schlussnote jeder Zeile in Betracht zieht.

In unserem Beispiel verweist der Anfang durch die Verwendung der nicht-funktionalen Moll-Dominante (mD) noch zurück auf ältere Stilistik, die zweite Hälfte der ersten Zeile bildet dann aber den Halbschluss einer authentischen Kadenz mit Subdominante (SD) und Dominante (D). Die zweite Zeile nimmt nochmals die Moll-Dominante auf, wendet sich dann aber rasch zur Paralleltonart (P) hin und befestigt diese durch eine Kadenz über die Subdominante, welche ebenso gut als Unterterzstellvertretung der Parallel-Subdominante (StvPSD, d.h. c-Moll statt Es-Dur) gehört werden kann, und die Parallel-Dominante (PD). Die dritte Zeile kehrt zur Tonika zurück, nimmt nochmals die Parallele auf und endet auf Subdominante und Dur-Tonika (dT). Dies lässt sich so interpretieren, dass die Subdominante den Raum für die Schlusskadenz vorbereitet und die Dur-Tonika die Rolle einer nachgeschobenen Dominante zu ihr übernimmt. Die Schlusszeile ist zwischen den wichtigsten Funktionen von Parallele, Dominante und Tonika aufgespannt und verweist noch einmal wie zusammenfassend auf die harmonische Struktur innerhalb der Dur-Moll-Tonalität.

Es mag als ein theoriemäßiger Anachronismus erscheinen, auf Crügers Harmonik die Begriffe der Funktionsharmonik anzuwenden, es zeigt sich auf diese Weise aber, dass er in der musikalischen Dynamik des Dur-Moll-Systems denkt und durch die Kopplung mit der harmonischen Struktur ein anderes Melodieverständnis hat als es in der strikt von der Melodie aus denkenden Kompositionsweise der Genfer Musiker vorliegt. Damit unterscheiden sich seine Melodien grundsätzlich von tatsächlichen und möglichen Vorlagen, auch wenn sie gewisse Strukturmerkmale, vor allem eben in der Rhythmik, übernehmen.

Damit lässt sich als Fazit unvollständiger und punktueller Analysen zusammenfassen, dass die generellen Feststellungen, die in der Literatur über Crügers Melodien gemacht wurden, großteils zutreffen. Zu relativieren ist die Abhängigkeit von Vorbildern; man würde in Fällen, die dem hier untersuchten vergleichbar sind, besser von Anregungen sprechen. Erst recht gilt dies natürlich für Fälle, wo Crüger Elemente aus verschiedenen Melodien zu einer neuen umgearbeitet hat, so bei *Nun danket all und bringet Ehr* nach den Psalmen 118, 89, 75 und 97,²⁸ und ein breiterer Vergleich mit den Melodien

28 Vgl. den Kommentar von Peter Ernst Bernoulli, in: Ökumenischer Liederkommentar zum Katholischen, Reformierten und Christkatholischen Gesangbuch der Schweiz, Lfg. 3, Freiburg CH/Basel/Zürich 2004, unpag.

des „Kantionalsatzstils“ seit ca. 1600 dürfte eine etwas stärkere rhythmische Standardisierung in Richtung der beschriebenen Elemente zeigen. Es erscheint demnach nicht ganz aussichtslos, einen Crügerschen Melodiestil präziser und abgrenzbarer herausarbeiten zu können; was umso bedeutsamer wäre, als dieser auf die Praxis des Gemeindegesangs offensichtlich einen bedeutenden Einfluss ausgeübt hat.

The image displays a musical score for a piece by Johann Crüger. It consists of six systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Below the lute line, there are several letters and symbols indicating fingerings or techniques: 'T', 'mD', 'SD', 'D', 'P', 'SD(=StvPSD)', 'PD', 'dT', and '[#]'. Some notes in the vocal line are circled, and some in the lute line are boxed. The piece concludes with a sharp sign in brackets, '[#]'. The overall structure is that of a short instrumental or lute piece with a vocal melody.

Abbildung 3: Psalm 23 und „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“

Johann Crüger als Gesangbuchherausgeber

CHRISTIAN BUNNERS

Lieder aus Johann Crügers Gesangbuch „Praxis Pietatis Melica“ gehören zum „Fragilsten und zugleich Erhabensten, das die protestantische Kirche zum Weltkulturerbe beigetragen hat“: so ein Urteil des Komponisten und Musikologen Birger Petersen im Crüger-Jahr 2012.¹ In der Tat handelt es sich bei dem Buch des Berliner Nikolaikantors um eines der bedeutendsten und einflussreichsten Bücher der Gesangbuchgeschichte überhaupt. Nach den Gründen dafür ist zu fragen. Zunächst aber sollen Crügers Gesangbuchausgaben im Umriss vorgestellt werden.

Johann Crügers „Praxis Pietatis Melica“

Das erste Gesangbuch Crügers ist 1640 erschienen. Zuvor, in den zwanziger Jahren, hatte er mehrere kirchenmusikalische Werkzyklen veröffentlicht, desweiteren musikpädagogische und musiktheoretische Schriften, aufgrund derer er heute zu den wichtigen deutschen Musikschriftstellern seines Jahrhunderts zählen dürfte. Aus den 1630er Jahren sind keine Kompositionen oder Schriften Crügers bekannt, vermutlich bedingt durch die in Berlin-Brandenburg besonders angespannte Kriegssituation und durch Krisen im persönlichen Leben. Der Chronist Martin Diterich – vermutlich hat er noch in Kontakt mit Crüger-Nachkommen gestanden – berichtete 1737, Crüger habe sich damals verstärkt der Bibel sowie Erbauungsbüchern und geistlichen Liedern zugewandt.²

Crügers Buch von 1640 war das erste in Berlin gedruckte lutherische Gesangbuch, mitinspiert durch Johann Hermann Scheins „Cantional“ von 1637. Wie Schein titelte auch Crüger „Gesangbuch Augspurgischer Confession“ und übernahm weitere Einzel-elemente aus Scheins Buch. Freilich ging er in der inhaltlichen Gestaltung des eigenen Buches andere Wege als Schein. So hob er im Titel hervor, neben den Liedern von Luther und dessen Nachfolgern bringe er „viel schöne neue Trostgesänge / Insonderheit des vornehmen *Theol.*: vnd Poeten Herrn Johan Heermans [...] mit aussenlassung hin-

-
- 1 Professor Dr. Birger Petersen (Mainz) in einer für die Zeitschrift „forum kirchenmusik“ verfassten Besprechung (Kopie eines Manuskripts vom Frühjahr 2012) des Bandes „Schmücke dich, o liebe Seele“. 33 ausgewählte Kirchenlieder aus Johann Crügers PRAXIS PIETATIS MELICA. Musikalisch eingerichtet von Axel Gebhardt auf Grundlage der kritischen Edition des Crügerschen Gesangbuches von Hans-Otto Korth und Wolfgang Miersemann. Mit einem Nachwort von Christian Bunnars, Halle 2012. Korth und Miersemann bereiten als Projekt der Deutschen Forschungsgemeinschaft eine historisch-kritische Ausgabe des Gesangbuches von Crüger nach der letzten Ausgabe von seiner Hand (1661) vor.
 - 2 Vgl. Diterichs Text über Crüger bei Bunnars, Christian: Johann Crüger (1598-1662). Berliner Musiker und Kantor, lutherischer Lied- und Gesangbuchschöpfer. Aufsätze, Bildnisse, Textdokumente, Berlin 2012, 240-241, 241.

gegen der unnötigen und ungebrauchlichen Lieder“. Hinweise auf neue – das meinte hier vor allem zeitnah entstandene – Lieder und auf die Trostfunktion von Gesängen finden sich auch in späteren Titelangaben Crügers.

Die zweite Auflage des Buches von 1640 erschien 1647, jetzt freilich mit dem geänderten und bald berühmt gewordenen Titel: „PRAXIS PIETATIS MELICA. Das ist Übung der Gottseligkeit in Christlichen und Trostreichen Gesängen [...]“³. 1648 wurde eine dritte Auflage gedruckt. Bis zu Crügers Tod im Jahre 1662 sind insgesamt zehn von Crüger selbst besorgte Editionen erschienen. Über die jeweilige Auflagenhöhe ist freilich nichts bekannt. Gesangbücher sind *Gebrauchsliteratur* und darum in besonderem Maße auch *Verbrauchsliteratur*. Erhalten geblieben und kostbar, weil zumeist nur in einem oder wenigen Exemplaren überkommen, sind Belege von Crügers Editionen aus den Jahren 1640, 1653, 1656, 1657 und 1661.

Crügers Gesangbuch war ein „work in progress“. Die Auflagen unterscheiden sich nach Zahl und Auswahl der Lieder. 1640 umfasste das Buch 240 Gesänge, in der zehnten Auflage von 1661 waren es 550. Hatte Crüger 1640 seine „schönen neuen Trostgesänge“ besonders aus Johann Heermanns Texten geschöpft, so wurde ab 1647 Paul Gerhardt sein „Starautor“, zunächst mit dem Erstdruck von 18, 1653 bereits mit insgesamt 82, 1661 mit 90 Gerhardt-Gesängen. Crüger ist als Entdecker und Förderer des Dichters Paul Gerhardt zu würdigen. Allein durch den Erstdruck der meisten Lieder Paul Gerhardts kommt dem Gesangbuch Crügers weltkulturelle Bedeutung zu. Mit 21 Originalmelodien zu Texten von Gerhardt war er auch dessen erster Komponist.

Eine Erfolgsgeschichte

Bereits in der fünften Edition von 1653 hat Crüger selbst seine Gesangbucharbeit als eine Erfolgsgeschichte bezeichnet. Nicht ohne Stolz und werbestrategisch geschickt schrieb er, eine Neuauflage sei nötig geworden, weil das Buch nicht nur in den Ländern des brandenburgischen Kurfürsten Friedrich Wilhelm (regierend 1640-1688) geschätzt und „in zimlicher Anzahl“ gekauft werde, sondern weil es „auch in andern fernern orten höchlich beliebt und angenehm worden / auch daher die Exemplaria bald und wol abgegangen.“⁴

Schon früh hat sich das Buch also auch überregional verbreitet. Nach Crügers Tod ist es zunächst von dem Drucker Christoph Runge (1619-1681), danach von anderen betreut, variiert und ediert worden. Allein in Berlin sind von 1640 bis nach 1746 45 Auflagen erschienen, außerdem in Frankfurt am Main mindestens 16, weitere an anderen Orten. Außerdem ist das Buch in den ersten Jahrzehnten seines Erscheinens von anderen Gesangbuchmachern vielfach als Quelle für neue Texte und Melodien genutzt worden, mindestens seit 1667 auch im internationalen Raum.

Nach 1700 ist der Einfluss der „Praxis Pietatis Melica“ langsam zurückgegangen. Das seit 1690 stark aufblühende Liedschaffen des spenerschen, halleschen und radikalen Pietismus wurde in Crügers Buch nur noch teilweise aufgenommen und fand seine

3 Die Titelangaben von 1640 bzw. 1653 vgl. bei Bunnens, Crüger, 194f. bzw. 199 (Anm. 2).

4 Vgl. ebd., 198.

Hauptverbreitung durch die dann ebenfalls überregional wirkenden Gesangbücher von Johann Anastasius Freylinghausen (ab 1704) und Johann Porst (ab 1709).

Crügers „Psalmodia Sacra“

Neben der „Praxis Pietatis Melica“ ist Crüger ein weiteres großes Gesangbuchprojekt zu verdanken, die – nach ihrem Haupttitel so genannte – „Psalmodia Sacra“. Es handelte sich um ein Auftragswerk in zwei Teilen, erschienen 1657/58, das vor allem dem Singen am kurfürstlichen Hof in Berlin-Cölln bei den dortigen Gottesdiensten dienen sollte. Das brandenburgische kurfürstliche Haus war 1613 von der lutherischen zur reformierten Konfession übergetreten. In der Stadt und im Land machten die Reformierten zu Crügers Zeit etwa fünf Prozent aus. Die Mehrheit der Bevölkerung war weiterhin lutherisch.

Der erste Teil der „Psalmodia Sacra“ brachte die 150 Gesänge des Genfer französischen Liedpsalters in der deutschen Übersetzung von Ambrosius Lobwasser (1515-1585); der zweite Teil – „D. M. Luthers wie auch anderer gottseligen und Christlichen Leute Geistliche Lieder und Psalmen“ – bot mit 319 Liedern eine Auswahl ähnlich der in der „Praxis Pietatis Melica“, variiert hier unter anderem durch Beimischung von Gesängen der Böhmisches Brüder und einiger reformierter Dichter. Eine Kopplung des reformierten Liedpsalters nach Lobwasser mit Liedern vorwiegend lutherischer Provenienz war nicht ungewöhnlich und begegnet bereits früher und auch an anderen Orten. Die konfessionellen Abgrenzungen in den Bereichen von Musik-, Lied- und Andachtsliteratur waren nicht so strikt wie die in der theologischen Lehre. Wenn das Crügersche Doppelgesangbuch konfessionell manchmal ein „Unionsgesangbuch“ genannt worden ist, so muss das freilich als überzogen bezeichnet werden.⁵

Die musikalische Bearbeitung der mehrfach wieder aufgelegten „Psalmodia Sacra“ hat Crüger ähnlich gestaltet wie die zur „Praxis Pietatis Melica“. Seine Vorrede⁶ zum Doppelgesangbuch zeigt, dass er mit ihm ähnliche liedspirituelle Ziele verfolgt hat wie mit der Praxis.

Der Titel – ein Programm

Mit dem seit 1647 gebrauchten Titel „Praxis Pietatis Melica“ griff Crüger Lebens- und Frömmigkeitsinteressen auf, die in seiner Zeit weit verbreitet waren. Die Leitbegriffe „praxis“, „pietas“, „Übung“, „Gottseligkeit“ (Frömmigkeit) waren nicht neu; sie begegnen bereits bei Luther und im Luthertum vor und neben Crüger, auch im Zusammenhang mit Liedern, müssen aber auf ihre jeweiligen Bedeutungsgehalte hin befragt werden. Durch die Hinzufügung von „melica“ (liedhaft, lyrisch) hat Crüger mit dem Titel seines Buches eine einprägsame Formel geschaffen, die programmatischen Cha-

⁵ Vgl. dazu ebd., 38. – Zum Verhältnis zwischen Crüger und dem Kurfürsten vgl. ebd., 175-179.

⁶ Die Dokumentation dieser Vorrede findet sich ebd., 207-219.

rakter hatte. Seine Vorreden⁷ und das Buch selbst lassen dessen kirchengeschichtlichen Ort erkennen.

Einerseits hat Crüger das Paradigma von Kirchenmusik und Liedersingen weitergeführt, wie es im lutherisch-orthodoxen Kirchentum ausgebildet worden war: Menschen bezogen sich mit Liedern bekennd und betend auf das biblisch-lutherische Sinnsystem des Glaubens, aktualisierten es für sich und erfuhren dadurch geistliche Stabilisierung und kirchlich-soziale Identifizierung. Crüger schrieb: Zum Lob Gottes und zum Singen sind „wir von Gott Vatern erschaffen: Von Gott Sohn unserm Heyland so teuer erlöset: Vom Heiligen Geist geheiligt: [wir werden] Auch endlichen vom tode zum Ewigen leben auferwecket werden.“⁸

Das alllutherische Paradigma hat Crüger durch ein Lied- und Singe-Verständnis ergänzt und erweitert, wie es sich seit etwa 1600 in der von der kirchengeschichtlichen Forschung so genannten „neuen Frömmigkeitsbewegung“ entwickelt hatte und das durch Crügers Gesangbuch weiter befördert worden ist.⁹ Diese Bewegung zielte auf eine vermehrte Individualisierung und Verinnerlichung des Glaubens. Die allermeisten der von Crüger edierten „neuen Lieder“ standen in Zusammenhang mit dieser Bewegung. Ganz auf deren Linie sprach Crüger vom Liedersingen mit aus dem biblischen Hohenlied geschöpften geistlich-erotisch getönten Bildern; er nannte Christus seinen „Bräutigam“ und bezeichnete Gesangbuch und Lieder als Mittel zu „mehr andacht“ und zu „sonderbarer Auffmunterung deß innern Menschen.“¹⁰ Durch die Frömmigkeitsbewegung – manchmal auch „Pietismus in einem weiteren Sinne“ genannt – hat eine gesteigerte Emotionalisierung und Prozesshaftigkeit des Liedschaffens und Liedersingens stattgefunden. Stärker als zuvor wurde Singen zu einem individuell-spirituellen „Übungsweg“.

Der Philosoph Peter Sloterdijk hat mit reichem Material aus Geschichte und Gegenwart gezeigt, dass menschliches Leben in hohem Maße von „Anthropotechniken“ bestimmt werde, durch „Üben“ also.¹¹ Es gelte: Übung macht den Menschen. – In den Religionen, auch in den konfessionellen Ausprägungen des Christentums sind unterschiedliche Übungswege entwickelt worden, mit denen Glauben und verantwortliches Handeln eingeübt und ausgeübt werden. Im Luthertum haben im Anschluss an den Reformator Kirchenmusik und geistliche Lieder als spirituelle Übungswege eine hervorragende Rolle gespielt. Dabei hat die Kulturoffenheit des Luthertums bewirkt, dass diese Übungswege mit den poetisch-musikalischen Ausdrucksformen der jeweiligen Zeit gestaltet und praktiziert worden sind.

Die Bedeutung des Liedersingens für Glauben und Leben in früheren Jahrhunderten ist heute nur noch schwer vorstellbar; sie kann kaum überschätzt werden.¹² Liedersingen strukturierte den Tages- und Jahreslauf, verband sich mit Alltag und Feiertag, mit Kirche, Schule und Haus; geistliches Liedersingen war, soziale Schichten übergreifend,

7 Vgl. zu diesen Vorreden ebd., 51-74 sowie die Dokumentation der Vorredentexte 192-207.

8 Vorrede 1656, vgl. ebd., 200.

9 Vgl. dazu ebd., 56-60, 86-88; außerdem: Bunnens, Christian: Gesangbuch, in: Glaubenswelt und Lebenswelten, hg. von Hartmut Lehmann (= Geschichte des Pietismus, Bd. 4), Göttingen 2004, 121-142.

10 Vgl. Bunnens, Crüger, 194 und 208f. (Anm. 2).

11 Sloterdijk, Peter: „Du musst dein Leben ändern“. Über Anthropotechnik, Frankfurt am Main 2009.

12 Vgl. u.a. Heymel, Michael: Das Gesangbuch als Lebensbegleiter. Studien zur Bedeutung der Gesangbuchgeschichte für Frömmigkeit und Seelsorge, Gütersloh 2012.

eines der wichtigsten Medien, das im „Normallauf“ sowie an Hoch- und Tiefpunkten des öffentlichen und privaten Lebens zur Expression und „Bewältigung“ ebenso half wie zur Sinngebung des Daseins insgesamt. In der Liedauswahl und in den Gliederungen von Crügers Gesangbuch lassen sich vielfältige lebensweltliche Situationen und Funktionen des Singens ablesen. Vom tatsächlichen Umgang mit Crügers Buch und von entsprechenden empirischen Singe-Vollzüge in Kirche, Schule und Haus wissen wir freilich bisher wenig. Wenn Crüger immer wieder von „trostreichen Liedern“ gesprochen hat, so zeigt das seine seelsorgerliche Absicht, das Gesangbuch und dessen Lieder besonders auf die durch Kriegs- und Nachkriegszeiten verursachten Krisenerfahrungen zu beziehen.¹³

Allgemein dürften damals im Volk Gesangbücher als Medien geistig-seelischer Orientierung den Gebrauch von Bibel und Erbauungsbüchern noch übertroffen haben. Das gilt freilich nur für die des Lesens kundigen Volksschichten. Wenn auch genaue Angaben fehlen, so kann davon ausgegangen werden, dass in einer Stadt wie Berlin-Cölln – am Schluss des Dreißigjährigen Krieges in der Bevölkerungszahl um die Hälfte auf etwa 7.000 Einwohner reduziert – schätzungsweise nur ein Drittel der Menschen des fließenden Lesens kundig war.¹⁴ Gottesdienstlicher Gesangbuchgebrauch war noch nicht allgemein üblich. Gesangbucheditionen richteten sich vornehmlich an bürgerliche und adlige Bildungsschichten sowie vor allem an Multiplikatoren wie Kantoren, Lehrer, Theologen, Musiker und Choristen. In der nicht lesefähigen Bevölkerung geschah das „Üben“ und Lernen von Liedern, auch das von neuen Gesängen, vornehmlich durch Hörensagen und Hörensingen.

Crügers Verbindung von lutherischer Konfessionskultur mit mystisch getönter Spiritualität sowie sein Verständnis von Liedersingen als einer das Glauben und Leben verändernden „Praxis“ – sie haben mitbewirkt, dass die „Praxis Pietatis Melica“ eine breite Rezeption bei Menschen mit durchaus unterschiedlichen Frömmigkeitsprägungen gefunden und auch bedeutsame Fernwirkungen in die allgemeine Musikkultur hinein ausgelöst hat.

Tradition und Innovation

Die Erarbeitung neuer Gesangbücher für den Gemeindegebrauch bewegt sich immer zwischen den Polen Traditionalismus und Aktualismus. Die schnelle und anhaltende Verbreitung der „Praxis Pietatis Melica“ zeigt, dass es Crüger gelungen war, Tradition und Innovation glücklich miteinander zu vermitteln. Er verzichtete auf Lieder, die „vngebräuchlich“ geworden waren; gleichwohl reichte er diejenigen Liedbestände weiter, der der kirchlich-kulturellen Führungsschicht ebenso wie den Gemeindegliedern vertraut war.

Mit überkommenen Gesängen verband Crüger ein reiches Angebot von noch unbe-

¹³ Zur Beziehung von Kirchenlied und Krisenerfahrungen im 17. Jahrhundert sowie zum damaligen Verständnis von „Trost“ siehe einige Hinweise und Literaturnennungen bei Bunners, Crüger, bes. 56f. (Anm. 2).

¹⁴ In Dörfern lag die Zahl der Lesekundigen noch wesentlich niedriger. Zur Frage Gesangbuch und Lesefähigkeit allgemein vgl. Heymel, Gesangbuch), 58-62 (Anm. 12).

kannten bzw. ganz neuen Liedern. Sein Liedrepertoire – besonders auf dessen Melodien-sprache gesehen – hatte dabei ein durchaus interkulturelles Gepräge. Zeitnah entstandene Lieder hat Crüger auf zweierlei Weise gewonnen. Einmal übernahm er Lieder aus separat erschienenen Sammlungen von Dichtern und Melodisten, etwa von Johann Heermann oder Johann Rist. Damit kommt ihm das Verdienst zu, die Verbreitung und Popularisierung neuer Lieder wesentlich gefördert und damit die Erfahrung geistlicher Lieder als aktueller seelsorgerlicher Hilfen vermehrt zu haben.

Einen zweiten Weg zur Gewinnung neuer Lieder ging Crüger mit der Aufnahme von noch ungedruckten Texten und Melodien, so von Paul Gerhardt oder von Michael Schirmer (1606-1673) – etwa mit dessen „Nun jauchzet all ihr Frommen“ und „O heiliger Geist, kehre bei uns ein“ – oder von Johann Franck (1618-1677) – beispielsweise mit „Jesu meine Freude“ und „Schmücke dich, o liebe Seele“ – sowie von Liedern weiterer Textautoren und Komponisten. Crüger verfügte selbst über eine exzellente poetologische Bildung; das weisen lateinische Dichtungen von ihm aus.¹⁵ So verwundert es nicht, dass er bei der Auswahl für den Erstdruck neuer Lieder eine glückliche Hand bewiesen hat. Die von ihm praktizierte Verbindung von Überlieferung und schöpferischer Neuerung bleibt für jede Gesangbuchgestaltung vorbildlich.

Äußerungen Crügers und seine Liedsätze belegen, dass er neue Lieder nicht nur der häuslichen Andacht, sondern auch dem öffentlichen Gottesdienst zur Verfügung stellen wollte, und zwar auch für das Singen der Gemeinde. In dieser Hinsicht war Crüger – unter ausdrücklicher Berufung auf Luther – progressiver als traditionalistisch gesonnene Theologen und Kantoren seiner Zeit. Anderslautende Urteile über die Funktion neuer Lieder bei Crüger sind zu revidieren. Damalige Traditionalisten wollten neue Lieder gerne auf den häuslichen und privaten Gebrauch beschränkt sehen. Das Bemühen Crügers, neue Lieder auch dem gottesdienstlichen Gemeindegesang zuzuführen, scheint jedenfalls in Berlin von nachhaltiger Wirkung gewesen zu sein. Etwa drei Jahrzehnte nach Crügers Tod äußerte Philipp Jakob Spener (1635-1705) – Propst an der Berliner Nikolaikirche –, es gefalle ihm, dass im Unterschied zu anderen Städten in Berlin bei den Gottesdiensten auch neue Lieder gesungen würden.

„... die Edle und niemals genug gepriesene MUSICA“¹⁶

Die musikalische Ausstattung der „Praxis Pietatis Melica“ ermöglichte dem Gesangbuch vielfältige Verwendungsmöglichkeiten. In dem damals sich ausdifferenzierenden Sozialgefüge war der Charakter des Buches als eines multifunktional verwendbaren „Arbeitsbuches“ ein weiterer Grund für dessen starke Wirkung. Neben neuen Texten dürften die von Crüger präsentierten neuen Melodien, vor allem seine eigenen, die Ausstrahlung des Buches wesentlich gefördert haben. Einige von ihnen – wie „Jesu meine Freude“ – gewannen rasch eine Beliebtheit, die der von „Popsongs“ vergleichbar ist. Melodien von Crüger werden bis heute gesungen. Sie gehören zum Grundbestand christlichen Singens, und das weltweit und ökumenisch, etwa „Nun danket

¹⁵ Vgl. dazu die entsprechenden Urteile von Reinhard Düchting bei Bunnens, Crüger, 183-186 (Anm. 2).

¹⁶ Zitat aus der Vorrede Crügers zu seinem musikpädagogischen Traktat von 1660; vgl. ebd., 213.

alle Gott“, „Lobet den Herren“ oder „Jesus meine Zuversicht“. Bei Melodien aus der Tradition hat Crüger, dem Musikempfinden seiner Zeit entsprechend, häufig Umformungen vorgenommen.

Als erster Gesangbuchherausgeber überhaupt hat Crüger den in der „Praxis Pietatis Melica“ notenmäßig präsentierten Melodien Generalbässe beigegeben – auch das ein Ausdruck für die intendierte Individualisierung und „Modernisierung“ geistlichen Singens. Die Mitteilung von Generalbassstimmen ist von anderen Gesangbuchmachern rasch aufgegriffen worden. Musikkundigen wurde es dadurch ermöglicht oder erleichtert, das Liedersingen in Schule, Haus oder Kirche – in der Gemeinde, in einer Gruppe oder im privaten Bereich – mit Instrumenten zu stützen und zu begleiten.

Bereits 1640 hatte Crüger in Verbindung mit seinem Gesangbuch separate Stimmbücher für Alt und Tenor zum Druck gebracht und damit den vierstimmigen Gesang von Liedern seines Buches ermöglicht. 1649 publizierte er in seinen „Geistlichen Kirchenmelodien“ dann 161 Sätze in vierstimmigem Kantionalsatz und verband die Vokalsätze noch mit jeweils zwei eigenständig geführten instrumentalen Oberstimmen in konzertierender Manier. Die Instrumentalstimmen haben nur in geringerem Maße textausdeutende Funktion; sie sollten, wie Crüger es im Vorwort ausdrückte, ganz allgemein den „Effekt“ der Lieder verstärken. Auch hier hat er an eine Verbindung der von Schulchor und Instrumentalisten musizierten Liedsätze mit gemeindlichem Singen gedacht. Crügers Liedsätze sind später nur teilweise wieder ediert worden; eine Gesamtausgabe ebenso wie CD-Einspielungen wären wünschenswert. Mit der Kopplung des aus deutscher Tradition kommenden Kantionalsatzes mit italienisch inspiriertem instrumental-konzerthaften Musizieren hat Crüger einen neuartigen Satztyp geschaffen. Zuerst 1666/67 von Johann Georg Ebeling (1637-1676) aufgegriffen, blieb dieser Satztyp bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts die in der Figuralmusik am häufigsten verwendete Art des Choralatzes, insbesondere für den Schluss von Kantaten.¹⁷ Die kunstvolle Satzinnovation Crügers bildete gewissermaßen ein ‚Vorspiel‘ zu der reichen Rezeption von Melodien aus seinen Gesangbüchern, wie sie in der späteren Kunstmusik stattgefunden hat, unter anderem bei Dietrich Buxtehude, Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann, Carl August Friedrich Westenholz, Felix Mendelssohn Bartholdy, Johannes Brahms, Max Reger, Ernst Pepping sowie jüngst in Pop und Jazz etwa bei Gerhard Schöne, Sarah Kaiser und Dieter Falk.

¹⁷ Vgl. dazu Krummacher, Friedhelm: Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach, Kassel 1978, 34f. – Zu Ebeling vgl. Liebig, Elke: Johann Georg Ebeling und Paul Gerhardt. Liedkomposition im Konfessionskonflikt. Die „Geistlichen Andachten“ Berlin 1666/67, Frankfurt am Main 2008.

Gesangbuch-Spiele mit Crüger-Melodien

CHRISTA KIRSCHBAUM

Gemeindesingen ist mehr als „Ich bringe Ihnen ein Lied bei“. Durch vielfältige kreative Methoden kann die Lust am Singen geweckt und dadurch das gemeinsame Singen belebt werden. Die folgenden Beispiele sind mit Chören, gemeindlichen Gruppen oder der Gottesdienstgemeinde ausführbar.

EG 9 Nun jauchzet, all ihr Frommen

Die Melodie wird von zwei Gruppen gesungen, die zweite Gruppe übernimmt die melodischen Wiederholungen.

Die erste Gruppe beginnt und singt bis „Gnadenzeit“. Die zweite Gruppe übernimmt bis „Herrlichkeit“.

Alle singen „zwar ohne stolze Pracht“, die erste Gruppe singt weiter bis „verheeren“, die zweite Gruppe übernimmt bis „zerstören“, alle singen die Strophe zu Ende.

EG 11 Wie soll ich dich empfangen

A. Die Melodie wird gesummt. In jeder Strophe singt jede und jeder ein Wort nach Wahl auf Text.

B. Die Melodie wird einstimmig, in ruhigem Tempo, in drei Gruppen gesungen. Die erste Gruppe singt nur die Substantive, die zweite Gruppe nur die Verben, die dritte Gruppe alle anderen Wörter. Die Jesus-Anreden „Jesu“ und „du“ singen alle.

EG 36 Fröhlich soll mein Herze springen

Strophe 6 „Ei, so kommt und lasst uns laufen“ wird einstimmig als *accelerando*-Fassung gesungen: langsam anfangen, im Verlauf schneller werden (ohne Dirigentin probieren!).

EG 81 Herzliebster Jesu

Die Frauen singen die Melodie, die Männer summen ein Bordun (Zweiklang im Quintabstand) mit dem Grundton f und der Oberquinte c' dazu.

Die Männer atmen wie die Frauen nach jeder Zeile.

Der Bordunklang kann von Baritonem durch ein as zum f-moll-Dreiklang ergänzt werden.

- *Variation:*
Der Bordunklang wandert abwärts. Die Männer beginnen auf f und c', in jeder Zeile steigen sie diatonisch (eine Stufe in der f-moll-Tonleiter) abwärts: es – b, des – as, c – g. Wenn die Melodiestimme zu Ende gesungen hat, kehren die Männer zum Ausgangsklang zurück und halten ihn vier Halbe lang aus.
- *Variation:*
Der Bordunklang f – c' wird durch Frauenstimmen zum Dreiklang ergänzt: die Altistinnen summen as'. Dieser Klang steigt pro Halbzeile (nach vier Halben) diatonisch abwärts.

EG 112 Auf, auf, mein Herz mit Freuden

Die Melodie wird einstimmig gesungen. Immer, wenn der Rhythmus
 punktierte Viertel – Achtel – Viertel
 vorkommt, klatscht man diesen Rhythmus mit leichten (!) Schlägen mit.

EG 133 Zieh ein zu deinen Toren

- A. Das Lied wird in D-Dur gesungen. Fünf Solisten singen die erste Zeile (bis zum Atemzeichen nach „Toren“). Der Schlussston der Zeile wird Grundton eines pentatonischen Akkordes, indem man melodisch aufsteigt (d – e – fis – a – h), unterwegs aber jeweils einer auf einem dieser Akkordtöne stehen bleibt. In den Akkord hinein singen alle anderen etwas langsamer die soeben gehörte Zeile. So wird mit allen Zeilen verfahren. Eine Zeile endet jeweils beim nächsten Atemzeichen bzw. vor der Pause. Man muss sich die Töne gut merken, evtl. wiederholende Anschlüsse der einzelnen Zeilen üben. Der Akkord soll von der Gruppe nicht negiert werden, sondern die Melodietöne sollen ihm, wenn auch auf ungewohnte Weise, eingepasst werden. Später kann man Soli und Tutti auch austauschen. Um die Anschlussöne nach dem Akkord zu finden, hört man genau auf die Unterstimme.
- B. Windstöße imitieren: Die Melodie wird nicht gesungen, sondern (mit Tonhöhenbewusstsein) auf ff, ss, ch gezischt bzw. gepfiffen.

EG 218 Schmücke dich, o liebe Seele

Die erste Strophe wird an verschiedenen Plätzen im Kirchenraum gesungen. Jede und jeder suchen sich vor dem Gesang drei Plätze in der Kirche aus. An Platz eins werden die ersten beiden Melodiezeilen gesungen, an Platz zwei die Zeilen drei und vier, an Platz drei die Zeilen fünf und sechs. Alle begeben sich zu ihrem ersten Platz. Die Singleiterin gibt den Einsatz und alle beginnen gemeinsam. Nachdem die ersten beiden Zeilen gesungen sind, wechselt man

den Platz. Am zweiten Platz angekommen, werden die Zeilen drei und vier gesungen, dann Wechsel zum dritten Platz, dort werden die letzten beiden Zeilen gesungen. Die Platzwechsel vollziehen sich in Ruhe. Gesungen wird erst, wenn der neue Platz erreicht ist. Durch die unterschiedlichen Plätze im Raum verschiebt sich die Melodie vielfach übereinander. Man kann verabreden, dass alle den Schlussston so lange aushalten, bis alle dort angekommen sind, damit niemand allein singend übrigbleibt.

EG 320 Nun lasst uns Gott dem Herren

A. Die Melodie besteht aus einem ostinaten Rhythmus, der vier Mal wiederholt wird:

Halbe – Halbe – Viertel – Halbe – Viertel – Halbe – Halbe

Dieser Rhythmus wird beim Singen mitgeklatscht. Man kann eine größere Form daraus entwickeln, indem dieser Rhythmus zwischen den Strophen geklatscht wird, oder sogar in einer Strophe nach jeder Zeile. Beim Klatschen verschiedene Klangfarben einsetzen.

B. Das Lied wird ein- oder mehrstimmig gesungen.

Str. 1 Die Singleiterin singt an, alle fahren fort ab „Dank sagen...“

Ab *Str. 2* wird das Metrum der Melodie durch Klatschen verdeutlicht:

Str. 2 jedes Viertel wird geklatscht

Str. 3 jede Halbe

Str. 4 jede punktierte Halbe; nach dem Auftakt beginnen

Str. 5 jede Ganze

Str. 6 jede punktierte Ganze; nach dem Auftakt beginnen

Str. 7 eine Gruppe singt, die andere klatscht einen Takt später den Rhythmus im Kanon hinterher

Str. 8 wird ohne Klatschen gesungen – oder von sehr schnellem Klatschen wie Applaus begleitet

EG 321 Nun danket alle Gott

Die erste Strophe wird im Sitzen gesungen, nur das eigene Lieblingswort wird stehend gesungen.

In der zweiten Strophe werden zwei Lieblingswörter im Stehen gesungen, in der dritten Strophe drei Lieblingswörter.

- *Variation:*

Die Singgruppe steht in einem großen Kreis, bei den Lieblingswörtern treten die Singenden einen Schritt nach vorn, dann wieder zurück in den Kreis.

EG 322 Nun danket all und bringet Ehr

Das Anfangsmotiv $f - dc - f$ wird der Melodie als Ostinato unterlegt. Melodie und Ostinato beginnen gleichzeitig. Das Ostinato hat folgenden Text:

Halbe Viertel Viertel Halbe (halbe Pause) Halbe Viertel Viertel Halbe (halbe Pause)
 //: Nun dan- ket all – und brin- get Ehr ://

Auch in zwei Gruppen abwechselnd.

Das Ostinato kann auch mit einem Echo (im Kanon) versehen werden:

Echo: Nun dan- ket all – und brin- get Ehr
 Nun dan-ket all und brin- get
 Ehr.

Dabei können verschiedene Klangfarben eingesetzt werden:

Die Männer singen das Ostinato, die tiefen Frauenstimmen das Echo.

Die hohen Frauenstimmen singen dazu die Melodie.

EG 324 Ich singe dir mit Herz und Mund

A. wie 322

B. Der vierstimmige Chorsatz wird vielstimmig gesungen. Jede Stimme darf beliebig oktaviert werden. Wichtig ist, dass der Bass auf jeden Fall auch in der Originallage erklingt.

EG 326 Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut

Die Crüger'sche Melodie wird abwechselnd mit ihrer Vorlage, der Genfer Psalmmelodie von Guillaume Franc und Louis Bourgeois bei EG 294 „Nun saget Dank und lobt den Herren“ gesungen.

Zwei Gruppen singen im Wechsel: Die erste Gruppe beginnt mit der ersten Zeile von „Nun saget Dank“, die zweite Gruppe schließt an mit der ersten Zeile von „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“.

Die Melodie bei 294 hat acht Zeilen, die Crüger-Melodie nur sieben (jeweils bis zum nächsten Satzzeichen. Eine Ausnahme: Zeile 4 bis „Gemüte“).

Beide Melodien werden in der gleichen Tonart gesungen.

EG 396 Jesu, meine Freude

Die Melodie wird einstimmig gesungen, verteilt auf drei Tonhöhen-Gruppen: eine tiefe, eine mittlere und eine hohe Gruppe:

Die tiefe Gruppe beginnt: „Jesu, meine Freude“. Die mittlere setzt fort: „meines Herzens Weide“, die hohe übernimmt: „Jesu, meine Zier“.

Die Wiederholung des Stollens genauso.

Im Abgesang beginnt die mittlere Gruppe: „Gottes Lamm, mein Bräutigam“, die hohe setzt fort: „außer dir soll mir auf Erden“, die tiefe führt zum Schluss: „nichts sonst Liebers werden“.

• *Variation:*

Im Abgesang singen alle drei Gruppen gemeinsam.

EG 447 Lobet den Herren, alle die ihn ehren

Str. 3 „Händ und Füße, Zung und Lippen regen“: Der vierstimmige Chorsatz wird perkussiv ausgeführt, mit Händen, Füßen, Zungen und Lippen. Halbe und Viertel dürfen in kleinere Notenwerte unterteilt werden. Dazu kann eine andere Gruppe den Satz singen, oder es wird erst gesungen und dann, als Kommentar, die perkussive Fassung angeschlossen.

Str. 5 Einstimmiger Beginn. Ab „dawider“ im halben Tempo singen, nacheinander bleibt jeweils eine von zwölf Kleingruppen auf einem Melodieton stehen und hält ihn bis zum Zeilenschluss aus.

Ab „Lobet“ wieder alle einstimmig im Originaltempo.

Str. 7 Die Melodie wird im Kanon gesungen. Einsatzabstand ist eine Ganzenote („Gib, dass wir“) oder eine Halbenote („Gib“).

Soviel Einsätze wie Bankreihen / Kleingruppen / Mitwirkende.

Auslaufender Schluss, d.h. jede Gruppe singt die Strophe einmal durch.

EG 459 Die Sonn hoch an dem Himmel steht

Die Melodie wird einstimmig gesungen. Sie wird auf vier Gruppen verteilt, die sich in der Kirche den Himmelsrichtungen zuordnen.

Die Ostgruppe singt die erste Zeile, die Südgruppe die zweite, die Westgruppe die dritte, die Nordgruppe die vierte Zeile jeder Strophe.

EG 528 Ach wir flüchtig, ach wie nichtig

Die Melodie wird einstimmig, in zwei oder mehreren Gruppen gesungen. Jede Gruppe singt nur zwei Töne. Der zweite Ton ist immer ein wenig leiser als der erste (barocke Schwer-Leicht-Artikulation). Tempo halten! (Totentanzlied)

- *Variation:*

Die Singenden verteilen sich auf neunzehn Kleingruppen. Sie stellen sich in einer langen Reihe im Mittelgang der Kirche auf. Die Gruppe im Westen beginnt, so wandert das Lied allmählich nach Osten und „orientiert“ sich.

Die meisten Beispiele sowie grundsätzliche Überlegungen zum kreativen Gemeinde-singen finden sich in:

Christa Kirschbaum: Melodiespiele mit Gesangbuchliedern. Bd 1 der Reihe „Singen bewegt – Neue Zugänge zum Singen in der Gemeinde“, München 2005.

Gottesdienstentwurf in Erinnerung an Johann Crüger zum 350. Todestag

„Ich singe dir mit Herz und Mund“ (evtl. Erntedank)

JOCHEN ARNOLD

Musik zum Eingang

Votum

Im Namen Gottes – ewige Quelle
 Im Namen Jesu Christi – lebendiges Wort
 Im Namen des Heiligen Geistes – erquickende Kraft.

Herzlich willkommen zum Gottesdienst – dem Fest der Liebe Gottes!
 Gottesdienst feiern mit allen Sinnen, mit frohem Herzen und lebendiger Musik, das möchten viele Menschen in unserer Kirche. Dazu braucht es eine Sprache, die wir verstehen und Melodien, die wir singen können, ja mehr noch, die wir *gerne* singen. Einer, ohne den unser Gesangbuch, ja unsere Gottesdienste kaum vorstellbar sind und dessen Lieder viele gerne singen, ist vor genau 350 Jahren in Berlin gestorben: Johann Crüger.

Viele unserer beliebtesten Gesangbuchlieder, besonders aber zahlreiche Texte von Paul Gerhardt, den er wesentlich zum Dichten animiert hat, wären ohne seine Melodien nicht zu uns gekommen. Beginnen wir zunächst mit einem Psalmlied, dessen Melodie wir alle von einem Morgenlied kennen. Der schon 450 Jahre alte Text wurde nachträglich mit Crügers Melodie verbunden:

Lied EG 304,1-6: Lobet den Herren, denn er ist sehr freundlich

Lobet den Herren, denn er ist sehr freundlich! Ein Satz, der wie blanker Hohn klingen kann, wenn wir in die Zeit zurückschauen, in der die Melodie dazu entstanden ist. Die Bevölkerung in Berlin-Cölln war Ende der 1640er Jahre durch Krieg, Hungersnot und die grassierende Pest von 12 000 auf 7000 Menschen zusammengeschrumpft. An vielen Stellen im Land herrschte Mord und Totschlag, niedergebrannte Dörfer und verlassene Siedlungen gehören zum Alltag. Verwaiste und hungernde Kinder, vergewaltigte Frauen, verwahrloste und verkrüppelte Männer. Wir können uns das Elend kaum vorstellen.

In einem offiziellen Bericht aus der Region heißt es: „Keine menschliche Seele befand sich in dem Dorfe... In der Kirche fanden wir viele Gemälde und entweihte Altäre. Im Kirchhof erblickten wir gar einen ausgegrabenen Leichnam.“ Kein Wunder, dass

in den Jahren 1630 bis 1640 auch poetisch und musikalisch fast völlige Funkstille herrscht in Deutschland. „*Difficile est, vacuo ventre fingere melos*“. „Schwierig ist es, mit leerem Bauch, Melodien zu erfinden“, heißt es trocken in einer zeitgenössischen Quelle.

Auch heute gibt es so viele Orte auf dieser Welt, wo es ähnlich zugeht, in Syrien, im Sudan... Was können wir dagegen tun? Eine ganze Menge. Dazu gehört auch das gesungene Gebet, zu Gott flehen und dabei singen, denn wer singt, betet doppelt. Johann Crüger schrieb 1653 eine wunderbare Melodie, die unsere Sehnsucht nach Gottes Kommen in die Welt zum Ausdruck bringt. Wir summen zunächst und singen dann:

Kyrielied EG 11,1.4: Wie soll ich dich empfangen

Zusage gesprochen (oder vom Chor gesungen): EG 9,5: Ihr Armen und Elenden

Glorialied EG 326,1-4.7: Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut

Tagesgebet

Lebendiger Gott,

du hörst uns, wenn wir schreien, du verschließt deine Augen nicht, wenn es uns schlecht geht. Hab Dank dafür. Wir spüren: Bei dir ist unser Suchen und Fragen, unser Singen und Beten gut aufgehoben. Deshalb rufen wir dich an und bitten dich:

Sei bei uns in dieser Stunde, rühre unsere Herzen an durch dein Wort und die Musik. Stärke unseren Glauben, dass wir zum Licht deiner Liebe und Freude werden.

Alttestamentliche Lesung Jesus Sirach 50,24-26 – Halleluja

Nun danket alle Gott (321,1-3 evtl. mit Bläsern)

Anstelle der Epistel: Wer war eigentlich Johann Crüger?

1598 in Groß Beesen, dem heutigen Guben in der Niederlausitz geboren und aufgewachsen, begibt er sich nach einer soliden Schulbildung schon mit 15 Jahren auf die Wanderschaft durch Mittel- und Osteuropa. Wir finden Spuren von ihm in Sorau und Breslau (Polen), am Jesuitenkolleg in Olmütz (Tschechien) und an der Poetenschule in Regensburg, wo er bei P. Homberger, einem Schüler des Komponisten G. Gabrieli, in die Lehre geht. Er reist weiter nach Österreich und Ungarn und findet dann erste Anstellungen als Hauslehrer in Sachsen. Seine erste Komposition ist eine Hochzeitsmusik (1619). In Wittenberg studiert er dann ev. Theologie und veröffentlicht 1622 eine Sammlung dreistimmiger Liedsätze unter dem Titel „*Paradisus musicus. Musica-lisches Lustgärtelein... mit schönen Blümlein so im Garten des Heiligen Geistes abgebrochen*“. Im gleichen Jahr wird er an die Berliner Nicolaikirche als Kantor berufen, die zu seiner Lebensstelle werden sollte. Wie später Bach in Leipzig ist er gleichzeitig städtischer Musikdirektor und damit verantwortlich für das musikalische Leben der Doppelstadt Berlin-Cölln. Hier übersteht er die Wirren des Dreißigjährigen Krieges und publiziert im Laufe seines Lebens etliche musiktheoretische und pädagogische Schriften, aber auch anspruchsvolle Kompositionen (z.B. Magnificat-Vertonungen) im modernen barocken Stil über einem Generalbass. 1647 erscheint sein Hauptwerk, die

„PRAXIS PIETATIS MELICA. *Das ist Übung der Gottseligkeit in Christlichen und Trostreichen Gesängen*“, eines der erfolgreichsten Gesangbücher der Liedgeschichte mit über 40 Auflagen. Bereits die erste von 1647 – immerhin zehn Jahre bevor Paul Gerhardt nach Berlin kommt – enthält 18 Paul-Gerhardt-Lieder. Bei der zweiten im Jahre 1653 sind es bereits 82, was auf die immense Produktivität der Freunde und Kollegen nach Beendigung des Krieges hinweist. Martin Rößler kommentiert dies treffend: „*Die Arbeitsgemeinschaft des schon leicht angegrauten Theologiekandidaten mit dem um neun Jahre älteren Musikdirektor wird zur Sternstunde der Liedgeschichte.*“ Und Joachim Stalman ist sich sicher, dass Crüger das „historische Verdienst hat, das dichterische Talent, ja Genie Paul Gerhardts erspürt und durch gezielte Aufträge hervorgehoben zu haben.“

Sprechen wir es abschließend ruhig aus: Ohne den „bedeutendsten Melodieschöpfer des evangelischen Kirchenliedes seit der Reformation“ (Stalman), hätten wir vor wenigen Jahren wohl kaum Paul Gerhardts 400. Geburtstag gefeiert. Er hätte womöglich gar nicht angefangen, in größerem Stil zu dichten...

Lied EG 322,1-5: Nun danket all und bringet Ehr

Evangelium des Sonntags Mt 5,1-8 oder Mt 11,25-28 (Kantate)

Credolied: EG 325, 1-5: Sollt ich meinem Gott nicht singen? (alternativ: EG 139,1-3)

Predigt zum Lied: Ich singe dir mit Herz und Mund (324)

Im ICE von Stuttgart nach Hamburg sind alle Passagiere in ihre Zeitungen vertieft oder blicken stumm aus dem Fenster. Zu hören ist nur ein ungefähr 5 Jahre altes Mädchen. Es malt mit seinen Buntstiften und singt dazu: „Es tanzt ein Bi-Ba-Butzemann in unserem Haus herum, fidebum.“ Anfangs singt sie eher leise, mit der Zeit wird das Singen immer lauter und kraftvoller. Das Mädchen malt und singt vom Bi-Ba-Butzemann, bis die anderen Passagiere sich genervt zu ihr und ihrer Mutter umdrehen. Schließlich sagt die Mutter, peinlich berührt zu ihrer Tochter: „Mensch, sei doch mal leiser!“ Das Kind fragt natürlich zurück: „Aber wieso denn?“ Die Mutter versucht zu erklären: „Was würdest du denn machen, wenn die anderen Leute im Zug plötzlich alle anfangen würden, hier laut rumzusingen?“ Worauf das Mädchen begeistert antwortet: „Na dann würde ich natürlich mitsingen!“

Warum singen wir eigentlich? Und was geschieht, wenn wir singen?

Versuchen wir diesen Fragen näher zu kommen und zwar – wen mag es überraschen – mit keinen Geringeren als Paul Gerhardt und Johann Crüger, dem „*Traumgespann der Liedgeschichte*“, an der Seite. Paul Gerhardt eröffnet sein vielleicht berühmtestes Kirchenlied mit dem schlichten Satz: *Ich singe dir*. Damit ist klar: Es gibt einen Absender: *Ich*. Und einen Empfänger: *Du*. Wie bei einem Brief (oder einer Mail). Ich singe nicht nur für mich allein wie das Mädchen im Zug, sondern für ein Gegenüber. Doch damit nicht genug. *Ich singe dir mit Herz*. Ach, da fällt mir das Ständchen ein, das man(n) in früheren Zeiten seiner Liebsten unter dem Balkon gesungen hat. Ich habe mich das nie getraut, aber immerhin einmal meine spätpubertäre Leidenschaft in Lied und Dichtung gepackt... – mittlerer Erfolg, eher peinliches Schweigen im Wohnzimmer

der angehenden Schwiegermutter. Und dennoch: Ich habe es nicht aufgegeben. Zum Glück. Ich singe dir mit Herz. Ja, *Singen ist Herzenssache*: Da knistert was, finde ich. Singen, liebe Gemeinde, ist ein Beziehungsgeschehen.

Noch ist die erste Zeile des Verses nicht komplett: Ich singe dir mit Herz *und Mund*. Singen ist nicht nur etwas Emotionales, sondern auch etwas Sinnliches, nicht nur etwas Spirituelles oder Geistiges, sondern auch etwas leiblich-Ästhetisches. Es hat eine Innen- und eine Außenseite. Gesang wird laut, denn *Musik gehört gehört*. Dazu fällt mir eine meiner Lieblingsstellen im Neuen Testament ein, wo ganz pointiert von Musik die Rede ist. Ich nenne sie gerne die *Einsetzungsworte der Kirchenmusik*: *Das Wort Christi wohne mit seinem ganzen Reichtum unter euch! Lehrt und ermahnt einander in aller Weisheit mit Psalmen, Hymnen und schönen Geistliedern, singt und spielt Gott dankbar in euren Herzen*.

Da haben wir's wieder: das Herz. Auch Paul Gerhardt fährt fort mit diesem Stichwort, das unser emotionales und körperliches Lebenszentrum beschreibt: Herr, meines Herzens Lust. Ach ja jetzt ist es auch endlich raus, wer da angesprochen oder besser: angesungen ist.

Gott selbst ist angedet, ein Gott, dessen man sich nicht zu schämen braucht. Das höre ich jedenfalls in der Formulierung: *Herr, meines Herzens Lust*. Ein freundlicher, ein zugewandter, ein liebender Gott, der Lust macht auf den Glauben und natürlich auf das Singen. Die Tonart ist wichtig: Singen ist keine lästige Pflichtübung, sondern eine Aktion, bei der es fröhlich und lustvoll zugehen darf. Nein, liebe Schwestern und Brüder, da brauchen wir nicht rot zu werden. Und brauchen deshalb zum Singen nicht in den Keller zu gehen. Denn, das was uns motiviert, ist wahrlich Welt bewegend:

Martin Luther schreibt in einer Gesangbuchvorrede: „Singet dem Herrn ein neues Lied, denn Gott hat uns Herz und Mut fröhlich gemacht durch seinen lieben Sohn, den er uns gegeben hat zur Erlösung von Sünden Tod und Teufel. Wer solches mit Ernst glaubt, der kann es nicht lassen, er muss fröhlich und mit Lust davon singen und sagen, dass es auch andere hören und herzukommen.“

Welch eine Steilvorlage für die Kirchenmusik: *Mit Lust singen und sagen, damit es auch andere hören und herzukommen!* Dazu passt die dritte Zeile: *Ich sing und mach auf Erden kund*: Paul Gerhardt macht aus der Herzenssache keine Verschlussache, keine „intime Privatkiste“, sondern posaunt es laut hinaus: Der Glaube an Gott geht euch alle an.

Gerade weil die Botschaft vom Sieg Gottes über Sünde, Tod und Teufel so großartig ist und alle Menschen, ja die ganze Welt angeht, können auch wir alle Register ziehen. Redet darüber nein besser noch: singt davon. Denn das Singen ist eine *gesteigerte, eine höhere Form der Kommunikation*. Beim Singen tun sich der *schöne Klang eurer Stimme und der Sinn eurer Worte zusammen*, Rede und Melodie vereinen sich, wie Luther gesagt hat. Zur Sprache kommen der Sound und der Rhythmus. Das macht euch weder eine Biene noch ein Vogel nach.

Ich sing und mach auf Erden kund. Rund um die Erde soll es gehen das neue Lied – unglaublich. Ich denke an Neanders Lied *Lobe den Herren*, übersetzt in über 100 Sprachen. Louis Harms und Graf Zinzendorf und viele andere Missionare haben diese Vision von Paul Gerhardt übernommen und multipliziert: *Das neue Lied geht um die Welt, es umspannt den ganzen Erdkreis. Ich denke an die Posaunen in Ostafrika, an*

ein Muscheltrumpetenorchester in Indonesien, an Trommeln im Kongo und heiße Sambarhythmen in Brasilien. Die schöne Nachricht dabei ist: Der Kreis schließt sich! Wir werden nach 200 Jahren Missionsgeschichte inzwischen reich beschenkt durch Lieder aus Afrika, Asien und Lateinamerika. Das neue Lied von der Freude in Gott ist eine Brücke der Herzen und unter den Konfessionen auch weltweit.

Polyphon, vielstimmig, vielfarbig und klangvoll darf und soll es zugehen, wenn Christen Musik machen. Weil der Geist viele Gaben schenkt und unterschiedliche Menschen anspricht. *Singet dem Herrn ein neues Lied, denn er tut Wunder.* Das gilt auch in Stunden der Krise. Auf Johann Crügers Gesangbuchcover des in 44 Auflagen gedruckten Liederbuches *Praxis pietatis melica* sind Frauen zu sehen. Frauen, die zusammen mit ihren Männern und Kindern Schlimmes erlebt haben: Knechtschaft, Flucht, Entbehrung, Schläge und vieles mehr. Doch dann, als sie trockenen Fußes der Katastrophe entronnen sind, fangen sie an zu singen und zu musizieren.

Miriam, die Prophetin, packt ihre Trommel aus und beginnt dankbar zu tanzen: Lasst uns singen, denn Gott hat uns gerettet, er hat ein Wunder getan hat: „Singt mit, tanzt mit, wir spielen euch auf und trommeln.“ Eine kleine „Girland“ bereitet Judentum und Kirche die Geburtsstunde des hymnischen Singens. Es ist die Geburtstunde des Psalters, eine Sternstunde der Menschheit.

Die letzte Zeile ist denkbar schlicht: *Was mir von dir bewusst:* Ja, Singen ist auch eine geistliche und geistige Vergewisserung, nicht nur das Herz und der Bauch, auch der Kopf ist dabei. Darum singen wir uns gegenseitig zu und erzählen von dem, was wir mit Gott erlebt haben, über unsren Glauben, über das, was uns trägt!

Also damit nochmals zur Frage: Warum singen wir eigentlich in der Kirche?

Die Kommunikation des Evangeliums braucht eine gewinnende Gestalt. Die message ist schlechterdings nicht zu toppen. Der Tod ist besiegt; der Himmel ist uns aufgeschlossen und die Hölle zu. Grund zum Jubeln. Deshalb braucht es zur Proklamation dieser Botschaft auch einen guten Sound: Ich sing und mach auf Erden kund! Beim Fußball in England gilt die Devise: They only win, when we are singing: die Mannschaft gewinnt nur, wenn wir kräftig genug singen: Übertragen auf uns: we only win, when we are singing: Nur als singende Kirche sind wir eine überzeugende, gewinnende, einladende. Wir feiern dabei nicht uns selbst, liebe Schwestern und Brüder, sondern ihn, den lebendigen uns zugewandten Gott. Und genau das ist einladend und attraktiv, ja mehr noch: *die Hoffnungsperspektive Gottes für unsere Welt.*

Diesem Gott wendet sich der Dichter in seinem ganzen Lied zu. Mit einem Gang durch die Schöpfung und durch die aktuelle Geschichte. Das, was in der letzten Zeile von Str. 1 anklingt: Das „Was mir von dir bewusst“, wird in Str. 2-18 in großer Weite und mit phantastischen Bildern entfaltet. Str. 1-7 mit ihren 3 Wer-Strophen sind ein dialogisch-katechetisches Bekenntnis, Str. 8-12 mit ihren vier Du-Strophen ein inniges Gebet. Am Ende wendet sich dann ab Str. 13 das Lied nach dem kräftigen „Wohlauf“ in eine musikalische Predigt. Damit wird das eingelöst, was Str. 1 schon angedeutet war: *Ich sing und mach auf Erden kund...*

Unser Lied ist also so etwas wie eine musikalische Wahrnehmungshilfe, ein sinnlich-geistiger Augen- und Ohrenöffner für Gottes Wunder in der Welt, in der wir leben. Es nimmt uns hinein in den lebendigen Dialog mit Gott, der diese Welt nicht loslässt und uns immer wieder neu anredet, mit Worten, Rhythmen und mit Klängen... Darauf hoffe ich.

Fakultativ wäre hier noch eine Bodypercussion mit Anleitung möglich:

Dieser Dialog mit Gott ist auch musikalisch angelegt. Schauen wir deshalb auf das Zusammenspiel von Wort und Musik:

Die schlichte Melodie kreist vielfach um den Grundton F, die erste Zeile hat Crüger in abgewandelter Form aus einer Genfer Weise entnommen. Die Melodie besteht aus zwei Hälften, die jeweils einen Halbschluss (vgl. Strophe 1 bei „Mund“ bzw. „kund“) in der Mitte und einen Ganzschluss (vgl. „Lust“ bzw. „bewusst“) am Ende aufweisen.

Herausragendes Merkmal ist freilich der *Rhythmus des Liedes*. Der Anfang *Ich singe dir* ist durch die Folge „lang – kurz – kurz – lang“ charakterisiert. Diese rhythmische Figur wird sofort wiederholt (*mit Herz und Mund*) und kehrt in gleicher Weise in der dritten Zeile zweimal (*Ich sing und mach – auf Erden kund*), also an der gereimten Parallele (A'), wieder. Darüber hinaus ist auch an der Spitze der Verse („*Ich singe dir*“ bzw. „*Ich sing und mach...*“) eine poetische Entsprechung zu beobachten. So wird deutlich: *Gott Loben (Z. 1) und seine Liebe weitersagen (Z. 3) das gehört untrennbar zusammen*. Wer singt, „betet nicht nur doppelt“, sondern verkündigt auch doppelt, oder besser: läßt besonders gewinnend zum Glauben ein.

Eine rhythmische Entsprechung bietet auch das zweite Reimpaar: *Herr meines Herzens Lust* bzw. *Was mir von dir bewusst*: (kurz – kurz – kurz – lang – lang – lang), also die Zeilen B und B'. Mit anderen Worten: Herz und Kopf, lustvolles Singen und meditatives Nachsinnen widersprechen sich nicht, sondern ergänzen sich wunderbar. Damit ist die poetische Reimform musikalisch mit wunderbarer Leichtigkeit nachempfunden. *Der Rhythmus der Melodie unterstreicht die Struktur der Dichtung (ABA'B')*.

Das wollen wir nun miteinander erleben und zwar im Wechsel der beiden Rhythmen, als Body-Percussion (lang: Oberschenkel; kurz: Brustkorb).

Gruppe A: lang – kurz – kurz – lang – lang – kurz – kurz – lang

Gruppe B: kurz – kurz – kurz – lang – lang – lang

Im Wechsel inszenieren von 2 Gruppen (z.B. Männer und Frauen oder noch besser: Kanzel- Taufsteinseite, evtl. auch gleichzeitig: Achtung: jeweils 6 Halbe erklingen in komplementärem Rhythmus).

Zuerst nur Body-Percussion, dann Text dazu sprechen, dann evtl. Strophe 1 singen.

Lied: EG 324,1-3.7+8.12-14.18: Ich singe dir mit Herz und Mund

Fürbitten

Herr, unser Gott, dankbar sind wir und froh, dass Du uns poetische und musikalische Mütter und Väter im Glauben gegeben hast. Wir danken dir für die Kraft der Lieder von Johann Crüger und Paul Gerhardt. Wir freuen uns daran und wollen diesen Schatz immer wieder neu entdecken.

Wir spüren die Freude an der Natur, an deiner guten Schöpfung:

Wir wollen achtsam mit den Gaben umgehen, die du uns anvertraust und bitten dich für die Regierungen und Völker der Welt, dass sie sich den Klimaschutz dieser Erde

neu zur Aufgabe machen. Stärke die Verantwortlichen, dass konkrete Verabredungen getroffen und umgesetzt werden können.

Wir rufen zu dir: Kyrie eleison.

Wir sehen in den alten Liedern die Sorge um Mitmenschen in Not.

Darum bitten auch wir dich für die Menschen in Syrien und Afghanistan. Sei du ihnen nahe mit deinem Trost und schenke ihnen die Kraft zum Durchhalten, lass sie nicht verzweifeln.

Wir rufen zu dir: Kyrie eleison.

Wir erkennen in den Liedern Crügers und Gerhardts die Sehnsucht nach einer einigen Kirche: Wir bitten dich: Lass uns aus der großen Freiheit der Kinder Gottes leben und arbeiten. Schenke uns die Kraft, nicht müde zu werden in dem, was uns von dir aufgetragen ist.

Wir rufen zu dir: Kyrie eleison.

Die meisten der Lieder Johann Crügers und Paul Gerhardts sind Lieder für den Gottesdienst. Wie wir heute, so haben auch sie Kraft aus Wort und Sakrament, Musik und Gebet geschöpft:

Schenke uns immer wieder Freude und Begeisterung für die Gestaltung des Gottesdienstes; geistliche Weite und den Mut, Neues zu wagen. Gib uns die Phantasie, die es braucht, um alte und neue Lieder unter die Menschen zu bringen.

Gemeinsam beten wir

Vaterunser

Lied EG 459,1-3: Die Sonne hoch am Himmel steht

Sendung und Segen

Lied EG 139,4+5: Gelobet sei der Herr

Nachspiel Bläser: Bachsatz, Nun danket alle Gott

Alternativ: Nachspiel Keyboard: Dieter Falk, Nun danket alle Gott

Johann Crüger und Paul Gerhardt

Ein gelungenes Beispiel pastoral-kantoraler Zusammenarbeit

STEPHAN A. REINKE

Die Glocken läuten, die dänische Flagge weht auf Halbmast. Die Küsterin hilft dem Vertretungspastor in den Talar – es ist seine erste Bestattung, er wirkt aufgeregt. Reichlich verlegen begrüßt er Olympia, die ungeschickte Kuchenverkäuferin aus seinem Italienischkurs. Ihr Vater werde beerdigt, sagt sie. Pastor Andreas ist überrascht. Ein Gespräch mit den Angehörigen hat es vor dem Gottesdienst nicht gegeben – vielleicht (man erfährt es im Film nicht) ist das in Dänemark so üblich. „Unser Organist ist im Krankenhaus“, hört Olympia von der Küsterin. „Das macht nichts“, entgegnet sie gleichmütig. Und so findet der Gottesdienst ohne Musik statt. Nach der Feier erfahren wir Genaueres. Was dem Organisten denn fehle, fragt Olympia den Pastor beim Trauerkaffee. „Es gab einige Unstimmigkeiten“, er kratzt sich am Kopf. „Naja, wegen der Vortragsweise eines Psalms. Also wurde Pastor Bredmann ein wenig grob und schubste ihn über die Brüstung. Er fiel runter und verletzte sich die Milz. Tja...“

Ganz so handfest wie im dänischen Film „Italienisch für Anfänger“¹ geht es zwischen Pastorinnen und Pastoren auf der einen und Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusikern auf der anderen Seite wohl nur selten zu, dennoch aber sind (zuweilen gar öffentlich ausgetragene) Streitigkeiten zwischen den beiden Berufsgruppen (leider) keine Ausnahme. Manchmal sind diese schnell wieder auszuräumen, hin und wieder aber verhärten sich die Fronten in einem Maße, dass eine gedeihliche Zusammenarbeit nicht mehr möglich erscheint. Im (auf den ersten Blick) besten Fall, der freilich alles andere gut für die Gemeinde ist, kommt es zu einer leidenschafts- und teilnahmslosen Koexistenz von Kirchenmusiker und Pastorin. Oft aber ist es aufgrund der Anstellungs- und Machtverhältnisse in den Gemeinden dann doch der Kirchenmusiker, der sich auf die Suche nach einem neuen Betätigungsfeld macht / machen muss – vermutlich in vielen Fällen eine der Sache dienlichere und auch für die unmittelbar Beteiligten letztlich weniger aufreibende Lösung. Wenn die Verhältnisse vor Ort ein gemeinsames Wirken nicht erlauben, sind getrennte Wege wohl immer die zielführenderen.

Mancher Kirchenmusiker, manche Kirchenmusikerin wird dies schon erlebt haben; auch Wolfgang Amadeus Mozart hat dies zu Beginn seiner Laufbahn, als er noch im kirchlichen Dienst des Salzburger Fürsterzbischofs Colloredo stand, erfahren. Von dessen (kirchenmusikalischen) Vorgaben und Verhaltensregeln in zunehmendem

1 Italienisch für Anfänger, Drehbuch und Regie: Lone Scherfig, Dänemark 2000.

Maße eingeengt und bevormundet, erschien ihm ein Verbleib in seiner Heimatstadt nicht mehr attraktiv. Immer wieder war es zu (durchaus nicht allein auf das Wesen Colloredos zurückführbaren) Auseinandersetzungen zwischen den beiden Kontrahenten gekommen, die schließlich in der durch einen Fußtritt besiegelten (allerdings offiziell nie ausgesprochenen) Entlassung Mozarts durch den Oberstkämmerer Graf Arco gipfelten. In einem Brief an seinen Vater macht Mozart seiner Wut Luft:

„Und denkt er wirklich so gut für mich, so soll er mit Gründen jemand zureden oder die Sache gehen lassen, wie sie geht, aber nicht mit Flegel und Bursch herumwerfen und einen bei der Türe durch einen Tritt im Arsch hinauswerfen.“²

1. Ursachenforschung

Die Ursachen für solche und ähnliche Zwistigkeiten sind vielfältig und nicht allein in den individuell womöglich schwierigen Charakteren der Betroffenen zu suchen.³ Oftmals liegt ihnen aber doch ein ähnliches Muster zugrunde: während sich die einen zuweilen irritiert zeigen ob der (vermeintlichen) Unkenntnis kirchenmusikalischer Vollzüge und einer gewissen Indifferenz in künstlerischen Fragen auf Seiten ihres Gegenübers, beklagen sich die anderen über bornierte, allein ihr Künstlertum kultivierende Sonderlinge ohne Sinn für die Anforderungen des Gemeindealltags.

Ganz deutlich wird hier das Spannungsfeld, in dem sich Kirchenmusik als funktionale Musik immer bewegt: zwischen künstlerischem Anspruch auf der einen und praktischen (und sonstigen) Erfordernissen auf der anderen Seite. Der Blick des Musikers auf Gottesdienst und Gemeindeleben ist (naturgemäß) oftmals sehr anders als der Blick des Geistlichen oder eines mit der kirchenmusikalischen Dienstaufsicht betrauten (Laien-)Gremiums.

Auch dies war (vielleicht) schon immer so. Zumindest sind auch die ganz Großen der Kirchenmusikerzunft vor obrigkeitlichen Kritteleien nicht gefeit gewesen. Bekannt geworden ist die Kontroverse, die Johann Sebastian Bach mit dem Rat der Stadt Arnstadt ausfechten musste. War er zunächst aufgrund seines modern anmutenden Orgelspiels auf Stelle an der Neuen Kirche berufen worden, weckte Bachs musikalische Experimentierfreude schon bald Widerspruch. War ihm per Dienstanweisung unter anderem vorgeschrieben, das ihm „anvertraute Orgelwercke [...] gebührend [zu] tractiren“⁴, kam es schon bald zu Auseinandersetzungen darüber, was denn wohl „gebührendes“ Orgelspiel vor allem im Gottesdienst sei. Bachs Vorgesetzter in Arnstadt war der Superintendent Magister Johann Gottfried Olearius, der in seiner vorherigen Position als Diakon an der Hallenser Liebfrauenkirche die Leitung der Kirchenmusik innehatte – eine Konstellation, die auch heute zuweilen konfliktursächlich ist, wenn nämlich der qua Amt Vorgesetzte in kirchenmusikalischer Hinsicht allzu viel Kompetenz bei sich vermutet und daraus ein generelles Recht zur Kommentierung der kirchenmusikalischen

2 Wolfgang Amadeus Mozart in einem Brief an seinen Vater Leopold Mozart (09.06.1781), zit. nach: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/5000/96>.

3 Eine umfängliche Untersuchung zu diesem (auch in historischer Perspektive) Dauerthema liegt bisher nicht vor, wäre aber sicher ein lohnenswertes Vorhaben.

4 Bach-Dokumente, Bd. II: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750, hg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1972, Nr. 8.

schen Praxis ableitet. (Ebenso kann es problematisch sein, wenn sich Kirchenmusiker/innen in liturgischen oder gar theologischen Fragen als kompetenter wähen als ihr pastorales Gegenüber und sich in einen Überlegenheitszynismus flüchten.)

Bach jedenfalls musste sich vom Rat der Stadt Arnstadt vorhalten lassen, „daß er bißher in dem *Choral* viele wunderliche *variationes* gemachet, viele frembde Thone mit eingemischet [habe], daß die Gemeinde darüber *confundiret* worden“⁵ sei, er mit seiner (nicht nachvollziehbaren) Kunstfertigkeit also die Gemeinde überfordere. Für den ehrgeizig aufstrebenden Komponisten sicherlich eine wenig erquickliche Situation, die sich noch dadurch zuspitzte, dass man ihm gleichsam eine Spielanweisung für sein zukünftiges organistisches Tun an die Hand gab:

„Er habe ins künftige wann er ja einen *tonum peregrinum* mit einbringen wollte, selbigen auch aufzuhalten, vnd nicht zu geschwinde auf etwas anderes zu fallen, oder wie er bißher im brauch gehabt, gar einen *Tonum contrarium* zu spiehlen.“⁶

Offensichtlich sah man in Arnstadt die gottesdienstliche Andacht durch Bachs Spiel (vornehmlich seine Art, die Choräle zu intonieren) gefährdet, was aus „pastoralen Gründen“ eine Einmischung erforderlich machte. Bach hat Arnstadt letztlich verlassen, eine sinnvolle Arbeit vor Ort erschien ihm nur mehr schwer möglich (und die Angebote aus anderen Städten wirkten verlockender).

Ähnliches geschieht auch heute – oftmals, weil der (zurecht auch) auf möglichst hohe musikalische und künstlerische Qualität bedachte Kirchenmusiker sich in seinen Entfaltungsmöglichkeiten eingeschränkt sieht und befürchtet, in seinem kreativen Innovationsdrang behindert zu werden. Oder aber weil er Vorschläge und Anregungen (vermeintlicher) kirchenmusikalischer Laien als Zumutung empfindet und sich dem mit ihnen verbundenen (vielleicht ebenso vermeintlichen) musikalischen Niveauverlust nicht aussetzen will. Auf der anderen Seite bestehen Pfarrerinnen und Pfarrer (ebenso mit gutem Grund) auf ihrer Leitungsfunktion und wollen sich zumindest einbezogen sehen, auch in kirchenmusikalische Entscheidungsprozesse.

Um an dieser Stelle einen Ausgleich herzustellen, ist der Dialog aller Beteiligten nötig – ein offenbar nicht ganz leichtes Unterfangen. Die Arbeitsstelle Gottesdienst und Kirchenmusik der Evangelischen Kirche von Westfalen bietet daher für Pfarrkonvente das Dauerangebot „Berufsgruppen im Clinch?‘ Klartext zwischen Kirchenmusik und Theologie“ an und schreibt dazu: „Mit diesem etwas provokativen Titel möchten wir uns um die Verbesserung des Dialogs zwischen den Arbeitsfeldern Kirchenmusik und Theologie innerhalb der Gemeindefunktion bemühen. In vielen Fällen gibt es bereits eine sehr konstruktive Zusammenarbeit. In anderen Fällen dagegen sind Schwierigkeiten, Unverständnis oder Enttäuschungen spürbar.“⁷

Dabei geht es nicht nur darum, das Miteinander von Pfarrerinnen und Kirchenmusikern im Sinne eines angenehmen Betriebsklimas möglichst konfliktfrei zu halten, sondern um mehr. Der Dialog ist wichtig, wenn es um (vor allem die Zukunft der) Kirchenmusik im Ganzen geht. Wolfgang Bretschneider meint in diesem Zusammenhang bezogen auf den Gottesdienst:

5 Ebd., Nr. 16.

6 Ebd.

7 Jahresplan des Instituts für Aus-, Fort- und Weiterbildung der Evangelischen Kirche von Westfalen 2012, 16.

„Unabdingbar ist [...] das permanente Gespräch aller für den Gottesdienst Verantwortlichen. Gemeinsame Planung sowie die offene und ehrliche Reflexion des Erlebten müssten selbstverständlich sein. Ängstlichkeit und Enge, autoritäres Gehabe und Kommunikationsverweigerung wären allerdings Gift für jede lebendige Feier. Der Mut zu neuen und erneuerten Wegen in den liturgischen Feiern könnte jede Gemeinde bereichern und beleben. Auch hier sollte gelten: Prüfet alles, das Gute behaltet! [...] Was in einer bestimmten Gemeinde pastoral möglich oder gar geboten ist, lässt sich nur nach sorgfältiger Prüfung sagen. Wichtig ist vor allem das Leben mit den Menschen vor Ort, ihre Glaubens- und Hoffnungswege zu kennen, um ihre Sorgen und Versuchungen zu wissen. Nur aus einem lebendigen Dialog mit ihnen kann Gottesdienst erwachsen, immer neu sich ereignend vor dem Horizont von Orts- und Weltkirche.“⁸

Das gilt nicht nur für die liturgische, sondern auch für sämtliche andere Musik innerhalb der Kirche. „Kirchenmusik“ kann heute weniger denn je ein einmal geschnürtes Repertoirebündel von musikalischen Kunstwerken (vordringlich aus der Sparte der sog. „Hochkultur“) sein, auf das man sich unverrückbar beziehen kann. Kirchenmusik ist wie alle Musik im Sinne von Kurt Blaukopf „gesellschaftliches Handeln“⁹, sie entsteht im „dynamischen Hin und Wider“¹⁰ unterschiedlicher Positionen jenseits starrer Dogmen und stellt in dieser Weise ein typisches „kulturelles System“ dar.¹¹ Wenn der Dialog auf dem Gebiet der Kirchenmusik gestört ist, ist es daher nicht bloß bedauerlich und unerfreulich für die unmittelbar Beteiligten, sondern es ist – und zwar keineswegs allein aufgrund zu erwartender Reibungsverluste – eine Bedrohung für die Kirchenmusik in ihrem Innersten: wo nicht (produktiv und auf Augenhöhe) über sie verhandelt wird, kann sie letztlich weder entstehen noch existieren. Als Kulturphänomen entsteht sie im Diskurs. Ein musikalisches „Kunstwerk“ (gleich welcher Stilistik) wird erst dann zur Kirchenmusik, wenn es – wie Gilbert Adair in anderem Zusammenhang bezogen auf Kultur schreibt – „externalisiert und extrapoliert wurde, wenn darüber nachgedacht, gesprochen, gelesen, kommuniziert, wenn es mit anderen geteilt wurde. Kultur in diesem Sinne ist *angewandte Kunst* [...]. Kultur gedeiht im fortwährenden, pluralistischen Diskurs, im ständigen, fieberhaften, ungeduldigen Geplapper.“¹² Kirchenmusik ist – so betont Harald Schröter-Wittke – nicht nur Unterhaltung, sondern auch das Ergebnis einer Unterhaltung:

„Wir unterhalten uns miteinander. Solche Unterhaltung stellt Gespräche auf Augenhöhe dar. Solche Unterhaltung ermittelt nach presbyterial-synodalem Verständnis Wahrheit. Wahrheit wird nicht dekretiert, sondern ist ein Unterhaltungsprodukt.“¹³

-
- 8 Bretschneider, Wolfgang: „... aus pastoralen Gründen“. Die Spannung zwischen künstlerischem Anspruch und praktischen Erfordernissen, in: Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven. Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik, hg. von Winfrid Bönig u.a., Stuttgart/Ostfildern 2007, 386-395, 387.
- 9 Blaukopf, Kurt: Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie, Darmstadt 1996, 3.
- 10 Kaden, Christian: Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationprozeß, Kassel 1993, 220.
- 11 Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt am Main 1987.
- 12 Adair, Gilbert: Wenn die Postmoderne zweimal klingelt. Variationen ohne Thema, Reinbek 2000, 12.
- 13 Schroeter-Wittke, Harald: Reformation und Kirchenmusik. Evangelisches Profil – zum Verkündigungsvortrag der Kirchenmusik, Vortrag auf der Kreissynode Arnberg in Meschede am 23.06.2012, Manuskript.

Ganz besonders an dieser Stelle wird der demokratische Charakter von Kirchenmusik deutlich.¹⁴

Dieser wichtige Dialog aber wird durch manche Bedingungen erschwert. Viele der aufkommenden Konflikte erklären sich aus ungeklärten Macht- und Zuständigkeitsverhältnissen innerhalb einer Kirchengemeinde oder aber aus einem Ungleichgewicht der Beteiligten innerhalb der Kirchen- und Gemeindehierarchie. „Bei knappen Ressourcen“ aber, so schreibt Ulrike Wagner-Rau,

„kann man sich [als Pfarrerin oder Pfarrer] unfruchtbare Dauerkonflikte mit [...] Kirchenmusikerinnen [...] immer weniger leisten, obwohl Spannungen unter dem Druck häufiger werden. Aufmerksamkeit für Konflikte und der Mut, sie anzugehen, ist deshalb unverzichtbar. Zur Konfliktlösung müssen alle ihren Beitrag leisten, Pfarrer und Pfarrerrinnen aber haben aufgrund ihres strukturellen Vorteils dafür eine besondere Verantwortung.“¹⁵

Das jedoch entlässt auch den Kirchenmusiker nicht aus seiner Verantwortung. Es geht immer um das gemeinsame Tun für die Gemeinde. Dabei müssen Kompromisse geschlossen werden, die vielleicht umso schwerer fallen, weil Streitigkeiten in musikalischer Hinsicht (nicht nur innerhalb der Kirche) oftmals mit einer erhöhten Inbrunst ausgefochten werden. Hinzu kommt das jeweilige Amtsverständnis der Beteiligten, das (zumindest idealtypisch) immer ein Gefühl (oder sogar eine Gewissheit) von der eigenen Berufung beinhaltet. Allzu leicht kann dies starrsinnig oder zumindest engstirnig machen. Allzu leicht können alternative Wege neben dem eigenen dadurch nicht entdeckt oder wertgeschätzt werden. Auch dabei ist für Kirchenmusiker und Pfarrerrinnen gleichermaßen wichtig, was Ulrike Wagner-Rau betont:

„Unausweichlich erleben Menschen, dass ihre Reichweite endlich und erschöpflich ist. So sagen es Kernaussagen reformatorischer Anthropologie. Menschen kommen nicht umhin, die Erfahrung der Kontingenz ihrer Existenz zu machen. [...] Es braucht Vertrauen auf menschliche und göttliche Kräfte jenseits der eigenen Grenzen [...]. Jenseits der zwischen Ohnmacht und Allmacht schwankenden Phantasie, nichts tun zu können oder alles tun zu müssen, könnte eine realitätsgerechtere Einschätzung dessen wachsen, was man trotz eingeschränkter Spielräume dennoch tun kann.“¹⁶

Ein gemeinsames Ziel hilft dabei mehr als alle – in Kirchenmusikergesetzen und Allgemeinen Dienstordnungen verpackte – Regularien. Eine gemeinsame Vision davon, was man mit der Kirchenmusik und durch sie erreichen will, ist neben gegenseitigem Respekt in persönlicher Hinsicht und der gegenseitigen Anerkennung der fachlichen Kompetenz des jeweils anderen der sicherste Weg zu einem guten Miteinander. Und schließlich erscheint unabdingbar das Vertrauen darauf, dass nicht das eigene Tun allein ursächlich ist für dessen Wirksamkeit und Erfolg. Ob sich erfüllt, was wir uns durch die Kirchenmusik erhoffen, steht unter pneumatologischem Vorbehalt. Auch für sie gilt, was im „Augsburger Bekenntnis“ über das Predigtamt zu lesen ist:

14 Vgl. zum Wesen einer (zeitgemäßen) Kirchenmusikästhetik: Reinke, Stephan A.: Plädoyer für eine (zeitgemäße) Kirchenmusikästhetik im 21. Jahrhundert, in: Liturgie und Kultur 3-2011, 5-23, bes. 18-23.

15 Wagner-Rau, Ulrike: Auf der Schwelle. Das Pfarramt im Prozess kirchlichen Wandels, Stuttgart 2009, 133.

16 Ebd., 75f.

„Um diesen Glauben zu erlangen, hat Gott das Predigtamt eingesetzt, das Evangelium und die Sakramente gegeben, durch die er als durch Mittel den Heiligen Geist gibt, der den Glauben, wo und wann er will, in denen, die das Evangelium hören, wirkt.“ (CA V)

2. Best Practice bei Johann Crüger und Paul Gerhardt

Welche Blüten ein gelingendes Miteinander treiben kann, zeigt das gemeinsame Wirken von Johann Crüger und Paul Gerhardt an der Berliner Nikolaikirche. Wann die beiden zum ersten Mal aufeinander trafen, ist nicht bekannt. Vielleicht war es im Rahmen der Predigtaushilfen, die Gerhardt an Crügers Wirkungsstätte neben seiner Tätigkeit als Hauslehrer tat, die er wohl seit Beginn des Jahres 1643 innehatte. Gut möglich aber auch, dass sie sich zu diesem Zeitpunkt schon kannten. Berlin war Anfang der 1640er Jahre eine kleine Stadt mit einer noch kleineren Schicht von Gebildeten. Dass man sich begegnete, war fast zwangsläufig. In jedem Fall hatte Gerhardt zur Hochzeit des an der Nikolaikirche wirkenden Archidiacons Joachim Fromm ein achtzehnstrophiges Glückwunschedicht verfasst – vielleicht wurde der zu diesem Zeitpunkt ungleich bekanntere und bedeutendere Crüger auch auf diese Weise gewissermaßen literarisch auf Gerhardt aufmerksam.

Wie auch immer sich ihr Kennenlernen gestaltete, es läutete eine „Sternstunde“ der (evangelischen) Liedgeschichte (Oskar Söhngen) und machte die Nikolaikirche zum Geburtsort einer großen Zahl noch heute gesungener Lieder.

1640 hatte Crüger sein erstes Gesangbuch herausgegeben („Neues vollkommliches Gesangbuch Augsburgischer Confession“) – also noch bevor Gerhardt nach Berlin gekommen war. Im Vorwort schreibt er:

„Dem Großmächtigen, Allergnädigsten, Unendlichen, alleine Weisen und Gerechten großen Wunderherrn Gott und Menschen Jesu Christo, meinem und aller gläubigen Seelen hochverdienten Erlöser, Seligmacher und herzlich geliebten himmlischen Bräutigam; wie auch der auserwählten, mit ihm in Ewigkeit verlobten und in Gerechtigkeit, Gericht, Gnade und Barmherzigkeit vertrauten, liebsten Braut, der christlichen Kirche; und dann auch den dero selben getreuen Gliedmaßen. [...] Derowegen o heiliger und hochgelobter Herr Jesu, weil du an der lieben Musik und singenden Stimm deiner werten Christenheit ein so herzliches Belieben und Wohlgefallen trägest; du auch, o geistlich geliebte Mutter und Kirche Christi durch das auserwählte Rüstzeug, deinen Diener Paulus, unlängst uns angemahnet: Redet miteinander, redet miteinander durch Psalmen und Lobgesänge und geistliche Lieder [...]: Also habe ich mich demütigst unterwunden, hochgeliebter Heiland Jesu Christe, dir zum ewigen Lob, Preis und Ruhm und deiner werten Kirchen und Christenheit zum erbaulichen Nutz und Gebrauch ein Christliches Gesangbuch vor mich zu nehmen, dasselbe nicht allein ordentlich zusammenzutragen und mit vielen neuen Trostgesängen zu zieren, sondern auch mit beigetzten Melodien nebst dem Generalbaß, wie auch nach eines oder des andern Beliebung in 4 Stimmen nach dem von deiner göttlichen Allmacht mir verliehenen Talento zu verfertigen, fromme Liebhaber deines Namens zu mehrer devotion und Andacht und damit anzumahnen und aufzumuntern. Und weil du allerliebster Heiland in dieser unsrer sündlichen Schwachheit ja je und allewege in großen Gnaden mehr das Herz und den guten Vorsatz, als etwa die Tat und unser unvermögendes Werk angesehen, also bitte ich dich demütiglich, [dass]

du eben in soltner Gnade dieses geringe Werklein auch die angenehmlich wollest gefallen lassen und dadurch aus dem Munde deiner Christen – in gnädigster Kraft und Mitwirkung des Heiligen und guten Geistes – dir selbst ein Lob zubereiten, auch deine arme Christenheit, in was [für] Zustand und Not sie dich aus diesem Büchlein ansingen und anbeten wird, gnädiglich erhören.“¹⁷

Dies wird sicherlich einen Nerv bei Paul Gerhardt getroffen haben. Schon bald wird er Crüger seine Gedichte gezeigt und ihn offensichtlich überzeugt haben. In der (nun zum ersten Mal als „Praxis Pietatis Melica“ bezeichneten) Neuauflage von 1647 finden sich zum ersten Mal Crüger-Lieder zu Texten von Paul Gerhardt – 18 Stück, darunter „Auf, auf, mein Herz, mit Freuden“, „Nun ruhen alle Wälder“ und „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“. Ganz offensichtlich zählte Crüger Gerhardts Texte zu den „vielen neuen trostreichen Gesängen christlich vornehmer Männer“¹⁸, mit denen er seinen Zeitgenossen „Übung in Gottseligkeit in Christlichen und Trostreichen Gesängen“ – so der Untertitel seines Gesangbuchs – ermöglichen wollte.

Auch wenn Paul Gerhardt nicht eigens ein poetologisches Programm verfasst hat, so wird an verschiedenen Stellen doch die grundlegende Übereinstimmung mit Crüger deutlich. Christian Bunnens bemerkt in diesem Zusammenhang:

„Theologisch vertrat Crüger die damals verbreitete Anschauung von der Musik als einem Gotteslob, das in der ständisch gegliederten Kirche und Gesellschaft im öffentlichen Gottesdienst und in vielen stilistischen Mitteln zu vollziehen sei. Gleichzeitig hat Crüger die Verbindung von Liedersingen und individueller Andachtsfrömmigkeit gefördert. Mit dieser integrativen Sicht entsprachen sich Crüger und Gerhard in ihrer Liedästhetik. Gerhardts Lieder waren also darauf angelegt, sowohl im öffentlichen Gottesdienst als auch im Bereich privater Andacht verwendet zu werden. Dieser Doppelaspekt ist neben der künstlerischen Meisterschaft ein wesentlicher Grund für ihre Wirkung gewesen.“¹⁹

In der fünften Auflage der „Praxis Pietatis Melica“ (1653) finden sich bereits 82 Lieder von Gerhardt – deutlicher lässt sich das gemeinsame Bestreben, das offenbar auch in der Zeit von Gerhardts Intermezzo in Mittenwald fortbestand, kaum dokumentieren. 1657 wurde Gerhardt Diakon an der Nikolaikirche. Warum er nach Berlin zurückkehrte, ist nicht bekannt. Viele Gründe ließen sich anführen. Einer von ihnen mag Johann Crüger gewesen sein: „War Gerhardt vielleicht froh, [...] mit Johann Crüger wieder in ständigem Austausch stehen zu können? Prediger und Kantor, Dichter und Komponist an derselben Kirche!“²⁰

In jedem Fall fand der Austausch der beiden eine Fortsetzung – und er bewegte sich auf Augenhöhe, auch in fachlich-theologischer Hinsicht. Crüger hatte ebenso wie Gerhardt und an keinem geringeren Ort als in Wittenberg Theologie studiert, so dass sich auch auf diese Weise ein gemeinsamer Erfahrungs- und Überzeugungsschatz positiv auf ihr kreatives Miteinander auswirken konnte. Ob es dabei zuweilen auch zu Streitigkeiten und Meinungsverschiedenheiten gekommen ist, wissen wir nicht. Man wird aber vermuten dürfen, dass es bei den beiden Vollblut-Theologen durchaus auch Auseinandersetzungen gegeben hat. Ihrem gemeinsamen Liedschaffen merkt man davon

17 Zit. nach: Bunnens, Christian: Paul Gerhardt. Weg-Werk-Wirkung, Göttingen 42007, 293f.

18 Zit. nach: ebd., 295.

19 Bunnens, Gerhardt, 44.

20 Bunnens, Gerhardt, 54 (Anm. 17).

jedoch nichts an – weder in qualitativer noch in quantitativer Hinsicht. Noch in der letzten zu Lebzeiten Crügers herausgegebenen Auflage seines Gesangbuches (1661) finden sich 90 Texte von Paul Gerhardt.

3. Ableitungen

Schauen wir auf Johann Crüger und Paul Gerhardt, dann sind es vor allem drei Aspekte, die sich positiv auf ihr gemeinsames Tun ausgewirkt haben dürften:

1. Das Miteinander der beiden war offenbar frei von Kompetenzrängeleien, hierarchischen Rangordnungskämpfen und der Sorge vor einer größeren „Prominenz“ des anderen, sondern scheint getragen gewesen zu sein von persönlichem Respekt und gegenseitiger Sympathie. Gänzlich uneitel war sich der prominente Kantor schon unmittelbar nach ihrem Kennenlernen keineswegs zu schade dafür, den sich als Hauslehrer verdingenden „Stud. theol.“ zu fördern, sich mit seinem Texten auseinanderzusetzen und sie zum inhaltlichen Rückgrat seines eigenen Gesangbuches zu machen. Diese Augenhöhe von Beginn an durchzieht ihr gesamtes gemeinsames Tun. Die jeweilige (herausragende) Kompetenz der beiden engte sich nicht ein. Sie mussten sich nicht auf Kosten des anderen profilieren, haben sich nicht im Stress des Alltages verloren, sondern konnten ihre Fähigkeiten ganz in den Dienst einer gemeinsamen Sache stellen. Ein solch kollegial-freundschaftlicher Umgang verbunden mit einem Maß an Unaufgeregtheit und der Fähigkeit, sich selbst nicht allzu wichtig zu nehmen, würde dem Miteinander von Kirchenmusikern und Pastoren und damit dem Gemeindeleben als Ganzem auch heute gut tun. Es wäre in diesem Sinne bei Stellenneubesetzungen wohl sinnvoll, ein besonderes Gewicht auf das Votum des bereits vor Ort Wirkenen zu legen (und die entsprechenden Bestimmungen entsprechend zu modifizieren). Für ein gutes Gemeindeleben (wie auch für dessen öffentliche Wahrnehmung) ist das Funktionieren der Kooperationsachse Pfarramt-Kantorat von hoher Bedeutung), entsprechende Sorgfalt sollte bei deren Zustandekommen walten. Wenn sich schon vor Dienstantritt ein Pastor dahingehend äußert, dass er sich mit der Wunschkandidatin des Auswahlgremiums eine Zusammenarbeit kaum vorstellen kann, sollte von einer Einstellung ebenso abgesehen werden, wie wenn der Kirchenmusiker Bedenken in Bezug auf eine Anwärterin auf die neu zu besetzende Pfarrstelle äußert.

2. Johann Crüger und Paul Gerhardt vertraten (zumindest ähnliche, vielleicht sogar) identische theologische Grundüberzeugungen. Sie verfügten über ein gemeinsames Vokabular, konnten sich hineindenken in ihr Gegenüber und auf diese Weise in einen regen Austausch miteinander treten. Um diesen auch heute (in einer sicherlich vielfältigeren Verfasstheit der eigenen Umwelt) zumindest im Ansatz zu ermöglichen, wäre es sicherlich sinnvoll, durch (gemeinsame) Aus- und Fortbildungen und unterschiedliche Möglichkeiten zum Austausch einen partiell gemeinsamen Erfahrungshorizont bei Pfarrerinnen und Kirchenmusikern zu entwickeln. Angefangen bei einem Bewusstsein für die jeweiligen berufsständigen Schwierigkeiten und typischen Denkmuster könnte sich auf diese Weise ein die Bedürfnisse und Sichtweisen der jeweils anderen Seite respektierendes eigenes Amtsverständnis herausbilden. Das Gespräch

zwischen Kirchenmusiker und Pfarrerin darf nicht im Alltag des Gemeindelebens auf der Strecke bleiben.

3. Darüber hinaus könnte sich auf diese Weise eine gemeinsame Vision der Zusammenarbeit herausbilden, ein Ziel, das es aus unterschiedlichen Richtungen anzu-steuern gilt. Crüger und Gerhardt hatten das gemeinsame Vorhaben, mit ihren Liedern Theologie zu treiben, Glaubensgrundsätze zu vermitteln und die persönliche Andacht zu stärken. Eine wie auch immer geartete gemeinsame Zielsetzung aber scheint heute eher eine Ausnahme zu sein. Die Studie der Liturgischen Konferenz zur Rezeption des *Evangelischen Gottesdienstbuches*²¹ hat unter anderem gezeigt, dass von Pfarrerin und Kantor gemeinsam geplante und vorbereitete Gottesdienste eher eine Ausnahme darstellen. Wenn es aber dann doch einmal gelingt, werden diese ausdrücklich als kleine „Sternstunden“ empfunden.²²

Vielleicht spüren die Beteiligten an dieser Stelle das, was Johann Crüger und Paul Gerhardt antrieb: das Bewusstsein, gemeinsam mehr erreichen zu können als allein. Und vielleicht spüren sie auch das, was Paulus in seinem 1. Brief an die Korinther eindringlich beschrieben hat:

„Es sind verschiedene Gaben; aber es ist *ein* Geist. Und es sind verschiedene Ämter; aber es ist *ein* Herr. Und es sind verschiedene Kräfte; aber es ist *ein* Gott, der da wirkt in allen. In einem jeden offenbart sich der Geist zum Nutzen aller; dem einen wird durch den Geist gegeben, von der Weisheit zu reden; dem andern wird gegeben, von der Erkenntnis zu reden, nach demselben Geist; einem andern die Gabe, gesund zu machen, in dem einen Geist; einem andern die Kraft, Wunder zu tun; einem andern prophetische Rede; einem andern die Gabe, die Geister zu unterscheiden; einem andern mancherlei Zungenrede; einem andern die Gabe, sie auszulegen. Dies alles aber wirkt derselbe eine Geist und teilt einem jeden das Sein zu, wie er will. Denn wie der Leib einer ist und doch viele Glieder hat, alle Glieder des Leibes aber, obwohl sie viele sind, doch ein Leib sind: so auch Jesus Christus. Denn wir sind durch einen Geist alle zu einem Leib getauft, wir seien Juden oder Griechen, Sklaven oder Freie, und sind alle mit einem Geist getränkt. [...] Nun aber hat Gott die Glieder eingesetzt, ein jedes von ihnen im Leib, so wie er gewollt hat. Wenn aber alle Glieder ein Glied wären, wo bliebe der Leib? Nun aber sind es viele Glieder, aber der Leib ist einer. [...] Ihr aber seid der Leib Christi und jeder von euch ein Glied.“²³

21 Gottesdienstgestaltung in der EKD. Ergebnisse einer Rezeptionsstudie zum „Evangelischen Gottesdienstbuch“ von 1999, hg. von Claudia Schulz, Michael Meyer-Blanck und Tabea Spieß, Gütersloh 2011.

22 Vgl. Reinke, Stephan A.: Gemeinsam ans Ziel – Der Gottesdienst zwischen Pfarramt und Kirchenmusik, in: ebd., 191-206, bes. 194ff.

23 1. Kor 12, 4ff.

Johann Crüger, der „Ear Catcher“

WOLFGANG TEICHMANN

Johann Crüger erfreut uns in unseren Gottesdiensten bis heute mit seinen markanten und zugleich einfach zu singenden Liedern. Sie haben sich ihre musikalische Frische bewahrt. Ein Verfallsdatum ist nicht abzusehen und seine Lieder erscheinen, meist in Verbindung mit Paul-Gerhardt, auch immer mal wieder in aktuellen popularmusikalischen CD-Veröffentlichungen.

Bevor wir uns exemplarisch einigen seiner Melodien in ihrer neuen Klang-Gestalt zuwenden, werfen wir einen kurzen Blick in Crügers Vita, um etwas besser zu verstehen, in welchem Kontext er seine Lieder komponiert hat.

Crüger stammt aus einfachen Verhältnissen: Als Gastwirtssohn aus der Oberlausitz, 1598 geboren, sammelt er in der Lateinschule erste musikalische Erfahrungen in der Kurrende. Spannend ist, dass er bereits mit 15 Jahren aus der dörflichen Abgeschlossenheit ausbricht und wandernder Schüler wird, u.a. in Olmütz, Regensburg (musikalische Ausbildung), dann wieder auf die Walz geht, bis er 1616 ins Berlinische Gymnasium eintritt, 1620 zur Universität Wittenberg wechselt, bis er 1622 einen Ruf nach Berlin erhält.

Als Crüger mit 24 Jahren Kantor an St. Nicolai und am Gymnasium zum Grauen Kloster wird, hat er menschlich und vor allem auch musikalisch bereits viele unterschiedliche Erfahrungen gesammelt und musikalische Stilformen kennen gelernt. Offensichtlich kam Crüger mit seiner Zeit, die von Krieg überschattet, von Inflation, Hunger und Ruhr geprägt war, gut zurecht: Er hatte auf seinen Wanderjahren genug Abhärtung und Toleranz gelernt und konzentrierte sich nun als Pädagoge sowie als Künstler zugleich auf die musikalischen Aufgaben und den Unterricht. Aus seiner 1628 geschlossenen Ehe gingen 5 Kinder hervor. Dann kam der Einbruch: Ein Kind starb, seine Frau starb nach 8 Ehejahren. In dieser Zeit komponierte er so gut wie nichts. 1637 heiratete Crüger erneut. Seine Frau, halb so alt wie er, lebensfrohe Wirtstochter, begabte Sängerin, schenkte ihm in den folgenden Jahren 14 Kinder. Crüger blühte wieder auf, begann erneut zu komponieren und schuf auf all diesem „Erfahrungshumus“ seine frischen, kernigen Melodien. Welch ein Glücksfall, dass er 1643 erstmals Paul Gerhardt begegnete. In seinem Gesangbuch von 1647 standen erstmals 15 von ihm vertonte Lieder. Die einprägsamen Gerhardtschen Texte und die ebenso klaren Melodien wie z.B. „Auf, auf, mein Herz mit Freuden“ und „Fröhlich soll mein Herze springen“ fanden ideal zu einander. Schon zu Crügers Lebzeiten und auch danach (Crüger starb 1662) wurden seine Lieder mit Freude gesungen und haben bis heute nichts von ihrer Frische eingebüßt.

Warum die Melodien Crügers auch heute noch beliebt, gut singbar und damit offensichtlich zeitlos sind, soll im Folgenden ein wenig beleuchtet werden. Crügers Kom-

positionsstil ist geprägt von dem einfachen, basisbezogenen Leben, das er geführt hat. Die Herausforderung, sowohl als Pädagoge als auch als Künstler zu wirken, hat sein musikalisches Tun sicherlich ebenso geprägt wie seine frühen Wanderschaften und die damit verbundenen vielfältigen Erfahrungen.

Betrachten wir zunächst eines seiner bekanntesten Lieder: „Ich singe dir mit Herz und Mund“ (EG 324).

Zunächst erlaube ich mir, die Notation so zu verändern, wie man sie heute aufschreiben würde: von Halben auf Viertel und Achtel. Dadurch wird aus dem bisherigen Drei-Halbe-Takt nun ein Vier-Viertel-Takt.

EG 324 Ich singe dir mit Herz und Mund



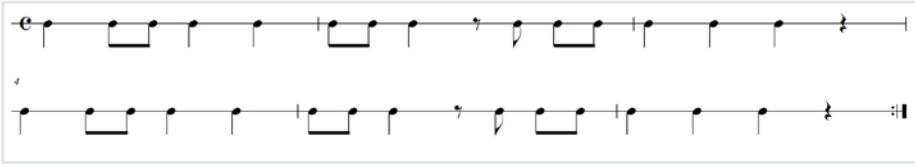
Ich sin-ge dir mit Herz und Mund, Herr, mei-nes Her-zens Lust;
 ich sing und mach auf Er-den kund, was mir von dir be-wusst.

Es zeigen sich zwei je dreitaktige Halbsätze, die aus wiederum je zwei Motiven mit Frage- und Antwortcharakter bestehen. Die Auftakte bei den Worten „ich“ sind dann weg, die Halbsätze beginnen volltaktig, das zweite und vierte Motiv schließt sich auf-taktig an.

Die Melodie startet auf dem Grundton, pendelt über die Unterquart zum Grundton zurück, steigt dann zur Terz, verharrt dominantisch auf der Sekunde, um dann mittels Terzsprung über die Quinte wieder in Sekundschritten auf den Grundton zurückzufinden. Der zweite Halbsatz startet eine Quinte höher, steigt nach einem Terzfall zur Sexte, dem Spitzenton der Melodie auf und fällt sogleich wieder auf die Sekunde zurück, pausiert kurz, pendelt zwischen Quintfall abwärts und Quartsprung aufwärts, um dann genau wie im ersten Halbsatz in Sekunden zum Grundton zurückzufinden.

Auf diese Weise entstehen vier kleine Spannungsbögen mit Höhepunkt im dritten Motiv. Dadurch dass der zweite Halbsatz auf der Quinte startet, wird ein Spannungsbogen über die gesamte Form hinweg erreicht. Die Melodie hat damit eine gut spürbare innere Dramaturgie. Die Tondauern wechseln zwischen Viertel- und Achtelnoten, wobei die Takte 2 und 5 die meisten Achtelnoten aufweisen und die Takte 3 und 6 nur mit Viertelnoten gestaltet werden.

Beim Singen fällt es zunächst kaum auf: Beiden Halbsätzen liegt der gleiche dreitaktige Melodierhythmus zugrunde.



An dieser Stelle knüpft nun mein popularmusikalischer, am Rhythmus orientierter Gestaltungsvorschlag für die kreative Verwendung im Gottesdienst oder auch in der Konfirmandenstunde an.

Man kann diesen Melodierhythmus zunächst in verschiedenen Varianten klatschen: komplett oder in zwei Gruppen, die sich die beiden Motive komplementär zuspielden. Dabei ist es sinnvoll, gleichzeitig die Melodie zu singen. So erlebt man neben dem Tonhöhenverlauf auch zugleich die Kraft des Melodierhythmus.

Eine einfache rhythmische Gestaltung besteht darin, nur die Pausen – also die Unterbrechungen zwischen den Motiven – mit einem Klatscher zu versehen. Dies bietet sich an, wenn die ausführende Gruppe die Melodie noch nicht gut kennt: In diesem Fall singt die anleitende Person die Melodie vor, während die Gruppe das Finden und Klatschen der Pausen übt. Auf diese Weise wird die Melodie unauffällig mitgelernt. Ein weiterer Schritt zur popularmusikalischen Gestaltung des Liedes ist die Findung eines ostinaten Begleitrhythmus, der dem Lied unterlegt werden soll. Dazu verwende ich den ersten Takt des Melodierhythmus.

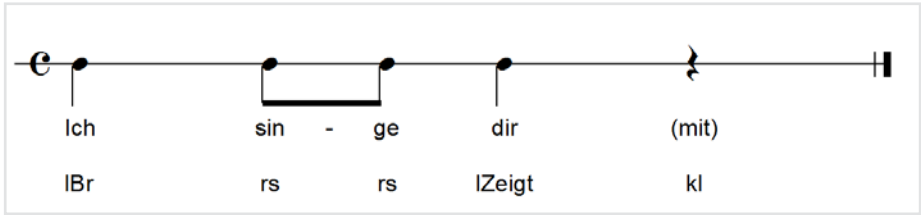
Vorschlag: Alle sprechen im Rhythmus den Anfang „Ich singe dir“, wiederholen ihn über einen längeren Zeitraum und klatschen genau den Melodierhythmus dazu. Als nächster Schritt wird der nun erlernte Rhythmus mit sich abwechselnden Händen auf die Knie gepatscht. Das geht sowohl im Sitzen als auch im Stehen. Danach kommt das Angebot, den Handsatz zu differenzieren und einen Klatscher zum gleichen Rhythmus zu nutzen.

Vorschlag:

e	•	•	•	•	⏏	
Ich	sin	- ge	dir	(mit)		
ls	rs	rs	ls	kl		

ls = linker Schenkelpatscher
 rs = rechter Schenkelpatscher
 kl = Klatscher

Etwas spielerischer und komplexer wird es in der folgenden Variante:



lBr = linke Hand schlägt aufs Brustbein

lZeigt = linke Hand zeigt nach vorn, nach oben oder zum Nachbarn
(Dieser Schlag ist spürbar, aber nicht hörbar)

Wenn diese Begleitrhythmen als Bodypercussion zum gesungenen Lied erklingen, sind wir mitten in der Stilistik der Populärmusik angekommen: Wir haben ein Lied, das mit einem ostinaten Begleitrhythmus unterlegt wird. Gut heraus zu hören sind die beiden Achtelschläge auf der zweiten Zählzeit und der Klatscher auf der vierten Zählzeit. Sie sind die typischen energieverstärkenden backbeats¹. Die Musik bekommt dadurch rhythmisch-körperliche Stabilität und Intensität. Das erleichtert und unterstützt das Singen. Am besten vereinbart man eine Arbeitsteilung: Die eine Gruppe singt, die andere sorgt für den Rhythmus. Die singende Gruppe kann sich das Lied auch gern zeilenweise zusingen. Das entspannt das Singen beim schnelleren Tempo, welches sich beim Rhythmisieren gern wie von selbst einstellt.

Ein wichtiges populärmusikalisches Prinzip ist, dass der Rhythmus zwischen den Strophen nicht stoppt, sondern durchläuft. Da die Melodie insgesamt aus 6 Takten besteht, passen zwei Rhythmus-Zwischentakte wunderbar, um zur gewohnten achttaktigen Form zu gelangen.

Es ist sinnvoll, zunächst mit der Rhythmusgruppe zu starten und erst nach einigen Takten mit der Melodie einzusetzen. Das erfordert – ebenso wie der Aufbau der Bodypercussion – gute und motivierende Kommunikation des Anleitenden mit der Singgruppe. Auch das ist guter populärmusikalischer Stil und entspricht den Erwartungen vieler popmusikalisch geprägter Menschen. Aufgrund der rhythmusgeprägten und kommunikativen Gestaltung wird das Lied zu einem Pop-Song, ohne dass an der musikalischen Substanz etwas geändert worden ist. Die Melodie von Johann Crüger eignet sich hierfür in besonderer Weise, denn sie ist in ihrer Melodik und Rhythmusstruktur einfach und klar aufgebaut: markant, schlicht und kunstvoll zugleich.

Neben der gemeindeaktivierenden popstilistischen Choral-Groove-Gestaltung,² die sich bei Liedern von Crüger aus den genannten Gründen anbietet, finden sich in den CD-Setlisten der Popmusik immer wieder auch neue Versionen der alten Crüger-Melodien.

¹ Backbeats sind die poptypischen Betonungen der zweiten und vierten Zählzeit im Viervierteltakt.

² Vgl. Teichmann, Wolfgang: Choralgroove. Rhythmusspiele und einfache Körper-Begleit-Rhythmen zu Gesangbuchliedern, München 2006.

Erwähnen möchte ich drei Interpreten: die Sängerin Sarah Kaiser, den Pianisten Dieter Falk und den Gitarristen Werner Huck. Die beiden Erstgenannten wählten bei ihren CD-Publikationen den Weg über den Textdichter Paul Gerhardt, Werner Hucks hat seine Crüger-Bearbeitung in eine thematisch gemischte CD eingefügt.

2003 erschien **Sarah Kaisers** Debüt-CD „Gast auf Erden – Paul Gerhardt neu entdecken“. Mit jazzig-souligem Stimme und einer gut eingespielten Band ließ sie die Texte Paul Gerhardts und die damit verknüpften bekannten Choral-Melodien in ganz neuem Licht erklingen. Auf der CD findet sich als einzige Melodie Crügers die zu „Wie soll ich dich empfangen“ (EG 11). Dieses bekannte Lied von Paul Gerhardt (1607–1676) erschien als „Advents-Gesang“ erstmalig im Jahr 1647 in Crügers „Praxis Pietatis Melica“.

Sarah Kaiser startet ihre Liedinterpretation mit einer kleinen Einleitung, bestehend aus kurzen Saxophonphrasen und Vokalisieren über ruhigen, den Klangraum weit öffnenden C-Major- und F-Major-Akkordwechseln. Die erste Strophe ist von der Solostimme geprägt. Rhythmisch agogisch-frei, melodisch aber dicht an der Originalmelodie bleibend, wirkt sie noch ansatzweise choralartig. Die zweite Strophe erweitert den Vocalsound durch den Einbezug chorischer Overdubs.³ Die Melodie wird dabei nun zunehmend variiert. Am Ende der Strophe gibt es – ähnlich wie im Vorspiel – einen improvisatorischen Übergang, gestaltet als Dialog zwischen Vokalisieren und dem Sopransaxophon. In der dritten Strophe (Strophe 5 des Chorals) steigern sich die Verzahnungen zwischen Solo und Chor, ergänzt durch kleine Fills vom Sopransaxophon. Am Ende mündet die Strophe in einen längeren sehr improvisatorisch angelegten Ausklang mit Vokalisieren und Sopransaxophon, dazwischen gibt es eingestreute Textfloskeln wie etwa „so fest umfangen hast“, aber auch Fragmente aus der ersten Strophe wie beispielsweise „wie soll ich dich empfangen“ und „wie begegn ich dir“.

Das ganze Arrangement ist eine typische Soul-Ballade, sehr individuell, intim und persönlich. Die Choralgrundlage ist zunächst noch ansatzweise in der ersten Strophe zu erkennen, verschwindet aber spätestens ab der zweiten Strophe. Die Gestaltung der Melodie wird im Verlauf des Arrangements zunehmend freier. Bass, Klavier und Schlagzeug legen eine groovende Grundlage: leicht punktiert, schwingend, ruhig, transparent. Der emotionale und kongeniale Partner der Sängerin ist der Saxophonist. Das Besondere an diesem Arrangement: Sarah Kaiser setzt ihre vibratoarme jazzig-souligem Stimme mit vielen jazz- und pop-typischen Artikulationen gekonnt und kompromisslos ein. So finden sich viele stiltypische (für traditionelle Kirchenmusik ausgesprochen ungewohnte) stimmliche Gestaltungsmerkmale und Verzierungen: soul- oder bluesentlehnte Verwendung von blue notes, Slides (Verbindung von zwei Noten), Inflections (Anschleifen der Töne von unbestimmter Anfangshöhe) und Turns (schnelle Wechselnoten). Kaiser spielt gekonnt mit dem Wechsel von luftiger und kraftvoller Stimme. Interessant ist auch ihre Variation zwischen rhythmischer Präzision und zeitlich freier Melodieführung. Insgesamt ist die Version von Sarah Kaiser in meinen Augen eine sehr stimmige, stilreine Interpretation von hoher Ausdruckskraft.

Auf der CD „A Tribute to Paul-Gerhardt“ (2006) hat **Dieter Falk** unter anderem Crügers Melodien „Fröhlich soll mein Herze springen“ (EG 36), „Nun danket alle

3 Überlagerung der Solostimme durch selbst aufgenommene Chorparts.

Gott“ (EG 321) und „Lobet den Herren alle, die ihn ehren“ (EG 447) instrumental interpretiert. Dieter Falk, der Tausendsassa der weltlichen und kirchlichen Popmusik (Produzent, Arrangeur, „10-Gebote“-Komponist, Castingshow-Juror) hat mit seiner Instrumental-CD eine breite mediale Beachtung und viel Zustimmung auch von Hörergruppen außerhalb der kirchlichen Szene erfahren. Offensichtlich werden viele der von ihm auf der CD gespielten Melodien von vielen Menschen wiedererkannt, auch wenn sie in ein modernes Pop-Piano-Gewand gekleidet sind.

Ich möchte mich an dieser Stelle etwas genauer mit Falks Interpretation von „Lobet den Herren alle, die ihn ehren“ beschäftigen. Hören wir einmal genauer hin, was er aus der Melodie gemacht hat: Sie startet in A-Dur und beginnt mit einem Klaviersolo. Falk spielt eine Mischung aus kompakten Akkorden und Akkordbrechungen, gegen Ende des ersten Durchgangs mischen sich schon einige poptypisch härtere Akzentuierungen in den Anschlag des Rockpianisten ein. Auf dem Schlusston kommt das Schlagzeug dazu, es folgt eine choralfreie Überleitung, eine Art Interlude aus einem typischen Pop-Piano-Pattern, zweimal gespielt und mit dominantischen Off-Beats im Bass rhythmisch markiert. Sofort geht die Reise weiter: Schlagzeug und Bass sind nun die Begleiter der Melodie, die rhythmisch deutlich abgewandelt wird. Viele kleine rhythmische Verschiebungen sind zu hören. Das Interlude-Pattern taucht wieder auf, biegt am Ende aber modulierend ab. Die Melodie erscheint nun in C-Dur und bekommt nun einen deutlich markanteren Bass-Groove und Sechzehntelbeats vom Schlagzeug unterlegt. Ein zweites, mehrfach harmonisch modulierendes Interlude folgt, alles wird flächiger, die Harmonien stagnieren, Triangel sounds und Synthesizer sorgen im Gegenzug für den Spannungserhalt. Nun erscheint – fast unbemerkt – die Melodie wieder, erklingt aber nicht von vorn, sondern gleich mit der dritten Choralzeile. Die Melodie bleibt beim vorletzten Ton stehen, wiederholt die letzte Zeile, bleibt erneut stehen, ein Liegeklang der Hammondorgel ist zu hören und das Lied kommt auf A-Dur zum Ende – so denkt man, aber es ist ein eigenwilliger Trugschluss: denn überraschend setzt das Schlagzeug wieder ein, die Melodie taucht erneut auf, aber diesmal etwas schwebender und harmonisch jazziger über – den Klangraum weit öffnenden – fis-Moll- und D-Dur-Major-Harmonien. Die Klavierstimme lässt die Melodie hinter sich, beginnt zunehmend zu improvisieren, kehrt aber zwischendurch, noch immer von den gleichen Akkordwechseln getragen, wieder in die Melodie zurück, begibt sich erneut in die Improvisation und findet auf fis-Moll ihren etwas fragil wirkenden Schluss. Dieter Falk hat sich mit dieser vertrauten Melodie auf eine spannende, weil immer wieder überraschende Reise gewagt. An der Melodie selbst hat er bis auf die typischen Off-Beat-Verschiebungen wenig verändert. Ungewohnt sind vor allem die harmonischen Wechsel, auf denen sich die Melodie in Falks Interpretation bewegt.

Kommen wir nun zu **Werner Hucks'** Interpretation des gleichen Liedes, die ebenfalls 2006 als Instrumentalversion erschienen ist. Seit vielen Jahren steht der Name Werner Hucks für jazziges Gitarrenspiel im christlichen Kontext. Seine CD „Saiten-Reise“ enthält eine Mischung von Eigenkompositionen und Choralbearbeitungen. Unterstützt wird der Gitarrist dabei von Helmut Jost (Bass) und Ralf Gustke (Drums und Percussion).

Seine Interpretation von „Lobet den Herren alle, die ihn ehren“ weicht von Dieter Falks Version deutlich ab. Sie beginnt mit der solistischen Gitarre in streng traditio-

neller akkordischer Note-gegen-Note-Gestaltung des Chorals. Das Ende wird etwas verbreitert, das Schlagzeug mischt sich ein und baut überraschend einen ternären Achtel-Groove auf, Bass und dezente Synthi-Streicher-Effekte kommen unterstützend dazu. Nach einer kadenzierenden Zwischenrunde setzt der Choral erneut ein (quasi als zweite Strophe), nun über der triolischen Grundierung und mit dazu passend arpeggierten Akkorden. Die dritte Strophe ist dem Solo der Gitarre gewidmet, bevor der Choral erneut in Reinform erscheint, aber schnell von erneuter Gitarrenimprovisation abgelöst wird. Danach ist der Choral im zweistimmigen Gitarrensatz zu hören. Und wieder übernimmt eine Improvisation über zunehmend orchestral wirkenden Sound das Geschehen. Das Schlagzeug tritt zunehmend differenzierter mit leicht lateinamerikanischer Stilistik in den Vordergrund. Spielfreude wird spürbar, die Melodie der Gitarre wird vom Rhythmus und vollem Sound getragen, schwebt leichtfüßig-virtuos und schwerelos dahin und klingt ohne Nachspiel aus.

Auffallend ist, dass Hucks – bis auf die Verlängerung der Choral-Schlusszeile und einigen Zwischenspielen – nichts an der traditionellen Grundform des Chorals bezüglich der Harmonik und des Melodieverlaufs geändert hat. Die Besonderheit dieses Arrangements liegt im übergangslosen und bewussten Kontrast zwischen dem reinen Choral und dem virtuoson Gitarren-Fingerpicking sowie in der etwas überraschenden, weil nicht erwarteten ternären Achtel-Unterlegung durch das Schlagzeug, die das Choral-Arrangement zum Fließen bringt.

Die Betrachtung dieser drei sehr unterschiedlichen Bearbeitungen von Crüger-Melodien zeigt: Mit ihnen lässt sich auch heute noch musikalisch viel bewegen und gestalten. Die Melodien wirken – außer bei Hucks – nicht wie historische Zitate, sondern werden eng mit dem musikalischen Ablauf verflochten. Sie klingen und schwingen harmonisch im poppig-jazzigen Gesamtarrangement und fordern geradezu zu improvisatorischer Gestaltung heraus.

Offensichtlich sind viele der Crüger-Melodien zeitlos. Wie schon bei der Analyse von „Ich singe dir mit Herz und Mund“ zu Beginn meines Beitrags angedeutet sind sie einfach und zugleich gekonnt gebaut. Sie haben, wie man heute sagen würde, eindeutigen „hookline“-Charakter.

Mein Plädoyer: Es wäre gut, wenn Komponistinnen und Komponisten Neuer Geistlicher Lieder diese Qualitätsmerkmale Crügerscher Melodien immer wieder mal aufs Neue, quasi als Referenz, aufmerksam studieren würden, bevor sie an die Schaffung eigener Melodien herangehen.

Die Wittenbergisch Nachtigall

BEATE BARWICH

Die Wittenbergisch Nachtigall von Hans Sachs

Die Wittenbergisch Nachtigall.
 Wacht auf, wacht auf, es taget!
 Ein nachtigal, die waget
 ir stim mit suessem hal.
 Ir thon durchclinget perg vnd thal.
 Die morgenrot her zicket.
 Der leo sich peclaget;
 Wie geren er verjaget
 die lieplich nachtigal.
 Der liechte man ist worden fal,
 die helle sun her plicket.
 Das wilde schwein schreit «waffe»,
 die Nachtigal zw straffe.
 Der poch hunt kacz mit im
 marren stet dar wider mit grim,
 vnd das schlangen geczichte
 wisplet vnd wider fichte,
 die wolff hewlen al gleich,
 wollen das die nachtigal weich,
 furchten des tages lichte.
 Jdoch sie schweiget nichte
 sunder singet fröleich!
 Der tag get auf gar frewdenreich.
 Secht: die irenden schaffe
 erwacht sint von dem schlaffe
 von der Nachtigal stim.

Des manes schein sie achten nim,
 der sie lang hat gedricket.
 Die morgenrot deut freye
 gesez vnd propheczeze.
 Die sune ist Cristus,
 der tag das Ewangeli sus,

die nach pedewt die sunde.
 Wer die nachtigal seye?
 Der vns den tag ausschreye
 ist doctor Martinus
 von wittenwerg Her Lutherus!
 Nun hört was er verkunde:
 In sunt sey wir geporen,
 von natur kint des zoren
 nach inhalt des gesez,
 pis das wort gottes vns zw letz
 das Evangelisch liechte
 genad vnd frid versprichte.
 Cristus hab vns erlost
 von sunt / dot / deuffel / hele rost.
 Solch verheyssung aufrichte
 drawen vnd zwfersichte
 auf Cristum vnsren drost.
 Dan wirt vns gottes geist genost,
 dan sey wir awserkoren.
 Der man ist finster woren
 (pedewt das pebstlich netz
 seine gepot vnd applas schetz
 in der schrift vngegrunde).

Von den vns Luther seitte,
 das sie zur selikkeitte
 sint weder nutz noch not.
 Nur der vertraw in Cristi dot
 seliget vns alsamen.
 Der leb den Babst pedeitte,
 der cristlich ler verpeitte
 pey verdamung: doch hot
 kein mensch gewalt sunder nur got
 den menschen zw ferdamen.
 Swein / pock / hunt / kacz: die thire
 pedewtten vns die vire:
 Eck, emser, lemp, murner.
 Kempfen wider die warheit ser.
 Das schlangen Zicht ser prande:
 Pfaffen / munich im lande,
 etlich hochschuel vnd stift,
 das wolff hewllen die pischoff drift.
 Disses folck alles sande
 den Luther keczer nande,
 wie wol sie in mit schrift

nie vberwunden han. Hie prift
kein stuck, darin er irre.
Des sint erwachet wire
durch Ewangelisch ler
von den menschen gepotten schwer.
Got sey mit vns. Sprech: Amen!

gedicht zw Nurmberg im .1523. jar

„Die Wittenbergisch Nachtigall“ (Erstausgabe 1523) ist ein bekanntes und doch letztlich unbekanntes Gedicht von Hans Sachs. Es hat sich durchgesetzt, ohne dass man viel dazu tun musste. Das Reformationsjubiläum gibt Anlass, diesem Geheimnis einmal nachzugehen und vielleicht sogar zu entschlüsseln.

Wenn Hans Sachs (1494- 1576) als Zeitzeuge und Beobachter der Ereignisse zur Allegorie greift, dann hat das einen ganz tiefen Sinn. Denn zu dieser literarischen Form gehört es, den metaphysischen Hintergrund anzusprechen und aufzudecken.

Die ersten Zeilen schon geben den Ton an, wenn es heißt:

„Wacht auf, wacht auf, es taget. Ein Nachtigall, die waget ihr Stimm mit süßem Hall!“ Ein neuer Tag ist angebrochen, das Evangelium hat seine durch eine falsche Lehre und falschen Gottesdienst verlorene Leuchtkraft wiedergewonnen. Und wieder gebraucht der Dichter Bildworte von starker Aussagekraft:

Die Morgenröte steigt auf, und die Nacht mit ihrem trügerischen Licht des Mondes vergeht, sie versinkt in der Nacht der Zeitlosigkeit. Christen haben es nicht mit kosmischen Ereignissen zu tun, ihnen ist das ewige Licht der Herrlichkeit Gottes in dem Angesichte Jesu Christi erschienen.

Die Spannung auszudrücken, die in der Botschaft von der Gnade verborgen liegt, gelingt, indem er die biblische Sprache wählt, die den Vergleich mit dem Tier nicht scheut.

Von Wölfen ist die Rede, die die Gemeinde an sich gerissen und in die Irre geführt haben. Der Name des Papstes „Leo“ gibt es her, auch von dem Löwen als Unhold zu handeln, der die Gemeinde als Schafe in die Wüste geführt hat, um sie dort verhungern zu lassen. Die Not der Kirche kann nicht größer sein. Sie steht am Rande des Abgrundes. Ein Schritt weiter und die Worte der Heiligen Schrift sind bis zur Unkenntlichkeit verfälscht. Wie viel an Geisteskraft war nötig, um diese Zeilen zu schaffen? Und sie den Menschen als Wegweisung in den Wirren der Zeit in die Hand geben zu können! Das ist nun nicht nur eine momentane Begeisterung. Das ist mehr. Das ist selbst Erleuchtung aus der Gegenwart Jesu und seiner Gnadensprache. „Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben.“

Lasst euch nicht mehr beeindruckt von dem äußeren Glanz der formschönen Gottesdienste, der prachtvollen Gewänder, der wohlklingenden Töne. Sie sind und bleiben spröde und hohl. Denn sie sind innerlich leer und der Mensch als einzelner bleibt bedeutungslos. Er ist der Schrift und damit der Wahrheit unkundig.

Mit einer solchen unmittelbaren Anrede spricht Hans Sachs gewissermaßen selbst als Botschafter der Reformation zu den Menschen. „Erschienen ist die heilsame Gnade Gottes allen Menschen und nimmt uns in Zucht, dass wir sollen verleugnen das un-göttliche Wesen und die weltlichen Lüste und züchtig, gerecht und gottselig leben in dieser Welt“ (Tit 2, 11).

Der Kontrast lässt sich nicht besser darstellen als das ungöttliche Wesen der Kirche mit ihrem Vielerlei an Lasten, die sie den Menschen auferlegt hat, den wilden und bösen Tieren gegenüber zu stellen. Dennoch bleibt die Sprache verständlich und annehmbar. Sie bleibt im Rahmen der Poesie.

Die Nachtigall – als Bild für einen Prediger wie Martin Luther, der gewiss nicht mit einer zarten Stimme aufgetreten ist, wirkt schon selbst wie eine Liebeserklärung an das Evangelium.

Denn es muss jetzt nicht mehr in einer fremden Sprache überwintern, die das Volk nicht versteht. Es darf ausgesprochen und gesungen werden. Hans Sachs erinnert an Luther, den Liedschöpfer. Er denkt daran, dass er biblische Stoffe in Liedform gebracht hat. Dazu gehören zuerst Psalmen, das Kirchenjahr selbst: Weihnachten, Ostern, Pfingsten und ebenso das Vaterunser, die Zehn Gebote, Taufe und Abendmahl.

„Unser Herr Christus“ – das war kein Schlagwort, das war erfahrene Wirklichkeit.

In der gereinigten Abendmahlslehre, in der Austeilung des Sakraments in beiderlei Gestalt konnte die Begegnung mit dem Auferstandenen erfahren und sein freundlich Angesicht, das er von nun an den Menschen wieder zuwandte, geschaut werden.

Gerade auf dem Hintergrund der Verlorenheit des Menschen war diese Erkenntnis und diese Erfahrung ein Erlebnis der Rettung von Sünde und Tod, von Hölle und von Teufelsgewalt.

Mit diesen nun eindeutigen Zeichen konnte das Geheul der vielen anderen Tiere, wie Ottern und Schlangen, dem gläubigen Menschen nichts mehr anhaben.

Der Bildsprache des Johannesevangeliums nahe kommend, die auch den Vergleich mit den Wölfen kennt, ist es Hans Sachs dennoch vorbehalten das Ganze des Geschehens so zu erfassen und klar zumachen, dass der gute Hirte Christus wie der Glanz eines neuen Tages am Himmel aufleuchtet. Es ist der Eindruck der geschichtlichen Stunde, der andere Glockenklang, der von jetzt an ertönt. Man begegnet der Zeit. „Das wahre Licht scheint jetzt.“ Zur Gnade gehört, dass das Leben mitschwingt. Der Gott der Bibel ist ein Gott des Lebens und nicht des Todes. Es ist ein anderer Raum, den sie von jetzt an betreten, wenn sie den Gottesdienst besuchen. Es wird eine verständliche Sprache gesprochen. Der Priester und Prediger mischt sich unter das Volk. Er hält nicht mehr den himmelweiten Abstand und sieht nicht mehr auf das Volk von oben herab.

Der Herr Christus ist Mensch geworden dir zugut. Das Heilsgeschehen hat die Transparenz des Anfangs zurückgewonnen. „Denn das Reich Gottes ist nicht Essen und Trinken, sondern Gerechtigkeit und Friede und Freude im heiligen Geist“ (Röm, 14.17).

Hans Sachs hat einen poetischen, auch heute noch lesenswerten, weil göltigen Text geschaffen.

Alexander Deeg / Michael Meyer-Blanck / Christian Stäblein:

Präsent predigen. Eine Streitschrift wider die Ideologisierung der „freien“ Kanzelrede.

Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2011, 120 S., 19,80 €, ISBN 978-3-525-62001-4

Kann man 120 Seiten füllen und die Spannung halten bei einer Frage, deren Antwort in Untertitel, Klappentext und Vorwort bereits dreimal eindeutig beantwortet wurde? Die Frage lautet: „Predigen mit oder ohne Manuskript“ (7). Die Antwort lautet: Mit! – Mit? Diese Antwort wäre doch zu simpel für die differenzierte und facettenreiche Argumentation, zu der nun die beiden Universitätsprofessoren Alexander Deeg und Michael Meyer-Blanck sowie der Predigerseminarsdirektor, Christian Stäblein, ausholen. Sie beginnen mit vierzig gemeinsam verfassten „streitbaren“ Thesen, um sich anschließend in je eigenen Beiträgen mögliche Perspektiven auf die Fragestellung zu teilen: die der homiletischen Theorie, die der Begegnung mit dem biblischen Text sowie die Perspektive aus der Erfahrung der Ausbildung heraus.

Die Thesen – in der biblischen Zahl für Prüfung und Reife daherkommend – sind zugleich Auftakt wie Zusammenfassung der folgenden Explikationen. Sie definieren das Ziel des Unternehmers: die Argumentation gegen eine „ideologische Überhöhung“ der sog. freien Predigt (9,20) und führen den Alternativbegriff des „präsent predigen“ ein (Thesen 6-8 und 14-17) als eines Aktes lebendiger Vortragsform auch ohne Verzicht aufs Manuskript, der Text, Hörer und Vortragenden gleichermaßen stimmig berücksichtigt. Im weiteren Prüfdurchgang des freien Predigens im Raster des homiletischen Dreiecks kommen die Thesenanschläger zu recht eindeutigen Ergebnissen: freies Predigen stehe in erhöhter Gefahr, dass in ihm der Text, der Hörer und der Prediger selbst gerade *unfrei* bleibe. Es mag dem streitbaren Impetus der Thesen – und ihrem damit nicht streng wissenschaftlichem Charakter – geschuldet sein, dass ihre Systematik sich mir nicht durchgehend erschloss. Sie bewegen sich zwischen Definition, Argumentation, Behauptung und Wiederholung (vgl. die Thesen 2, 15 und 38; These 29 und 30; „Präsent predigen!“; „Nochmals: Präsent predigen!“) und bieten auch Raum für einschlägige Kanzelwitze (These 12).

In seinem Beitrag („Homiletische Präsenz“) relativiert Michael Meyer-Blanck nicht nur die Hochschätzung der freien Predigt, er warnt sogar ausdrücklich vor ihr (22). Man hört den leisen Argwohn heraus, manche Prediger/in schwöre aus Zeitgründen oder aus Narzissmus, aus Lust am Genießen der eigenen Wirkung auf die Hörer, auf das Konzept der freien Predigt. Demgegenüber benötige, so die Überzeugung des Autors, die theologische und poetische Klarheit der Predigt Zeit gründlicher gedanklicher und sprachlicher Vorbereitung, die nur durch Schriflichkeit erreicht werde. In einem geschichtlichen Abriss zeigt Meyer-Blanck die idealistischen Wurzeln der Hochschätzung der freien Rede, aber auch die verstärkte seelsorgliche und gemeindepädagogische Orientierung auf, die auch die Predigtrede beeinflusste. Prinzipielle, materiale und formale Aspekte der homiletischen Theorie untermauern sein „Plädoyer für die frei zugewandte, aber akribisch vorbereitetet liturgische Rede: Es geht um die geistig und geistlich, theologisch und persönlich, oratorisch wie pädagogisch und seelsorglich *präsen*t Predigt.“ (31)

Alexander Deeg beschränkt sich in seinem Beitrag keineswegs auf die in der Einleitung des Bändchens angekündigte Perspektive des biblischen Textes. Er nimmt das Spannungsfeld, oder in seiner Terminologie besser: das Wechselspiel zwischen Oralität und Literalität unter verschiedenen Aspekten in den Blick. Ein knapper historischer Durchgang von Plato über Paulus und Luther bis in die Gegenwart mündet in die Erkenntnis, dass es sich bei diesem Spannungsfeld keineswegs um eine fundamentaltheologische Grundfrage handelt, sondern um zwei Gestaltungsweisen der Oralität, denen freilich zwei unterschiedliche Predigtverständnisse zugrunde lägen. Deeg dekliniert sodann seinen Begriff von der Freiheit christlicher Rede im Gegenüber zur sog. „freien Predigt“ durch. Er tut dies anhand der – um die Dimension „Predigt als Handwerk“ gewissermaßen zum homiletischen Viereck erweiterten – bekannten Predigt-Geometrie: Allein das befreiende Wort des Evangeliums mache Predigt frei (Textaspekt), nur die „durch das Bewusstsein des Inszenatorischen gebrochene Authentizität“ (73, als Zitat des berühmten Meyer-Blanckschen Diktums) befreie vor donatistischer Engführung der Predigt, die seine Wirkung von der des Predigers abhängig mache (personaler Aspekt), eine mit Manuskript vorbereitete Rede

garantiere größere Freiheit des Zuhörens (Höreraspekt) und eine sorgfältig ausgearbeitete und verinnerlichte Predigt bewahre vor eigenen Lieblingsphrasen und schaffe notwendige Selbstdistanzierung (Handwerksaspekt). Dem Handwerksaspekt widmet Deeg abschließend noch ein eigenes Kapitel mit Plädoyers für harte Wortarbeit, für die vernachlässigte Kunst der memoria und das Ernstnehmen bzw. die Chance des Manuskripts als Gestaltungsaufgabe.

Christian Stäbleins in origineller Weise als fiktives Gespräch daherkommender Aufsatz schließlich fokussiert vor allem auf die Person des Predigenden. Genauer: auf die unterschiedlichen Persönlichkeitstypen, die Predigende eben sind. Man spürt die pastoraletische Sorge und Fürsorge des Ausbilders: „Jeder nach seinen Möglichkeiten, jeder nach seinen Fähigkeiten“ (111). Ob man Prediger und Predigerinnen nun nach der Haendlerschen Typologie von „Satzmenschen“, „Skizzenmenschen“, „Stichwortmenschen“ und „Menschen, die gleichsam ohne Niederschrift niederschreiben“ (105), betrachtet oder nach den Riemannschen Charakteren oder den Stiltypisierungen Friedemann Schulz von Thuns klassifiziert: die vorbereitende Schriftlichkeit tut ihnen allen gut, so der zum abschließenden großen Lob auf das Manuskript ausholende Stäblein. Es vermöge die Stärken der individuellen Persönlichkeiten zu stärken und ihre Schwächen auszugleichen bzw. ihnen entgegenzuwirken. Zur authentischen Rollenidentität, mithin zur homiletischen Präsenz komme man nur im Modus des Aufmerksamkeitsparadoxes: „hoch reflektiert und selbstvergessen“ (110) zugleich. –

Wenn man 120 Seiten lang nur eine Frage beantwortet, kommt es notgedrungen zu Wiederholungen. Die Autoren sind sich einfach auch zu einig, als dass es zwischen ihnen zu nennenswerten Differenzen käme. Einschlägige Zitate von Luther (7, 9, 60, 63), Barth (9, 28 und 47, 64), Haendler (26, 105), Hirschler (34, 102) und Trillhaas (15, 32) begegnen mindestens doppelt, selbst ein halbseitiges Zitat von Axel Denecke kann der Leser zweimal genießen (31, 113). – Dennoch ist es gewinnbringend, das Bändchen zu lesen. Zum einen ist es aufschlussreich, wie vielschichtig eine so schlicht daherkommende Frage entfaltet werden kann, welche Implikationen sie hat bis in theologische Grundsatzfragen hinein. Zum anderen ist der sachliche Kontrapunkt innerhalb der homiletischen Diskussion gegenüber dem

heimlichen und ausgesprochenen Postulat der „freien Predigt“ als dem Non plus ultra der Predigtkultur notwendig und heilsam. Er dürfte nicht nur entlastend sein für „zwanghafte Predigertypen“, „Satzmenschen“ oder andere, die sich mit freier Rede schwer tun, sondern hinterfragt zugleich die Performanzverliebtheit, die in gottesdienstlichen Aus- und Fortbildungszusammenhängen teilweise zu beobachten ist.

FOLKERT FENDLER

Martina Steinkühler:

Die Bibel spricht. Worte des Lebens zum Lesen und Hören.

Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2011, 576 S., 29,95 €, ISBN 978-3-525-58027-1

Zwiespältige Empfindungen: Das ist es, was (mir) am Ende bleibt. In der einleitenden Anrede („Liebe Leserin, lieber Vorleser“) präsentiert die Autorin ihr Werk: „Herausgekommen ist schließlich ein ganzer Bibelroman – lesen Sie ihn von Anfang bis Ende und Sie sind einmal durch die Bibel. Sie haben viele Deutungsangebote für die Arbeit an Ihrem eigenen Gottes-, Welt- und Menschenbild.“ Deutungsangebote? Ja, wenn auch nicht unbedingt *vielen*. Einmal durch die Bibel? Ja, von Schöpfung bis Apokalypse. Nein, wenn man die Tiefenschichten, den Hintergrund, das Abgründige der biblischen Texte nicht entbehren möchte. Überzeugt hat mich an vielen Stellen die sprachliche Gestalt und der Satz des Textes: kurze, rhythmisch kaum gebundene, schön fließende Zeilen, gut zu lesen und auch gut vorzulesen. Nur selten aber tritt die Erzählerin hinter das zurück, was sie mitteilt. Nicht *Achtsamkeit* ist ihre Absicht, sondern Lenkung der Lesenden. Mir fehlt jene Haltung, die etwa den Evangelisten Matthäus in den Darstellungen Rembrandts und Cara-

vaggios bestimmt: Er ist ganz Ohr, er lauscht den Einflüsterungen des Engels. Martina Steinkühler lauscht nicht, sie drängt sich in die Geschichten hinein und sagt: Schau hin und höre, und ich sage dir, wie du sie verstehen kannst.

Am Anfang merkt man auf und denkt: Ach ja. Das Paradies wird Eva (ja, vor allem ihr) zu eng, sie will über den Zaun, der sie „krank macht“. Das Kainsmal wird zur Träne, die Gott auf die Stirn des Mörders weint. Schon auf den ersten Seiten aber begegnet auch ein Ton, der weniger leicht als leichtfertig anmutet: „Wir bitten dich aber, Gott“, sprach Eva. „Wie wäre es denn: Kommst du mit?“ Die Erzählerin hat keine Furcht vor Anthropomorphismen: „Gott sieht ein, dass das Böse dazugehört“, so überschreibt sie ihre Version der Flutgeschichte. „Besser, dachte sich Gott, wenn ich mich ab und zu mit den Menschen streite. Aber behalten will ich sie gerne.“ Warum? „Es sind ja auch welche wie Noah darunter.“ Und also erklärt dieser Gott auf Seite 27: „Sieh mal, du machst mir nur Freude. Für Menschen wie dich soll die Erde für immer bestehen ...“ Dieser Satz unterschreitet den theologischen Horizont von Gen 6-9 weit. Die Erde soll ja nicht *für Menschen wie dich* (Noah) Bestand haben, sondern für alle, die auf ihr wohnen und – ob gut oder böse – Menschen *seines Wohlgefallens* sind.

Ist man lesend einmal auf dieser Spur, kriegt man den Hautgout nicht mehr vom Gaumen. Gott ist unendlich pädagogisch („Ich strafe nicht. Ich spreche. Ich prüfe nicht. Ich helfe“, 225), Gott ist nicht allmächtig, aber er leidet mit („Mit Hiob weine ich und teile seine Leiden“), Gott „schenkt Leben, er verlangt kein Opfer“ (43). Dagegen lässt sich ja wenig einwenden, aber es klingt so simpel, als gäbe es in der Bibel nichts mehr, woran man sich abarbeiten müsste. Die unheimliche und abgründige Geschichte, in der Abraham seinen Sohn Isaak Gott beinahe zum Opfer gebracht hätte, wird zum harmlosen Dialog zwischen beiden: „Gott lächelt. ‚Du hast genug getan, Abraham. Zwischen dir und mir ist ein Band‘“ (43). Gott kann auch sagen: „So lerne daraus!“ – oder: „Ich will dir helfen, Salomo.“ Manchmal bekommt man Erklärungen, die nichts erklären. Man erführe ja gern, warum es *nicht anders geht* als so, wie es die auf das Gebet in Gethsemane folgende Geschichte erzählt. Aber das bleibt ebenso dunkel, wie der Dialog komisch ist, den Jesus mit Gott führt: „Lieber Vater, ‚Papa‘, betet Jesus. ‚Ich / wünschte so, es ginge anders ...‘ / ‚Mein

lieber Sohn‘, antwortet Gott. / ‚Weiß Gott: Das wünsch ich auch ...‘“ (308). Oder dies: „Er (Jesus) ist ... mit Gott verwandt wie keiner sonst auf Erden“. Das sagt Petrus zu Bartholomäus, und Jakobus sieht Johannes an und sagt: „Das hab ich nicht verstanden“ (353). Ich, der Rezensent, verstehe es auch nicht.

Es gibt Besseres in diesem Buch. Der Segen „ist kein Schutz vor Schmerz. Er hilft nur, ihn zu tragen“ (449). Die Bemerkung über Petrus, er habe „in Christus seinen Jesus wieder“ (497). Schön und genau: Die Andeutung der verschiedenen Zugänge, die die vier Evangelisten ihren Lesern zur Jesusgeschichte bieten (327.393.439.539). Theologisch am interessantesten fand ich die Seite (553) über den guten Hirten (Joh 10): für Martina Steinkühler „ein schiefes Bild“, ja mehr: „Das Bild ist falsch.“ Aber sie traut sich dann doch nicht, in die Auseinandersetzung um eine der zentralen Jesus-Metaphern zu gehen. Jedenfalls tut sie es nicht. Steinkühlers Bibel ist ein Buch ohne Geheimnis. So seltsam es auch anmutet: Es erscheint wie das Produkt eines rationalistischen Ansatzes, den man eher im 19. als im 21. Jahrhundert erwarten würde.

KLAUS EULENBERGER

Wolfgang Kabus / Jochen Arnold (Hg.):

Populärmusik und Kirche – polyphon statt monoton.

Dokumentation des Fünften interdisziplinären Forums Populärmusik und Kirche; Friedensauer Schriftenreihe, Reihe C, Musik – Kultur – Kirche, Band 13, Peter Lang, Frankfurt 2012, 174 S., 36,90 €, ISBN 978-3-631-62179-0

„Quo vadis, musica popularis?... welche Art von Popmusik braucht unsere Kirche?“ (7) Referate und Diskussionen des o.g. Forums setzen offensichtlich die Verständigung über die Frage, was kirchliche Populärmusik (PM) eigentlich ist, voraus. Einige Autoren geben kurze Standortbestimmungen. So nennt z.B. Wolfgang Teichmann („Die kirchliche Bandszene“) einige Merkmale der PM: frischer Sound, stabiler Groove, Improvisationen; Off Beats, Blue Notes, kurze, pausendurchsetzte Melodie-Phrasen (49). Peter Bubmann („Glanz und Elend des Neuen Geistlichen Liedes“) übernimmt für das Neue Geistliche Lied (NGL) die von W. Scheppling aufgezählten Charakteristika: „Melodien, Harmonien, Rhythmen und Arrangements, die in starkem Maß Elemente aus Jazz, Chanson, Song, Beat, Schlager, Rockmusik und internationaler Folklore [...] verwenden“ (111). Markus Baum („Keine Monotonie! Zehn Jahre Forum PM und Kirche“) referiert die Geschichte des Forums und präzisiert darin die Entwicklung der kirchlichen PM seit ca. 1970 als vielfältige Ausdifferenzierung und Professionalisierung: stilistische Vielfalt, die sich das gesamte Spektrum der weltlichen PM aneignen konnte (bis hin zu extremen Varianten), und professionelle Bands oder Einzelkünstler mit je eigenem Repertoire und hohem künstlerischen Anspruch. Daneben gab es, was Baum die „gemeindenaher Musik“ nennt: Lieder zum Mitsingen, gottesdienstliches Repertoire (27). (Der popkulturelle Umgang mit klassischer Kirchenmusik wie z.B. Bachs Weihnachtsoratorium ist nicht Thema des Buches.)

Die Dokumentation lässt in ihren Beiträgen vier Stränge erkennen. Da sind zunächst praktisch-theologische bzw. musiktheologische Grundsatzzfragen zu nennen. Jochen Arnold entwickelt aus einer trinitarischen Grundlegung der Musik bzw. des Klangs („Von der Polyphonie des dreieinigen Gottes“) ein „Plädoyer für die musikalische Vielfalt der Kirche“. Wer eine

theologisch zeitgemäße Begründung der Kirchenmusik sucht, findet sie hier in präziser Zusammenfassung. – Wilhelm Gräß untersucht unter der Überschrift „Im Sog der religiösen Semantik“ Schleiermachers „Bedeutung in Ästhetik und Religion heute“. Gräß gelingt es, auf wenigen Seiten eine grundlegende Einführung in Schleiermachers Ästhetik bzw. Praktische Theologie zu geben, die die derzeitige Schleiermacher-Renaissance verständlich macht. Seine theoretischen Ausführungen konkretisiert Gräß dann am Broadway-Musical *Godspell*, am Erfolg der gregorianischen Gesänge der Mönche des Stifts Heiligenkreuz und an der Musik der Toten Hosen. Ein spannungsreicher und spannender Bogen, der 200 Jahre Geschichte religiöser Erfahrung umgreift.

Ein zweiter Strang beschäftigt sich mit dem Ast der gemeindenahen PM (Baum, 27). Fritz Baltruweit, seit Jahrzehnten präsent in Theorie und Praxis der kirchlichen PM, beschreibt die Geschichte des Neuen Geistlichen Liedes: „Vielfalt von Anfang an“. Er zeichnet die Entwicklung des NGL in Kirchen- und Liturgiereform, in Kirchentag und Jugendarbeit, in Ökumene und Wahrnehmung weltlicher PM ein: oral history in der Darstellung eines engagierten Musikers und Theologen. – Wolfgang Teichmann, ebenfalls seit vielen Jahren in der Szene kirchlicher PM aktiv, informiert über Geschichte und Verbreitung kirchlicher Bands, konstatiert deren zahlenmäßigen Rückgang und gibt eine ausführliche und beherzigenswerte Pflegeanleitung für kirchliche Bands (52). – Joachim Dierks, Pastor und musikalischer Leiter der Gospelkirche Hannover, verbindet seine praktischen Erfahrungen mit einem Überblick über die Geschichte der Gospel-/Spiritual-Musik (Skandinavien, USA, Sister Act) und mit der derzeitigen Diskussion der deutschen Entwicklung. Er verweist auf die EKD-Studie „Begeisterung durch Gospelsingen“, die das ökumenische, gemeinschaftsbildende, gemeindeaufbauende und missionarische Potential der Gospelmusik betont. Dierks weist auch auf pastoralpsychologische Erkenntnisse hin: Menschen wachsen in Gospelchören über sich hinaus, lassen Emotionalität zu, präsentieren sich in der Öffentlichkeit und erfahren so Wertschätzung (61). – Peter Bubmann („Glanz und Elend des NGL“) vertieft eine Bestandsaufnahme mit aktuellen praktisch-theologischen Fragestellungen (insbesondere mit den Milieustudien) und mit musikalischen Anfragen (zur

Qualität der Produktions- und Rezeptionsbedingungen weltlicher und kirchlicher PM), um so Perspektiven für die Zukunft zu gewinnen. Er lässt seine Überlegungen in die Forderung einer kontrapunktischen Polyphonie münden, die eine beziehungslose Addition von musikalischen Stilen durch milieu- und generationenübergreifende Liedpraxis überwindet (Beispiel: „Bewahre uns Gott“).

Ein dritter Strang befasst sich in einem weiter gesteckten Rahmen mit zwei Problemkreisen, die die Grenzen der populärmusikalischen Thematik überschreiten. Sie seien kurz genannt. Corinna Dahlgrün interpretiert theologisch avantgardistische (E-) Musik: „Wozu die Mühe?“. Alexander Melzer untersucht Theorie und Praxis des „Marketing von Kirchenmusik. Möglichkeiten, Grenzen, Anwendungsperspektiven“.

Ein vierter Strang widmet sich der religiösen Herausforderung der weltlichen PM. Thomas Böhm interpretiert Musik der Band Silbermond, von Elton John und den Toten Hosen unter der theologischen Perspektive „Der Sehnsucht einen Raum geben“. Ebenso ist noch einmal an den Beitrag von Gräß (s.o.) zu erinnern, der einen Song der Toten Hosen theologisch deutet.

Die Dokumentation wird abgeschlossen mit einer schriftlichen Fassung einer Diskussionsrunde, in der sich alle Teilnehmer/innen bei Differenzen im Detail – allerdings nicht überraschend – einig sind: die Gegenwart der Kirche und ihrer Musik „ist und braucht Vielfalt und Dialog. Anders ist die Zukunft nicht zu gewinnen“ (142). Den Abschluss des Buches bildet ein Beitrag des Mitherausgebers Wolfgang Kabus „Einklang und Verschiedenheit. Vom Sinn und Unsinn der Homogenität von Wort und Musik“.

KLAUS DANZEGLOCKE

Christian Grethlein:

Praktische Theologie.

de Gruyter Studium, Walter de Gruyter, Berlin / Boston 2012, XVI, 591 S., 39,90 €, ISBN: 978-3-11-022112-1

Christian Grethlein, von 2001 bis 2006 Vorsitzender der Liturgischen Konferenz, legt mit diesem Band ein umfassendes Lehrbuch für das Gesamtfach der Praktischen Theologie vor. Das Buch firmiert im Verlag als Nachfolger des im letzten Vierteljahrhundert intensiv rezipierten Werkes von Dietrich Rössler („Grundriss der Praktischen Theologie“ 1986, ²1994) und steht damit zugleich in der Reihe der einst von Martin Schian (1922) und Otto Haendler (1957) verfassten Übersichtsdarstellungen. Da sich die Praktische Theologie (künftig: PT) im letzten halben Jahrhundert nicht nur mit der Rezeption der Humanwissenschaften, sondern auch mit der Ausweitung auf die internationalen, ökumenischen und medialen Aspekte immer weiter ausdifferenziert hat, ist bereits das Werk als solches zu bewundern. Grethlein gelingt es, die verschiedenen wissenschaftlichen Perspektiven miteinander ins Gespräch zu bringen und zusammenzuhalten. Gleichzeitig löst sich die PT nicht in eine soziologische oder psychologische Religionstheorie („Kulturwissenschaft“) auf, sondern sie bleibt durch die Integrationsformel „Kommunikation des Evangeliums“ immer deutlich als Theologie erkennbar.

Das Profil des Lehrbuches lässt sich in sieben Merkmalen etwas genauer charakterisieren. *Erstens* soll mit der von Ernst Lange stammenden Begriffsbildung „Kommunikation des Evangeliums“ die kommunikationstheoretische und humanwissenschaftliche Prägung des Faches fortgeschrieben und dabei *zweitens* immer wieder das Gespräch mit den grundlegenden biblischen (nicht nur neutestamentlichen) Sichtweisen gesucht werden. Ein gewisser Schwerpunkt lässt sich dabei in den feiernden und helfenden Kommunikationsformen („Liturgie“ und „Diakonie“) ausmachen. Daraus ergibt sich *drittens*, – in Abgrenzung zur Wort-Gottes-Theologie, welche die PT „dogmatisch anästhesiert“ hatte (49), und zum Kulturprotestantismus – das Bemühen um eine „Balance zwischen Kontextualisierung und Kulturkritik“ (569, dort kursiv). Die forschungspraktische Konzentration auf einen klar abgegrenzten Gegenstand und die Weite gegenwärtiger reli-

göser Praxis stehen in Spannung zueinander (135); die Kategorie der „Religion“ ist aber zu unspezifisch und darum nicht als Leitkategorie für die PT geeignet (170-175).

Viertens erfolgt die Gliederung des Stoffes nicht nach den klassischen Disziplinen (Liturgik, Homiletik, Religionspädagogik etc.), sondern – in Aufnahme von Gert Ottos Lehrbuch von 1986 – in perspektivischer Form. Nach einem ersten problemgeschichtlichen Teil zur PT (13-136) stellt Grethlein im zweiten Teil die empirischen und theologischen Grundperspektiven wie „Kommunikation“ unter medialen Bedingungen und „Evangelium“ im Modus von Lernen, Feiern und Helfen dar (137-326), bevor er im dritten, praktischen Teil (327-591) die Kommunikation des Evangeliums zunächst in Familie, Schule, Kirche, Diakonie, Medien (§§ 16-20, 327-448) und danach durch die beteiligten Personen beschreibt. Thematisiert werden Ehrenamtliche, Pfarrer und andere kirchliche Berufe (§§ 21-23, 451-492) sowie die verschiedenen Orte und Modi. So schließt das Buch mit § 25 „Lehren und Lernen: Kommunikation über Gott“ (512-528), § 26 „Gemeinschaftliches Feiern: Kommunikation mit Gott“ (528-550) und § 27 „Helfen zum Leben: Kommunikation von Gott her“ (550-568). Diese Gliederung hat zur Folge, dass z.B. die liturgischen Abschnitte an verschiedenen Stellen begegnen (§ 14, Evangelium im Modus des Feierns; § 24, Zeiten und Orte; § 26, Gemeinschaftliches Feiern; § 27, Segnen, Heilen, Taufen). Das bedeutet, dass die Homiletik, lange Zeit die Schlüsseldisziplin der PT, bei Grethlein ganz von der Liturgik her verstanden und insgesamt wenig ausgearbeitet ist. Widmete ihr Rössler immerhin ein eigenes von 12 Kapiteln (mit 60 von 600 Seiten), so ist das bei Grethlein lediglich ein Unterabschnitt im Rahmen des Lehrens und Lernens (§ 25.3, 522-527). An dieser Stelle erkennt man – neben der veränderten Zuordnung von Homiletik und Liturgik in den letzten Jahren – am klarsten den Neuansatz dieser PT: Es handelt sich eben nicht um eine an den Tätigkeiten des Pfarrers orientierte „Pastoraltheologie“, sondern um eine Theorie der Kommunikation des Evangeliums, wobei alle beteiligten Personen und gesellschaftlichen Orte in den Blick kommen sollen. Schon die Rede vom Pfarrberuf als „Schlüsselberuf“ ist nach Grethlein „bedenklich“ (449). Die Gefahr bestehe darin, dass die männliche „Pries-

terrolle“ in der modernen Gesellschaft „ihre Träger überfordert und die anderen Menschen entmündigt“ (479).

Fünftens ist das Buch ökumenisch und international inspiriert und entspricht damit der Neuorientierung des Faches in den letzten beiden Jahrzehnten. Besonders die aus den USA kommenden Impulse zur zukünftigen Form von Kirchlichkeit verdienen dabei Aufmerksamkeit (116-134; vgl. 120 zum sich abzeichnenden „Bedeutungsverlust der denominationalen Differenz“ in den USA). *Sechstens* gilt Grethleins besonderes Interesse den Chancen der medialen Kommunikation. Dem Urteil, die „face-to-face-Kommunikation“ (447f.) sei der Kommunikation über Fernsehen und Internet generell und kategorial überlegen, wird engagiert widersprochen, denn gerade Medien ermöglichen anders als milieuverengte Gemeinden einen offenen Zugang (250). Schließlich formuliert Grethlein *siebtens* Einsprüche gegen die Verkirchlichung von evangelischen Praxisformen. Das Interesse der PT sollte den realen Orten und Formen gelten, an denen das Evangelium kommuniziert wird: Schule, Medien und vor allem immer wieder die Familie sind es, auf die hingewiesen wird. (Dabei richtet Grethlein besondere Aufmerksamkeit auf die gegenwärtige „multilokale Mehrgenerationenfamilie“, 337. 345f.) Nicht nur und nicht primär in Kirche und Gemeinde spiele das Evangelium eine Rolle. Die PT wird darum ermahnt, ihren Blick nicht ekklesial zu verengen, während der Kirche selbst – mit der bekannten religionssoziologischen Einsicht von Joachim Matthes – der Rückzug aus der Gesellschaft vorgeworfen wird. Die „exklusive Konzentration der Liturgik auf das gottesdienstliche Handeln organisierter Kirche“ sei von daher eine Fehlentwicklung (300).

Die geschilderten Grundorientierungen können jedem mit der Diskussion Vertrauten nur einleuchten. Hier wird eine PT beschrieben, die dem wissenschaftlichen Standard entspricht, wie er sich in den letzten Jahrzehnten herausgebildet hat. Mir persönlich sagt darüber hinaus auch die theologische und biblische Orientierung zu, die sich zudem niemals in langatmiger exegetischer Diskussionen verliert, sondern es wagt, biblische Einsichten als Impulse für die Wahrnehmung und Gestaltung von Praxis aufzunehmen. Auch die Spannung von biblischer Sicht und Gegenwartsorientierung wird ohne Umschweife benannt (vgl. z.B. 247). Die

große Weitung der Perspektiven und die theologische Konzentration des gesamten Lehrbuches sind schlechthin überzeugend. Genauer bestimmen könnte man noch das Verhältnis der PT zur theologischen Ethik, zumal dann, wenn die Diskussion so deutlich wie hier das Gespräch mit Ansätzen aus dem angelsächsischen Sprachraum führt und das „Helfen“ als Grundvollzug über die gemeindliche und die verbandlich professionalisierte Diakonie hinausgeht.

Zwei Anfragen habe ich schließlich an Grethleins Entwurf. Zum einen überzeugt mich die perspektivische Gliederung zwar grundsätzlich. Aber sie macht das Lesen nicht eben leicht, denn man weiß nicht so genau, wo man in der Argumentation jeweils ist. (Oder handelt es sich lediglich um einen Gewöhnungseffekt?) Zweitens empfinde ich die Kategorie „Kommunikation des Evangeliums“ zwar als sachlich gut begründet, aber dennoch nicht als eigentlich treffend für das, was Herzen, Mund und Hände anrührt. Außerdem scheint mir diese Begriffsbildung gegenüber den siebziger Jahren doch etwas verbraucht und sogar – ganz gegen Grethleins Absicht – im Sinne der Einseitigkeit missverständlich zu sein (man denke an den Politikersatz: „Das müssen wir den Leuten nur richtig kommunizieren“).

Insgesamt liegt ein perspektivenreiches, gut durchgearbeitetes Lehrbuch vor, das nicht nur den Stand der Diskussion auf hohem Niveau und neuestem Literaturstand wiedergibt, sondern das auch deutliche, zum Teil provozierende Akzente setzt, durch die PT, Kirche und Glaubensleben vorangebracht werden (vgl. etwa 410 zum Papier „Kirche der Freiheit“). Zu loben sind auch der nahezu fehlerfreie Satz sowie das vollständige Personenregister und das in sinnvoller Weise an Themen (und nicht an bloßen Stichwörtern) orientierte Sachregister.

MICHAEL MEYER-BLANCK

Zeit – Kunst – Liturgie – Der Gottesdienst als privilegierter Ort der Ästhetik.

Hg. v. Guido Schlimbach und Stephan Wahle in Zusammenarbeit mit der Hauptabteilung Pastoral/Schule/Bildung des Bischöflichen Generalvikariats Aachen (*Aachener Beiträge zu Pastoral- und Bildungsfragen* Nr. 33), Einhard Verlag, Aachen 2011, 175 S., 18,80 €, ISBN 978-3936342918

Diese „Geburtstagsgabe“ zum 60. Geburtstag des Bonner Ordinarius für Liturgiewissenschaft an der Kath. Fakultät, Prof. Dr. Albert Gerhards, umfasst 23 zumeist kurze Beiträge, z.T. mit Bildbeigaben, von Schülerinnen und Schülern sowie Freunden des Jubilars und 5 Bildtafeln von Herbert Falken. Thematisiert werden die ästhetischen Dimensionen der Liturgie als *ars celebrandi*, die „einen privilegierten Ort der Wahrnehmung (aisthesis) einer Widerfahrnis des Transzendenten“ bildet (Gerhards).

Im Zentrum steht die innerkath. Perspektive, entfaltet jedoch in zumeist absolut entspannter Ökumenizität bezüglich evang., altkath. oder orthod. Richtung. Dabei ergeben sich auch für die Evang. Liturgik und *ars celebrandi* beachtenswerte Aspekte und Anregungen.

Ein erster Abschnitt „Grundlegungen“ (12ff.) verweist u.a. als notwendige Komponente der Liturgie auf die „Kunst in ihren vielfältigen Ausprägungen“, weil diese die Fülle des Menschseins, auch in seiner Gebrochenheit, zur Sprache bringt (Andreas Odenthal, „Abbondanza“. Die Liturgie als „Sakrament des Überflusses“, 15). Friedrich Lurz, *Sich selbst feiern?* Zur kreativen Dimension gottesdienstlichen Feierns (16ff.), untersucht das Problem, „inwieweit Kirchlichkeit und Individualität des Glaubensvollzugs im gottesdienstlichen Handeln und Erleben in eine annähernde Kongruenz gebracht werden können“ (19). Siri Fuhrmann, „Ist das Kunst oder kann das weg?“ Überlegungen zum Kitsch in der Liturgie (21ff.) konstatiert: „Liturgischer Kitsch zielt primär auf Selbstgenuss, nicht auf Gottesdienst, nicht auf Transzendenz“ (24); sie kritisiert die heute vielfach zu beobachtende „Verwohnzimmerung“ moderner karger Kirchenräume, die dem Menschen die „Chance des Sich-selbst-Ausgesetzenseins vor Gott“ nimmt. Stephan Wahle, *Heimatlich und bodenständig*. Zur Ästhetik der Volksfrömmigkeit (27ff.) weist auf die Diskrepanz der Volksfrömmigkeit zur anamnetischen

Liturgie hin, betont zugleich aber die Notwendigkeit der liturgieergänzenden mimetischen Inszenierung – mit gewichtigen Verweisen auf evangelische Literatur (34; 36). Weitere Themen: Nina Frenzel, *Mit dem Lauf der Sonne. Die naturhafte Ästhetik in der Liturgie der Tagzeiten* (37ff.) und Sabine Felbecker, *Jugendliche Ästhetik und Liturgie* (42ff.).

Der zweite Abschnitt „Konkretisierungen“ (55ff.): Hans-Ulrich Wiese, *Das Fremde des Gastes* (56ff.) beschreibt Kunst in der Kirche als „Chance des Fremden“ (57). Heribert Lahme, *Die verborgene Liturgie von Konzeptkunst* (60ff.). Julia Niemann, *Barock trifft Moderne. Klaus Simons Altarskulpturen in der Bonner Namen-Jesu-Kirche* (70ff.) berichtet u.a. mit Verweis auf die dortige Pastorin über die neue Konzeption der jetzt altkatholischen Bischofskirche. Monika Schmelzer, *Rheinische Kirchbaukonzepte der späteren 1950er Jahre. Räume für eine erneuerte Liturgie vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil* (78ff.) dokumentiert mit Grundrissabbildungen die bemerkenswerten Versuche, den Altar in den Mittelpunkt der feiernden Gemeinde zu rücken. Beate Gilles, *Raum und Liturgie in der Kirchenführung. Eine katholische Perspektive für die Kirchenraumpädagogik* (86ff.) entfaltet das Thema in sympathisch ökumenischer Sicht (91). Werner Hahne, *Kommunikation des Evangeliums in Wort, Tanz und Musik. Zehn Jahre Bibelnächte in Sankt Maria Lyskirchen, Köln* (92ff.) berichtet von interessanten Erfahrungen mit gerade der Fremdheit biblischer Texte als Chance für ihre Inszenierung und Dramaturgie. Wolfgang Bretschneider, *Die verblasste Gloria Dei. Die Gloria-Gesänge im „Evangelischen Gesangbuch“ und katholischen „Gotteslob“* (99ff.) bietet eine explizit ökumenische Untersuchung zu Gestalt und Ort des Gloria in der Messe. Sehr positiv würdigt er das „Straßburger Gloria“ (102) und das Gloria-Lied „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (die „Spitze der Topliste“, 103f.). Die schwedische Gloriversión im EG wird als eine zukunftsweisende Gestaltung herausgehoben, allerdings wird kritisiert, dass die solistisch vorzutragenden Texte nicht mit Noten aufgenommen wurden (103). Als Desiderium bleibt: „Gesucht werden Mischformen aus Tradition und Gegenwart, deutsche und lateinische, innovative Formen, eingesetzt nach den Gesetzen der gestuften Festlichkeit und der Kirchenjahreszeit, ebenso auch Kurzfassungen, wie es sich aus der Dramaturgie der Eröffnung

ergibt“ (105). Clemens Leonhard, *Die Fußwaschung am Gründonnerstag. Probleme und Zukunftschancen eines ästhetisch berührenden Rituals* (106ff.) kommt anhand historischer Beobachtungen zu bemerkenswerten neuen Ansätzen. Die bisherige Form sollte ersatzlos gestrichen werden: „Die biblische Fußwaschung Christi – nicht ein ritualisiertes Tun des Priesters – deutet die Eucharistie“ (110). Stattdessen könnten mehrere Fußwaschstationen im Kirchenraum installiert werden, wo alle, die es möchten, aktiv anderen die Füße waschen oder passiv diesen Dienst empfangen. „Dabei wird nicht das Evangelium nachgespielt und Jesus oder ein Apostel dargestellt, sondern im Raum der Gemeinde mit einem ästhetisch sehr starken – berührenden – Zeichen aus der Liturgiegeschichte experimentiert“ (112). Werner Trutwin, *Liturgiewissenschaft und Religionsunterricht* (115ff.) beschließt den 2. Abschnitt. Der dritte Abschnitt „Perspektiven“ (123ff.): Jakob Johannes Koch, *Gehalt und Gestalt. Kunst, Kultur und Ästhetik in der theologischen Aus- und Fortbildung* (124ff.) mahnt dringlich „eine fundierte musisch-ästhetische Kompetenz“ als wichtigen Bestandteil der theologischen Bildung an (126), da Liturgie deutlich dem Bereich von Kunst und Kultur zuzuordnen ist (132). Guido Schlimbach, *Eine fruchtbare Spannung. Thesen zur zeitgenössischen Kunst im Kirchenraum* (136ff.); Peter Ebenbauer, *Atem – Rhythmus – Stimme. Vernachlässigte Grundparameter liturgischer Feierkunst* (144); Christiane Bongartz, *Sprache der Freiheit. Über Lyrik und Liturgie* (149ff.); Thomas Eicker, *Wie die Musik im Gottesdienst den Menschen stimmt* (154ff.); Barbara Feichtinger, *Christus ist gegenwärtig im Nächsten. Eine zu kurz gekommene Dimension der Gegenwart Christi in der Liturgie* (160ff.); Dietmar Thönnies, *Liturgie und Qualitätsmanagement?* (166ff., hier wird plötzlich von Liturgien anderer Kirchen oder „kirchlicher Gemeinschaften“ gesprochen – ein ökumenischer Rückfall?) – alle diese Themen weisen auf noch weiter zu klärende und für die Liturgie und ihre Ästhetik fruchtbar zu machende Dimensionen hin.

„Statt eines Epilogs“ sucht Hans Georg Beckers, *Liturgie und Krimi* (173ff.) sogar literarische Spuren von Liturgie in einigen selbstverfassten Kriminalromanen und findet u.a. eine positive Würdigung von Luthers Kritik an der mittelalterlichen Ablasslehre (174).

Ein reichhaltiger, bunter Strauß, den die Gra-

tulanten mit ihrer Anthologie dem Geburtstagskind gebunden haben. Ihnen möchte sich der Rez. mit besten Wünschen für den Jubilar anschließen.

OTTFRIED JORDAHN

Evangelische Predigtkultur. Zur Erneuerung der Kanzelrede.

Im Auftrag des Zentrums für evangelische Predigtkultur hg. v. Alexander Deeg u. Dietrich Sagert, Ev. Verlagsanstalt, Leipzig 2011 (Kirche im Aufbruch. Reformprozess der EKD 1), 186 S., 14,80 €, ISBN 978-3-374-02799-6.

Das Bändchen präsentiert – wie der EKD-Ratsvorsitzende in seinem Geleitwort annouciert – „anregende Ergebnisse aus der Arbeit im Anfangsjahr des ‚Zentrums für evangelische Predigtkultur‘“ (5).

Den Eingang bilden acht „Statements verschiedener Autorinnen und Autoren“ – allerdings werden nur sieben (16) angekündigt (ein Redaktionsfehler?). Sie gehen zurück auf eine Aktion, bei der 35 „Personen aus Kultur, Politik, Kirche“ um Auskunft zur Überschrift „Erneuerung der Predigt?! Wie ich mir die evangelische Kanzelrede wünsche ...“ gebeten wurden. Nur ein Viertel der Eingeladenen antwortete – und davon werden acht Repliken (teils gekürzt) abgedruckt. Dabei ergibt sich: Die Antworten reichen von dogmatisch-bekennend – hier liegt das Schwergewicht – bis zu skeptisch-zweifelnd. Methodisch bleibt leider unerwähnt, nach welchen Gesichtspunkten eingeladen wurde, wie der geringe Rücklauf zu erklären ist sowie warum eine eingegangene Antwort nicht veröffentlicht wird. Auf jeden Fall fällt auf, dass mit dem Theologieprofessor Jüngel, Erzbischof Zollitisch, der ehemaligen Bischöfin Käßmann, der Präses der EKD-Synode Göring-Eckhardt

sowie dem Prior der Taize-Kommunität Frère Alois die Mehrheit der abgedruckten Antworten engstem kirchlichen Umfeld entstammen. Das einzige inhaltlich kritische Votum stammt von dem Autor Dieter Wellersdorf, der an die „verbreitete Kritik an der Versöhnungs- und Sinnstiftungsroutine von Sonntagspredigten“ (18) erinnert.

Der erste Teil präsentiert nach den genannten Statements mehrere sehr kurze Beiträge aus der Auftaktveranstaltung des Zentrums zur „Frage nach einer Erneuerung der Predigt“ (14) (u.a. von Thomas Klie, Christian Lehnert, Martin Kumlehn). Der damalige Leiter des Zentrums, Alexander Deeg, definiert dabei die Predigt als „die Gestaltung dieses Wechselspiels der Sprachwelten, der biblischen und unserer gegenwärtigen“ (25). Die Sprengkraft dieses Ansatzes würde sich allerdings erst zeigen, wenn sowohl für die Bibel als auch die Gegenwart von „Sprachwelten“ im Plural gesprochen würde. In einem teilweise ins Poetische übergehenden Lob auf die Bibel nimmt der mittlerweile in Leipzig lehrende Deeg viele homiletisch wichtige Facetten in den Blick. Es werden sogar die „Hartz IV-Empfänger“ (29) genannt – doch dann ist wieder nur die Sonntags- und die Feiertagspredigt im Blick. Dass sich seit gut zehn Jahren in der Praktischen Theologie (s. z.B. die grundlegenden Arbeiten von Christian Albrecht, Kristian Fechtner, Lutz Friedrichs, Ulrike Wagner-Rau) eine – vielleicht sogar paradigmatische – Hinwendung zu den Kasualien vollzieht, bleibt in dem ganzen Band ausgeblendet. Nachdenklich macht in diesem ersten Teil zur „Erneueren Predigt“ der Beitrag aus der Feder des Tübinger Rhetorikers Josef Kopperschmidt. Seine dreiseitigen Ausführungen gipfeln in dem Satz: „Das Problem der Predigt ist das Problem ihrer Anschlussfähigkeit an das Heute.“ (45) Das in manchen Beiträgen des Bandes fast hymnisch beschriebene Ziel der „Erneuerung“ der Predigt wird hier in nüchternen und damit skeptischer Luhmann'scher Terminologie reformuliert und rhetorisch präzisiert.

Ein zweiter Teil präsentiert zwei spannende Vorträge des US-amerikanischen Homiletikers Charles Campbell. Mit seiner These von der „Torheit“ der Predigt, u.a. am historischen Beispiel der „nackten Straßenpredigt“ veranschaulicht, macht er paulinische Kreuzestheologie homiletisch fruchtbar. Seine Anstöße und Argumente münden in die Einsicht: „Durch unse-

re Predigt verändern wir die Welt zuallererst so, dass wir die Weltwahrnehmung von Menschen verändern, indem wir ihnen ermöglichen, die Welt auf neue Weise zu sehen, damit sie anfangen, auf neue Weise in der Welt zu leben. Der Wandel der Wahrnehmung im Raum zwischen Ausrufezeichen und Fragezeichen – das ist es, was die Narren tun.“ (86)

Der dritte Teil wendet sich in kurzen, aber durchwegs lesenswerten Beiträgen (u.a. von Joachim Kunstmann, Jacqueline Boysen und Philipp Stoellger) der evangelischen Predigt als „Bildungsereignis“ zu. Etwas ausführlicher präsentiert Wolfgang Herbst die „missionarische Predigt“, die ihm in seinen Ausführungen zur „evangelistischen“ Predigt wird (113). Klar und konturiert wird hier das Greifswalder homiletische Programm vorgestellt. Ebenfalls Interesse, da grundlegend verdienen die knappen Ausführungen von Anne Gidion zur „Leichten Sprache“ als Anregung für die Predigtsprache. Sie konkretisiert die bereits in zahlreichen Beiträgen vorher beschworene „Sprache“ in einem – wie ich es nennen möchte – diakonischen (und damit christusförmigen!) Sinn. Es wird überzeugend die in der Sonder- und Heilpädagogik entwickelte, mittlerweile im Zuge der Inklusionspädagogik verbreitete „Leichte Sprache“ in ihrem mehrfachen Potenzial für die Predigtgestaltung präsentiert. Dieser Ansatz enthält nicht nur – wie Gidion eindrücklich zeigt – wichtiges rhetorisch-sprachliches Potential, sondern eröffnet – wie ich anregen möchte – auch theologisch-christologisches Profil. So kommt – ohne dass dies so genannt wird – die kenotische Dimension in den Blick. Wird hier nicht die rhetorische Form des homiletisch konzeptionell von Campbell Entwickelten vorgestellt?

Im letzten Teil „Perspektiven: Predigt-Kultur“ wenden sich die – anfangs – am Zentrum hauptamtlich Beschäftigten einer kulturell fokussierten Laudatio der Predigt zu.

Viele Beiträge in dem Bändchen zeugen vom erfreulichen Bemühen um die „Erneuerung“ der Predigt. Neue homiletische Horizonte eröffnen u.a. die von Campbell eingebrachten Impulse aus der US-Homiletik sowie der Hinweis von Gidion auf die „Leichte Sprache“. Doch jetzt gilt es, auch die Mühen der Ebene auf sich zu nehmen. So dürfte es wenig sinnvoll sein, über die Erneuerung der Predigt nachzudenken, wenn nicht frühere Predigt Krisen, etwa in der lutherischen Kirche des 17. Jahrhunderts,

oder homiletische Überspannungen, etwa in der Wort-Gottes-Theologie, kritisch reflektiert werden. Gegenwartsbezogen sind die in den Beiträgen der Nichttheologen Wellersdorf und Kopperschmidt enthaltenen grundsätzlichen Anfragen an die Predigt in der Gegenwart aufzunehmen und empirisch auszuarbeiten. Praktisch-theologisch verwundert schließlich nicht nur die Konzentration auf die Sonntagspredigt, sondern auch die Exklusion des liturgischen Rahmens (als positive Ausnahme wenigstens Dietrich Sagert 166). Vielleicht liegt aber hier auch ein Geburtsschaden des ganzen Zentrums. Geht es nicht auch bei der Predigt als „liturgischer Rede“ – wie Michael Meyer-Blanck unlängst in seiner „Gottesdienstlehre“ (Tübingen 2011, u.a. 183-233) eindrücklich zeigte – um den „evangelischen Gottesdienst“?

CHRISTIAN GRETHLEIN

Johann Pock / Ulrich Feeser-Lichterfeld (Hg.):

Trauerrede in postmoderner Trauerkultur.

Werkstatt Theologie Band 18, LIT Verlag Münster 2011, 130 S., ISBN 978-3643502841.

Um die Bestattungspredigt ist es ruhig geworden. Die Praktische Theologie befasst sich zurzeit zwar intensiv mit Kasualien, nicht aber mit der „Kasualpredigt“. Umso überraschender ist es, dass es die katholische Praktische Theologie ist, die Fragen der „Trauerrede in postmoderner Trauerkultur“ aufnimmt. Denn in kirchenoffizieller Sicht, daran erinnert Albert Gerhards in seinem Beitrag, habe die Trauerrede gegenüber der Liturgie „eine gewisse Nachrangigkeit“ (54), wie überhaupt das Thema Trauer „in der offiziellen Liturgie nur sehr begrenzt“ (53) vorkomme. Das Persönliche werde zwar nicht aus-

geklammert, stehe aber „nicht im Mittelpunkt“ (57) – so wird auch die katholische Bestattungspraxis landauf landab wahrgenommen.

Das Interesse des Sammelbands ist auf die Umbrüche der Postmoderne als Herausforderung für die Trauerrede heute gerichtet. Schon die Begrifflichkeit ist ein Signal: Es geht nicht um „Homilie“ oder „Predigt“ – so die offizielle katholische Begrifflichkeit – sondern viel weiter gefasst um die (nichtkonfessionelle) „Trauerrede“ in einer pluralen Gesellschaft. Der Publikationsort des Bandes, der auf einen Studientag im Januar 2010 an der Universität in Bonn zurückgeht, unterstreicht dieses Anliegen: Die Reihe „Werkstatt Theologie. Praxisorientierte Studien und Diskurse“ versucht bewusst, die Impulse des II. Vatikanums für unsere Zeit aufzunehmen und will sich daher „für neue Orte und Räume öffnen“ (VII).

Der Band enthält zehn Beiträge, die jeweils einzelne Aspekte des Themas aufnehmen. Nach einer Einführung der Herausgeber fasst Johann Pock (Wien) die pastoraltheologischen Rahmenbedingungen der Trauerrede heute zusammen und verweist unter anderem auf Impulse Ostdeutschlands und Frankreichs, in denen Bestattungen nicht mehr primär kerygmatisch, sondern „therapeutisch-diakonal“ (16) verstanden werden. Pastoralpsychologisch sind die Überlegungen zur Trauerrede „zwischen Krise und Routine“ von Ulrich Feeser-Lichterfeld (Bonn) ausgerichtet. Reinhold Boschki sieht die Aufgabe der Trauerpredigt darin, „in das Beziehungsangebot Gottes“ (43) einzuladen, denn: „Entscheidend für die Menschen heute ist nicht das Amt, sondern die Beziehungsqualität, die der Trauerbegleiter, die Trauerbegleiterin zeigt“ (41). Albert Gerhards, auf den bereits verwiesen wurde, skizziert die offizielle Lesart, nicht ohne deutlich die „Diskrepanz zwischen der kirchlichen Vorgabe und den Erfahrungen heutiger Menschen“ (60) herauszustellen. Reinhard Schmidt-Rost (Bonn) plädiert aus evangelischer Sicht dafür, die Bestattungspredigt im Gegenüber zu einem funktionalen Verständnis wieder stärker „mit dem Kontrapunkt der christlichen Hoffnung“ (71) inhaltlich zu profilieren. Stefan Altmeyer (im Autorenverzeichnis übersehen) nimmt neuere Einsichten der Soziologie des Todes auf und präsentiert die Ergebnisse seiner sprachempirischen Analyse von Trauerpredigten aus dem Internet; er stellt dabei eine „auffällige Zurückhaltung im Umgang mit theologischen Kon-

zepten“ (86) fest und fragt, ob sich darin um der Glaubwürdigkeit der Rede und der Redenden willen eine „Enttraditionalisierung“ (87) zeige. Stärker auf die Praxis bezogen sind die Hinweise von Peter Seul (Köln), die unter einem poetischen Motto stehen: „Jeder hat seine eigene, geheime, persönliche Welt“ (Jewgenij Jewtuschenko, 96). Auch im Selbstverständnis der freien Trauerrednerin Birgit Janetzky (Lingen) spielt die poetische Sprache eine wichtige Rolle: Sie helfe, Trauer zu verstehen und für sie Sprache zu finden, nicht zuletzt, weil sie „meine Gedanken, durchbrechen, öffnen, queren und tiefen“ (103). Im vielfach beklagten „Verfall der Trauerkultur“ (115) sieht sie „in Teilen eine Emanzipationsbewegung weg von einer kirchlichen Bevormundung, hin zu einer persönlichen Gestaltung des je persönlichen Todes“ (115). Die Hinweise von Jörn Clemens (Bonn) zur Trauerkultur heute, unter anderem zu Urnenkirchen, Friedwäldern oder Gedenkfeiern der kirchlichen City-Seelsorge, bilden den Schluss des Bandes.

Die Beiträge insgesamt lassen erkennen, wie nah sich inzwischen katholische und evangelische Praktische Theologie in der Frage der Bestattungspredigt sind – auch in der Wahrnehmung ihres Grunddilemmas: Wie kann sie Sprache der Hoffnung in einer Gesellschaft finden, in der die christliche Tradition kaum noch verstanden wird? Oder anders formuliert: Wie kann es den Kirchen heute gelingen, „jenseits der Gewissheiten von einst“ (90) tröstlich zu sprechen? Der Band stellt Fragen dieser Art ohne einlinig Antwort zu geben. Dafür sind die Beiträge zu verschieden. Aber sie regen an, manch einer Spur nachzugehen, etwa der Aufgabe, sich mit Todesbildern und der „neuen Sichtbarkeit des Todes“ zu befassen oder stärker als bisher die Auseinandersetzung mit „nichtinstitutionellen“ Trauerreden zu suchen. In diesem Sinn kann der Band zur Lektüre nur empfohlen werden.

LUTZ FRIEDRICHS

Herbert Pachmann:

Pfarrer sein. Ein Beruf und eine Berufung im Wandel.

Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2011, 272 S., 9,95 €, ISBN 978-3-525-63023-5

In den 1970er Jahren feierte die Praktische Theologie ihre endgültige Emanzipation von der Pastoraltheologie. Um dieses Genre wurde es daher im Folgenden stiller. Erst in den letzten Jahren ist ein gewisses Comeback zu beobachten, eine Fülle von Büchern, welche die Probleme des Pfarrerstandes neu thematisieren, ist erschienen. Zu dieser Gruppe gesellt sich auch das Buch von Herbert Pachmann. Es sticht schon durch seinen Autor etwas heraus: Denn während jene neuen Titel überwiegend von an der Universität Beschäftigten geschrieben wurden, meldet sich hier ein aktiver Pfarrer zu Wort. Freilich ein Pfarrer, der schon mehrfach als Buchautor in Erscheinung getreten ist. Zweierlei ist bereits im Vorfeld als äußerst wohlthuend zu erwähnen. Erstens, Pachmann verzichtet auf jedes Konkurrenzgehebe gegenüber den Darstellungen aus der Universitätstheologie. Das leider recht verbreitete Lamentieren, diese hätten ja von den wahren Verhältnissen ‚in der Gemeinde‘ gar keine Ahnung, fehlt hier zum Glück völlig. Und zweitens, Pachmann hat sich in die neuere und ältere pastoraltheologische Debatte intensiv eingearbeitet. Wo er reichhaltige lebenspraktischer Erfahrungen zum Sprechen bringt, wirkt dies stets auch theoretisch gut abgesichert. Das ermöglicht, in ein Sachgespräch einzutreten.

Anlass für dies Buch ist die Wahrnehmung eines grundsätzlichen Wandels der Bedingungen pastoralen Arbeitens, welcher auch das Profil und das Selbstbild von Pastorinnen und Pastoren beeinflusst. Pachmann verweist auf Differenzierung, Pluralisierung und fortschreitenden Traditionsabbruch sowie schwindende Finanzmittel, welche die kircheninternen Diskussionen um Pfarrerbild, Erreichbarkeit, Amtsverständnis, Trennung von Amts- und Privatperson usw. im Schlepptau haben. Insgesamt ist „das Profil des Pfarramtes unklarer geworden, denn die alten Rollenmuster sind ins Wanken geraten“ (8). Dass der Autor an dieser Stelle nicht ins Lamentieren gerät, sondern nüchtern nach Risiken und Chancen des Wandels fragt, ist ihm hoch anzurechnen.

In zehn eher essayistischen Kapiteln disku-

tiert er die Signaturen des Wandels und deren Auswirkungen auf den Pfarrerstand. Eine Schlüsselstellung nimmt das dritte Kapitel ein, das von den Rollenproblemen des Pfarramtes handelt (67-83). Deutlich kommt heraus, dass diese keiner einfachen Lösung zugeführt werden können. Daher gilt: Die Identitätsfrage ist „nicht einmal menschlich, sondern nur geistlich zu beantworten“ (82). Pachmann konkretisiert diese Auskunft vor allem in zwei Hinsichten. Zum einen plädiert er für ein dezidiertes Verständnis des Pastors als „Geistliche[n]“ (97). Im Hintergrund steht Manfred Josuttis' spätere Pastoraltheologie, die den Pfarrer bekanntlich als ‚Führer in das Heilige‘ deutet. Pachmann schwächt diese Auffassung zwar um die quasi-schamanischen Anteile ab, aber auch er sieht im Kern die meisten Probleme des Amtes als Herausforderung an die „geistliche Haltung der Pfarrer“ (59). In diese Richtung zielt auch seine wohlwollende Darstellung von Paul Bernard Rothen, der die Amtspersonen vor allem über die Begriffe „Religionsdiener“ (130) und „Schriftgelehrte“ (131) definiert. (Dass in diesen Passagen die sonst consequent durchgehaltene inklusive Sprache weitgehend aussetzt, könnte auf ein Sachproblem verweisen.) Dementsprechend rückt etwa die Sakramentsverwaltung stärker in den Vordergrund. Von diesem Amtsverständnis aus lassen sich interessanterweise leicht Brücken schlagen zu einem liturgischen Inszenierungsparadigma. Auch hier entscheidet die „innere Haltung der PfarrerIn“ (155). Aber sie schlägt sich auch in einer besonderen inszenatorischen Sorgfalt bei der Gestaltung des Gottesdienstes nieder. Sehr erhellend lesen sich darum auch die Ausführungen über den „öffentlichen Auftritt“ (145-163). Zum anderen hegt Pachmann große Sympathie für die professionstheoretische Pastoraltheologie Isolde Karles. Gegen ein gesetzliches Verständnis der angeblichen ‚Authentizität‘ des Predigtsubjekts, aber auch gegen eine Zersplitterung des integralen Charakters des Pfarramtes in Spezialfunktionen setzt sie die Verlässlichkeit und Professionalität dessen, was man sinnvollerweise – wie von Lehrern, Ärztinnen oder Juristen – von einer Pastorin und einem Pastor erwarten darf. Gerade in einer komplexen Gesellschaft wird die wechselseitige klare Erwartungshaltung von pastoraler Person und Gemeinde immer wichtiger: Letztere darf nicht „von spontanen Äußerungen und individuellen Neigungen“ (Isolde Karle; zit. 126) der ersten

abhängig sein. Dabei arbeitet Pachmann deutlich heraus, dass sich die Professionalität nicht auf das Spirituelle beschränken kann, sondern auch das Management der Kirchgemeinde betrifft – ein Bereich, den gerade junge Pastorinnen und Pastoren meiden und wo sie am meisten Lehrgeld zahlen. Die Ausführungen über Zeitmanagement, Machtausübung in der Leitung und über Qualitätssicherung (213-262) wahren genügend Abstand zur betriebswirtschaftlichen Herkunft, sind aber zugleich ehrlich und kantig genug, um wirklich lehrreich zu sein – etwa in Vikariatskursen. In diesem Zusammenhang überzeugt auch sein engagiertes Plädoyer gegen die zunehmende Teilung von Pfarrstellen.

Um ähnliche Realitätsnähe müht sich Pachmann das ganze Buch hindurch. Allerdings nicht immer mit gleichem Erfolg. Zwei Beispiele. Erstens, das Kapitel über die Gemeinde (165-191) referiert zunächst die Vorteile der Milieuperspektive und beleuchtet diese an zwei Punkten näher. Während die Passage über die Singles zu Recht mit der Forderung schließt: „Die Dominanz der Familienorientierung müsste relativiert werden“ (175), perpetuiert der Abschnitt über Frauen und Männer doch allzu „holzschnittartig“ (177) ziemlich seltsame Klischees über „die Bedürfnisse von Frauen“ (176; Hgv. A.K.) und dergleichen. Das Thema ‚Glauben und Männer‘ ist derzeit ja sehr populär, steht aber allerorten in Gefahr, die gesamtgesellschaftlich nötige Arbeit an der Pluralisierung von Frauen- und Männerbildern zu unterlaufen. Ferner muss nicht jede Milieubeachtung sogleich zu einem eigenen „Angebot“ (175) führen, manchmal würde es wohl auch genügen, das bereits bestehende Handeln der Kirche neu zu bedenken. Immerhin: Dass sich die Einstellung der Kirchen zu Aggression, Sexualität und beruflichem Erfolg (vgl. 178) ändern muss, ist unbestreitbar.

Zweitens, das Kapitel über das „Pfarrhaus“ (193-212) lebt im Kern von einem Pfarrerbild und einer Pfarrfamilien-Romantik, die dem Buch sonst so gar nicht entspricht. Traurig stimmt Pachmann vor allem das Aussterben der traditionellen Pfarrfrau mit „ihrer Herzengüte und ihrem stillen Management“ (200). Dass die Kirche strukturell Frauen die Möglichkeit selbstbestimmten Lebens genommen hat, ist da offenbar zweitrangig. Dem Emanzipationswunsch der Frauen scheint der Autor – vermutlich unbewusst – auch die Zunahme

der Scheidung von Pfarrerehen anzulasten (vgl. 200f.) Dass die männliche Pfarrer-Existenz zwischen Amt, moderner Beziehungsethik und aktivem Vatersein schwieriger (nicht auch schöner?) geworden ist, stimmt, trifft aber auf alle Männer in der Gesellschaft zu, die sich um ein gleichberechtigteres Leben mühen. Die Probleme, die speziell dies für pastorale Aufgaben mit sich bringt, werden doch immer nur dann akut, wenn Pfarrer sich selbst „Autorität“ (202) zumessen oder „wieder mit Vollmacht auftreten wollen“ (207). Aber warum sollten sie das wollen? Wenn Pfarrer wirklich ‚exemplarische Christen‘ sind, wie manche meinen, so kann diese Beispielhaftigkeit jedenfalls nicht darin bestehen, dass sie die Ambivalenzen spätmodernen Lebens besser meistern (sollen) als andere Menschen oder gar als Agenten der „bürgerlichen Tugenden“ (199) auftreten.

Dennoch: Insgesamt liegt ein gut lesbares, durchdachtes und weitherziges Buch vor, das die Zielgruppe – angehende wie amtierende Pastorinnen und Pastoren – ebenso wie die Universitätstheologie mit Gewinn lesen wird. Es gibt neben den vielen klugen Beobachtungen und Reflexionen zugleich eine gute Einführung in die gegenwärtig diskutierten pastoraltheologischen Themenkreise.

ANDREAS KUBIK

Peter Bubmann / Konrad Klek (Hg.):

Davon ich singen und sagen will. Die evangelischen und ihre Lieder.

*Evangelische Verlagsanstalt Leipzig, 2012,
232 S., 12 Abb., 19,80 €
ISBN: 978-3-374-02993-8*

Die Herausgeber Peter Bubmann und Konrad Klek rahmen die Textsammlung mit eigenen Beiträgen. Klek beschäftigt sich mit den reformatorischen Wurzeln des Singens als „öffentlicher Protest“. Ausgewählte Lieder werden in ihrer Funktion als Prototypen für das dadurch angeregte nachreformatorische Liedschaffen vorgestellt, um abschließend den Bogen zum „Protestpotential im Liedersingen heute“ zu schlagen.

Diesen aktuellen Bezug nimmt Peter Bubmann auf, wenn er am Schluss des Buches die Probleme und Möglichkeiten des Singens „heute und morgen“ betrachtet. Er stimmt dabei nicht in den Klagegesang über den Niedergang des Singens in Kirche und Gesellschaft ein, sondern betrachtet differenziert die Ambivalenz der Situation, konstatiert Veränderungen und benennt einige Strategien in Gesellschaft und Kirche, um diesen Prozessen zu begegnen. Abschließend stellt er die Singkultur der Protestanten in einen ökumenischen Kontext, in dem das Singen sowohl Zeichen von Gemeinsamkeit, wie auch klingender Ausdruck der bestehenden Unterschiede ist.

Zwischen diesen beiden Aufsätzen stehen überblicksartige Darstellungen des Liedes in Barock, Pietismus, Aufklärung, 19. und 20. Jahrhundert sowie zum „Neuen Geistlichen Lied“ (NGL). Walter Sparr, Dietrich Meyer, Bernhard Leube, Michael Fischer, Konrad Klek und Hartmut Hand gelingt anhand vieler Beispiele eine prägnante Einführung in die jeweilige Theologie, Musik- und Zeitgeschichte, wobei immer wieder wirkungsgeschichtliche Hinweise, etwa zu Textveränderungen oder Strophentilgungen, Brücken zur heutigen Singpraxis schlagen. Mit dem Beitrag zu „Singen im populären Ton“ ordnet Hartmut Hand das Liedschaffen nach 1960 ein und verweist auf Anliegen und Motive, die reformatorisches Liedschaffen und NGL verbinden.

Besonders deutlich zum Tragen kommt der wirkungsgeschichtliche Fokus des Buches dann in den eingeschobenen Einzeldarstellungen zu „Ein feste Burg“, „Lobe den Herren“,

„Stille Nacht“ und dem „Danke-Lied“ von Michael Fischer, Martin Rößler, Wolfgang Herbst und Peter Bubmann. Die Auswahl genau dieser Lieder und die selbstverständliche Integration von „Geistlichem Volkslied“ und „NGL“ in den Epochenüberblick verdeutlichen den weiten Horizont der Herausgeber bei der Konzeption des Bandes, der kirchenmusikalische Realität nicht länger durch enggeführte Qualitätsbegriffe abzuschaffen sucht. Durch die enge Verzahnung von Entstehungs- und Wirkungsgeschichte wird zudem sehr deutlich, wie stark zu allen Zeiten Verständnis, Bewertung und Gebrauch – oder Missbrauch – eines konkreten Liedes ungeachtet aller Biblizität von gesellschaftlicher und politischer Wirklichkeit wie auch von theologischen und philosophischen Strömungen beeinflusst sind.

Erik Dremel und Andreas Marti geben zu Beginn des Buches in zwei ebenso knappen wie lesenswerten Darstellungen Einblick in die durch die reformatorische Singbewegung ausgelöste Gesangbuchgeschichte bis ins 21. Jahrhundert. Marti entwickelt anhand der speziellen Geschichte des Genfer Psalters Gedanken zur Notwendigkeit von Kanonisierung und damit auch von Exklusion, um gemeindliches Kern-Repertoire zu ermöglichen. Sein abschließendes Plädoyer für die Steuerung von heutigen Kanonisierungsprozessen in einer Mischung aus Partizipation und fachlicher Autorität schlägt elegant die Brücke zu heutigen Fragestellungen.

Das Buch löst den im Vorwort genannten Anspruch, „in möglichst allgemein verständlicher Darstellung wesentliche Züge der reformatorischen Singbewegung auf den Punkt zu bringen“, ein. Die theologisch-hymnologische Entwicklung seit der Reformation wird plastisch und aus sich heraus verständlich. Fast völlig vermieden wird die lange Zeit anzutreffende subjektive Vermischung von Darstellung, Analyse und Wertung, die zur Abwertung zurückliegender Epochen und ihrer Lieddichtung aus heutigem Blickwinkel führt.

Die Beiträge sind in sich abgeschlossen. Wer das Buch ganz liest, bemerkt eine große Stärke: Die Mischung aus überblicksartigen Darstellungen und konkreten Einzelbetrachtungen schafft viele Querbezüge, wobei immer wieder die Verbindung mit gegenwärtigen Fragen und Herausforderungen geschaffen wird. Entstanden ist so, durch Faksimiles und z.T. weniger bekannte Quellentexte ergänzt, ein überzeu-

gendes, fachkundiges, präzises und vor allem gut lesbares Buch zum Themenjahr „Reformation und Musik“, das weite Verbreitung verdient hat, weil es lebendig Tradition vermittelt und so mithilft, dass es in unserer Kirche weiter eine lebendige Tradition des Singens geben kann.

HANS-JÜRGEN WULF

Joachim Kügler:

Hungrig bleiben!? Warum das Mahlsakrament trennt und wie man die Trennung überwinden könnte.

echter-Verlag, Würzburg 2010, 85 S., 9,00 €, ISBN 978-3429032128

Der (röm.-kath.) Neutestamentler der Universität Bamberg widmet sich in seinem überaus lesenswerten Buch einem brennenden ökumenischen Problem: Der Eucharistie und ihrer Gefährdung einerseits durch Abstinenz beim Empfang des Sakraments in beiden großen Kirchen, andererseits durch Missbrauch des Herrenmahls „als Mittel zur Selbstabgrenzung“ besonders im röm.-katholischen und orthodoxen Bereich (9) sowie zum „Ausdruck eines geistlichen Narzissmus“ (10). So drängt sich die Frage auf: „Gehört das Abendmahl zum Wesen des christlichen Lebens? Oder ist Christsein auch ohne das Mahlsakrament möglich?“ (11) In einer wunderbar leichten, auch Laien verständlichen Sprache, die häufig mit Humor gewürzt ist und so ein wirkliches Lesevergnügen bereitet, stellt Kügler mit Blick auf die neutestamentlichen Wurzeln und in behutsamer Entfaltung der biblisch-kanonischen und kirchengeschichtlichen Entwicklungen seine Sicht einer sinnvollen Problemlösung dar. Er setzt ein bei den Mahlzeiten des historischen Jesus als „Reich-Gottes-Happening“ (18): „In dem, was Jesus tut, *geschieht* (engl. happens) Königsherrschaft Gottes“ (20). In der „Kultur des

Mangels“, in der Jesus lebte, wird es umso verständlicher, dass „das Festmahl zum Inbegriff des vollendeten Lebens“ wird (22). So werden schon diese Mahlfeiern in einem weiteren Sinne „Sakramente der Königsherrschaft Gottes“, weil hier für die Teilnehmenden „die Anwesenheit des Gottesreiches“ und die „Anwesenheit des ‚Bräutigams‘ verkündet und erfahrbar gemacht“ wird (23). Jesus solidarisiert sich dabei mit den Bösen, d.h. mit allen Menschen und leistet damit „aktive Versöhnungsarbeit“ (27). Dabei gilt: „Das Essen mit Jesus setzt nicht die Umkehr des Menschen zu Gott voraus, sondern vollzieht die Umkehr Gottes zu seinem Volk“ (32).

Erst in einem zweiten Schritt nimmt Verf. „das letzte Abendmahl Jesu als Ursprung des Mahlsakraments“ in den Blick (33ff.). Dabei verweist er auf den Begriff „Leib“ als den ganzen Menschen aus Fleisch, Blut und Knochen bezeichnend (36). Darum vermutet er, dass das Blutwort jünger ist und auf Christi Lebensopfer, sein Blut zur Sühne vergossen, deuten sollte. Bis zur Vollendung der Basileia sollen die Jünger „die Senfkorn-Gegenwart der Basileia im integrierenden Mahl feiern“ (39).

Die spätere theologische Deutung durch die Kirche hat also ihre Verankerung im Leben des historischen Jesus und ist „nicht gleich Fälschung!“ (41). Durch Tod und Auferstehung Jesu erscheint alles in neuem Licht. „Es geht nicht mehr nur um den Mahl feiernden Jesus, sondern um den Christus, der selbst Thema des Mahls ist. Er ist der eigentliche Gastgeber und wird im Mahl gegenwärtig“ (45). Die integrierende Kraft des Mahles umfasst nun Juden und Heiden (45f.), Reiche und Arme (47ff.). Für Paulus erschließt der Tod Jesu die „neue Schöpfung“, in der die Erlösten schon „in Christus“ leben, d.h. „Männer stehen nicht mehr über Frauen, Sklavenhalter nicht mehr über Sklaven, Juden nicht mehr über Heiden, und die Reichen sind eben auch nicht mehr wert als die Armen“ (50). Daraus ergibt sich für die Feier des Herrenmahls, dass die neue Welt „in Christus“ deutlich wird: „Wenn die *Freiheit* von der Sünde, die *Gleichheit* in Christus und die *Geschwisterlichkeit* der Glaubenden in diesem Mahl nicht erfahrbar wird, dann ist es kein Herrenmahl (50). Wesentlich dabei ist das Geschehen, nicht die Rezitation der verba testamenti, so dass „bis weit ins zweite Jahrhundert hinein Eucharistie gefeiert werden konnte, ohne die Einsetzungsworte zu zitieren“

(54; vgl. 57). Entscheidende Texte waren vielmehr „Danksagungen“, nach denen dann das Ganze „Eucharistie“ genannt wurde (55). „Das gesamte Geschehen soll Wandlung bewirken, und zwar nicht nur bei Brot und Wein, sondern bei den Menschen (58).

Zum Schluss zeigt der Autor Perspektiven für die Zukunft auf (59ff.). Vom Neuen Testament her lassen sich auf manche später aufgetauchten Fragen keine Antworten geben, weil es sie nicht kennt. Das verbietet allen Biblizismus.

In jedem Fall gilt: Das Abendmahl ist keine Belohnung der Gerechten. „Die Identität des Gottesvolkes wird hier nicht durch Abgrenzung erreicht, sondern durch programmatische Grenzüberschreitung“ (60). Darum ist die „Definition von Zulassungsbedingungen zum Abendmahl [...] im Ansatz verfehlt“ (61). Das Mahl ist nicht das Mahl der Kirchen, sondern das Mahl des Herrn. „Seine Einladung einzuschränken ist frevelhaft“ (61).

Die „exklusive Konzentration auf die eucharistischen Gaben“ ist aus neutestamentlicher Sicht „zumindest sehr, sehr einseitig“ (62). Trotz der Beurteilung der mittelalterlichen Transsubstantiationslehre als den Verf. „immer noch beeindruckende theologische Leistung, die intellektuell überzeugt“ (62), ist diese Lehre doch heikel, weil sie zu magischen Missverständnissen führen kann. Es gilt: „Christus ist in Brot und Wein gegenwärtig, weil er im Mahl gegenwärtig ist, nicht umgekehrt“ (64). Um den Mahlcharakter zu verdeutlichen, sollten auf jeden Fall Brothostien verwendet und „wo immer möglich“ das Abendmahl unter beiderlei Gestalten gereicht werden (64f.). Im Übrigen gilt: „Auch die Erinnerung an den Tod Jesu ist kein Grund für Tristesse und Langeweile. Es geht um unsere Erlösung und um das neue Leben, das dem Tod abgetrotzt ist!“ (66). Kleine Feiern sollten sich wieder dem Tischabendmahl annähern (66). Unsere profane ausgefeilte Tischkultur müsste auch den Eucharistiefiern zugute kommen (66).

Herrlich ironisch nimmt Verf. die gegenwärtigen ökumenischen Perspektiven bezüglich Gültigkeit und Zulassung auf die Schippe: Das evangelische Abendmahl ist bei der Heiligkeitspyramide der Orthodoxen, Röm. Katholiken und Evangelischen das Schlusslicht; es „ist so wenig heilig, dass Orthodoxe und Katholiken nicht hingehen dürfen, obwohl sie dazu eingeladen sind“ (67).

Den fundamentalen Einsichten des Verf. kann

man nur voll zustimmen: „Es bringt nichts, die sakramentale Mahlgemeinschaft auf die Vollendung des Einigungsprozesses zu verschieben. Es führt nur zu einer inneren Auszehrung des Mahlsakraments, wenn es zur Abgrenzung eingesetzt wird“. Es sollte im Gegenteil „eher den Einigungsprozess initiieren, begleiten und unterstützen“ (69). So könnten sogar Nichtchristen teilnehmen, wenn sie wissen, dass sie sich damit zu Christus bekennen und dadurch sozusagen eine „Begierdetaufe“ stattfände (70f.). Wenn das Sakrament ein *wirksames* Zeichen ist, könnte es Schulbeladene auch heiligen (71). Im Hinblick auf die röm.-kath. Situation des zunehmenden Priestermangels rät Kügler zur Reduktion der Zahl der Messen zugunsten einer Konzentration mit besserer Vorbereitung und „aufwändiger“ Feier (72). Vom exegetischen Standpunkt her stellt er fest, dass das Neue Testament „an keiner Stelle sagt, dass ein Priester das Abendmahl leiten muss“ (74). Einen Neutestamentler darf es darum nicht erschüttern, wenn in dauerhaft priesterloser Situation „Gemeinden und Gruppen sich irgendwann auf ihr gemeinsames Priestertum berufen und – im Sinne eines Notstandsrechtes – einfach tun, was Jesus seinen Jüngern aufgetragen hat“ (74). Als Platzhalter auf dem Weg zu einem zukunftsfähigen Mahl empfiehlt der Verf. überraschenderweise im Hinblick auf die kirchenrechtlichen Bestimmungen und die damit gegebenen Gewissenskonflikte (vgl. 84f., Anm. 18) das intensiviertere Feiern ökumenischer Pfarrfeste mit großzügiger Öffnung auch für Nichtmitglieder (75ff.).

Insgesamt ein mutiges Buch mit vielen klugen Beobachtungen und ökumenisch wichtigen Anregungen, bereichernd für jeden Leser.

OTTFRIED JORDAHN

Alex Stock:

Liturgie und Poesie. Zur Sprache des Gottesdienstes.

Butzon & Bercker, Kevelaer 2010, 237 S., 17,90 €, ISBN 978-3-7666-1357-8

Der Kölner katholische Theologe Alex Stock, bekannt durch sein inzwischen acht Bände umfassendes Projekt einer „Poetischen Dogmatik“ (seit 1995, der bisher letzte Band erschien 2010), hat gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1985-2006 zu einem Band verbunden. Der Titel „Liturgie und Poesie“ zeigt dabei den großen Raum der durchschrittenen Fragestellungen und das Feld der zusammengetragenen Gedanken an, weniger den Anspruch auf eine grundlegende Bestimmung des Verhältnisses. Die anlassbedingt entstandenen Beiträge sind auch nicht streng systematisch angeordnet, sondern gruppieren sich zu zwei Hauptteilen: „A. Dichten und Denken“ und „B. Römische Traditionen“. Die „Überlegungen aus Passion für die Sprache“ (9) ermöglichen dabei nicht nur Einblicke in die katholische Liturgie, sondern zeigen in prägnanter, feinsinniger Sprache die Vorliebe des Autors für poetische Fundstücke, vor allem Lieder und literarische Texte. Wie in seinem Großprojekt einer „Poetischen Dogmatik“ bilden die Fundstücke den Ausgangspunkt des Nachdenkens (vgl. dazu das Nachwort, 219).

Der *erste Teil* (11-103) versammelt Beiträge, die sich vor allem mit Entwicklungen im Bereich des Kirchenliedes befassen. Diesem ersten Teil sind zunächst kurze einführende Überlegungen zu weltlicher Poesie und theologischer Poetik vorangestellt (11-17), denn in liturgischen Textsorten und Liedern sieht Stock den „Mutterboden der Poesie“ (12). Die dann folgenden Untersuchungen zum Kirchenlied (18-40) lassen sich durch genaueste, kenntnisreiche Einzelanalysen von Liedern aus dem Gotteslob (z.B. zu „Alles Leben ist dunkel“, Gotteslob Nr. 552, 29-33) als eine – auch für den protestantischen Leser nicht nur wegen der bedachten ö-Lieder bedenkenswerte – Krite-riologie für die Auswahl von Kirchenliedern lesen, denn der Autor ist stets an der Frage poetisch-theologischer Qualität interessiert. In weiteren Lied-Analysen wird dann auch der „soziale Wandel“ (41-48) bzw. die Sprachentwicklung bedacht, wobei Stock keineswegs für vorschnelle Anpassungen plädiert, insofern

es in den Kirchenliedern „nicht um die [zeitbedingten] Verhältnisse, sondern um das Verhältnis zu den Verhältnissen“ (46) und damit die Frömmigkeit gehe. Auch die Musikalität und damit die rhythmisch-klangliche Ebene der Sprache wird in die Analysen mit einbezogen, die sich aber dennoch nicht in Einzelheiten erschöpfen, sondern dem Leser immer wieder Ausblicke auf größere Zusammenhänge gewähren. So stellt Stock beispielsweise fest, dass das Liedgut des 18. und 19. Jahrhunderts bei der Zusammenstellung eines (kath.) Einheitsgesangbuchs kaum vertreten ist, stattdessen das 16. und 17. Jahrhundert zu „weltanschaulich normativen Epochen“ (52) werden – das ließe sich auch für das erste gemeinsame Evangelische Kirchengesangbuch (EKG, 1950) beschreiben, in welchem dem reformatorischen Liedgut besondere Hochschätzung widerfuhr. Weitere Kapitel bzw. Teile des dann doch als „Sammelband“ wahrnehmbaren Buches fügen sich nicht ganz widerstandslos in den Duktus: So z.B. die nur assoziativ angebundene „Schule der Poesie“ (56-60). Hier führt Stock ein (auch sonst mehrfach von ihm verwendetes, vgl. *Diakonia* 29/1998, 98) Zitat Šklovskijs an (56), das in fast identischem Zuschnitt später noch einmal begegnet (116). Auch das Kapitel „Atem der Texte“ (61-66) ist vor allem durch das „interpunktionstheologische“ Interesse des Verfassers mit dem vorausgehenden verbunden.

Den ersten Teil beschließen schließlich ausführliche Untersuchungen zu den O-Antiphonen des Advent, deren Interjektion Stock besondere Aufmerksamkeit widmet und das Kapitel „Am Grab“ (93-103), das Bestattungsliturgie und literarische Texte von Johannes Bobrowski in Beziehung zueinander setzt.

Im *zweiten Teil* des Buches (105-218) werden die einschneidenden Veränderungen und Entwicklungen seit dem II. Vatikanum verhandelt. So wird in Abgrenzung zu Mosebach zunächst die Gebetsrichtung versus *populum* liturgisch-theologisch bedacht (105-109) und konzidiert, dass diese Gebetsrichtung „vektoriell“ das „Vorbeten als Vorlesen“ (113) verstehen lasse. Einen großen Teil (insbesondere 122-150) nehmen dann weitere Überlegungen zur Übertragung der lateinischen Texte ins Deutsche ein, wobei Stock auf verschiedenen Ebenen anhand der Tagesgebete noch einmal zeigt, dass die „muttersprachliche Liturgie nicht originär aus dem literarischen Potential der jeweiligen zeit-

genössischen Sprachkultur geschaffen [wurde], sondern als Übersetzung einer vorab in lateinischer Sprache und römischem Geist verfassten Liturgie“ (119f.). Kritisch lenkt Stock den Blick auf das Verlassen der „bildlogische[n] Evidenz“ (129) der Gebete, die Preisgabe ihrer syntaktisch-rhythmischen Struktur (ebd.) und „pastoral motiviert[e]“ Veränderungen der Prädikationen (130ff.) in den Übertragungen der Orationen, denn „[j]e poetischer ein Text“ sei, „d.h. je größer die Bedeutung der Sprachform selbst für die Mitteilung wird, umso sorgfältiger“ seien „das sprachliche Gefüge des Ausgangstextes, die semantischen Felder, die syntaktischen Fügungen, [der] Klang und Rhythmus des Ganzen [zu studieren]“ (140f.). Leise Kritik lässt Stock auch an Argumentationen mit der „durchschnittlichen Gottesdienstgemeinde“ (143) oder dem „heutigen Menschen“ (145) anklingen, weil es sich dabei um eine „schwer taxierbare Variable“ (143) handle. Die Überlegungen des (Teil-) Kapitel zu den römischen Orationen „Inter mundanas vatietates“ (136-150) arbeiten sich dabei zwar ebenfalls an den Texten und präzisen Einzelbeobachtungen ab, thematisieren aber gleichzeitig so Grundlegendes, dass es nicht verwundert, dass sich der Text auch noch einmal (dann zum dritten Mal) in dem 2011 von Benedikt Kranemann und Stephan Wahle herausgegebenen Band „... Ohren der Barmherzigkeit“. Über angemessene Liturgiesprache, Freiburg u.a. findet.

In den weiteren Kapiteln wendet sich der Autor in den zusammengestellten Studien recht unterschiedlichen Themen zu: Überlegungen zur Memoria ziehen sich vom Aschekreuz am Aschermittwoch, über die Bestattungsliturgie bis zu Allerheiligen und Allerseelen (151-158). Sorgfältig abwägend und stets an der sprachlichen Analyse des liturgischen Wortlauts orientiert, befasst sich Stock dann mit der Messe als „Opfer“ und spannt einen weiten Bogen bis hin zur berachah, dem jüdischen Tischgebet.

Lesenswert ist schließlich auch das letzte Kapitel zum Dies irae (197-218), das nicht nur im Durchgang durch den Text der Totenmesse vielfältige Bezüge aufdeckt, sondern auch zu wichtigen theologischen Einsichten einlädt, wie der von Blumenberg formulierten Pointe, „Die Memoria ist das Gericht“ (211, dort kurziv).

Insgesamt überzeugt der Band durch die Musikalität seiner Sprache, die stets nachvollziehbaren Beobachtungen, die Fülle der literarischen

Fundstücke und die so kenntnisreich dargestellten liturgischen wie hymnologischen Traditionen. Die Zuneigung zu den Einzelfunden hat zwar, wie der Autor selbst schreibt, etwas Unsystematisches und den Duktus eines Essays (vgl. 220), wer sich darauf einlässt, findet aber auch als evangelischer Leser viele Anregungen die das Poetische selbst bietet, denn „[d]as Poetische ist, wie schon in der Romantik, kein Weg hinter die Aufklärung zurück, sondern über sie hinaus: Der Versuch, Wahrheit und Schönheit, Begriff und Bild, Intellekt und Emotion zusammen zu halten“ (13).

HILTRUD STÄRK-LEMAIRE

Benedikt Kranemann / Klaus Raschzok (Hg.):

Gottesdienst als Feld theologischer Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Deutschsprachige Liturgiewissenschaft in Einzelporträts.

Aschendorff, Münster 2011 (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen Bd. 98), 2 Bde., 1204 Seiten, 124,00 €, ISBN 978-3-402-11261-8.

Der Gottesdienst als Thema wissenschaftlicher Untersuchung ist ein weites Feld. Das machen die beiden hier zu besprechenden Bände sowohl durch ihren Umfang von mehr als 1200 Seiten als auch durch die lange Reihe der Autorinnen und Autoren deutlich. Die beiden Herausgeber Benedikt Kranemann und Klaus Raschzok arbeiten auf diesem weiten Feld in ungewöhnlicher Weise, indem sie prosopographisch vorgehen, also Einzelportraits von 93 Männern und 2 Frauen (!) herausgeben, die sich um die Liturgiewissenschaft des 20. Jahrhunderts verdient gemacht haben. Auf diese Weise bekommt die Geschichte der wissenschaftlichen Erforschung

des Gottesdienstes im 20. Jahrhundert ein buntes Gesicht. Diese Farbigeit wird durch die Vielzahl der Autorinnen und Autoren sowie den ökumenischen Ansatz der beiden Bände noch zusätzlich gesteigert.

Die beiden Herausgeber haben zweifellos der Geschichte der Liturgiewissenschaft, ihrer Erforschung sowie ihrer Selbstreflexion einen wichtigen Dienst erwiesen. Einige Indizien lassen darauf schließen, dass die Herausgabe dieses künftigen Standardwerkes mit seinen 65 Autorinnen und Autoren ein ungeheurer Kraftakt war und ein hohes Maß an wissenschaftsorganisatorischer Kompetenz erforderte. Neben dem prosopographischen Ansatz und der ökumenischen Ausrichtung wurden noch weitere konzeptionelle Entscheidungen getroffen, von denen zwei begrüßenswert sind, zwei allerdings durchaus kritisch gesehen werden können:

Die Auswahl der dargestellten Personen erfolgt unter dem Aspekt der Wirkung auf Praxis und Theorienbildung des Gottesdienstes. So finden sich neben den einschlägigen Vertretern der Praktischen Theologie auch die für die Gottesdienstlehre bedeutenden Vertreter der Systematischen Theologen, der Religionswissenschaft sowie der Musikwissenschaft. Darüber hinaus werden auch diejenigen Personen gewürdigt, die von der praktischen Arbeit ausgehend für das Gottesdienstverständnis ihrer Zeit Wichtiges geleistet haben wie beispielsweise der Marburger Dekan Karl Bernhard Ritter. Diese Grundentscheidung kann nur begrüßt werden, wird durch sie doch deutlich, dass die Geschichte des Gottesdienstes und seines Verständnisses nur als Dialog aus Wissenschaft und Praxis verstanden werden kann. Liturgiewissenschaft will ihr Dasein nicht im universitären Elfenbeinturm fristen.

Bei der Auswahl der Autorinnen und Autoren muss positiv gewürdigt werden, dass zu ihnen eine ganze Reihe der bedeutendsten Vertreterinnen und Vertreter der Liturgiewissenschaft gewonnen wurden. Darüber hinaus konnten Fachleute gefunden werden, die sich z. T. im Rahmen einer wissenschaftlichen Qualifikationschrift mit der von ihnen dargestellten Person auseinandergesetzt haben. Das spricht für eine gute Vernetzung der beiden Herausgeber in der liturgiewissenschaftlichen Szene.

Die Grundentscheidung, „ausschließlich bereits verstorbene Gelehrte“ (16) in die Sammlung aufzunehmen, muss allerdings bedauert

werden. Sie entspricht zwar dem normalen Standard ähnlicher Sammlungen. Doch bei der einen oder anderen noch lebenden Person hätte man durchaus bereits heute das Lebenswerk würdigen können. So ist eine Sammlung von Portraits entstanden, die lediglich einen Teil der Liturgiewissenschaft des 20. Jahrhunderts prosopographisch abdeckt.

Die für die Liturgiewissenschaft bedeutenden Männer und Frauen werden in alphabetischer Reihenfolge dargestellt. Dies erleichtert natürlich das Auffinden der dargestellten Personen. Will man sich aber als Leser einer bestimmten Epoche der Liturgiewissenschaft nähern, muss man sich die jeweiligen Personen erst zusammenstellen. Es wird also ein gutes Stück an Vorwissen bei der Leserschaft vorausgesetzt oder zumindest das genaue Studium der Einleitung (15-73), in der u. a. die verschiedenen Phasen der Liturgiewissenschaft auf evangelischer und katholischer Seite dargestellt werden. Eine Rezension über das hier vorliegende zweibändige Sammelwerk, in dem Leben und Werk von 95 Persönlichkeiten dargestellt und gewürdigt werden, kann nicht die einzelnen Beiträge besprechen. Neben der Würdigung der Konzeption und der Grundentscheidungen kann sie sich nur auf die bereits erwähnte ausführliche Einleitung beziehen. Diese beginnt mit einer knappen Begründung für den gewählten prosopographischen Ansatz sowie einem Forschungsüberblick. Den größten Raum innerhalb der Einleitung nimmt die Darstellung der Liturgiewissenschaft im 20. Jahrhundert ein. Diese ist unterteilt in eine evangelische und katholische Perspektive. Hier bringen die beiden Herausgeber ihre jeweilige konfessionelle Perspektive zur Geltung. Klaus Raschok stellt das Feld der protestantischen (21-44) und Benedikt Kranemann das der katholischen Liturgiewissenschaft (45-69) dar. Man mag die getrennte Darstellung zunächst beklagen, weil man sich ein intensiveres Gespräch zwischen der evangelischen und der katholischen Liturgiewissenschaft wünscht. Allerdings wird schnell deutlich, dass die Fachdisziplin in den beiden Konfessionen jeweils unterschiedliche Voraussetzungen hat. In der katholischen Theologie wurde spätestens seit der Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils die Liturgiewissenschaft als Hauptfach aufgewertet und mit zahlreichen Lehrstühlen ausgestattet. An den evangelischen Fakultäten und Fachbereichen gibt es hingegen bisher keinen einzigen

Lehrstuhl für Liturgiewissenschaft. Stattdessen folgt die Beschäftigung mit dem Gottesdienst im evangelischen Bereich einer anderen Systematik und wird von Seiten der evangelischen Landeskirchen und der EKD eher im Bereich der zweiten Ausbildungsphase und in der pastoralen Fortbildung angesiedelt und ist entsprechend stärker praxisorientiert. Die meisten Landeskirchen haben Gottesdienstarbeitsstellen oder Gottesdienstinstitute eingerichtet, die sich zusammen mit den zwei EKD-Zentren für Qualitätsentwicklung im Gottesdienst (Hildesheim) und für evangelische Predigtkultur (Wittenberg) in einer zweimal jährlich stattfindenden Konferenz zusammenschließen. Aus dem Blickwinkel der in der Einleitung gebotenen Darstellung der Liturgiewissenschaft im 20. Jahrhundert arbeiten diese Einrichtungen an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis. Klaus Raschzok und Benedikt Kranemann beginnen ihre Darstellung der Liturgiewissenschaft aus evangelischer und katholischer Perspektive jeweils mit einer Reflexion zum Status der Liturgiewissenschaft innerhalb des Kanons der theologischen Einzeldisziplinen. Es schließt sich eine kompakte Geschichte der Liturgiewissenschaft im 20. Jahrhundert aus evangelischer und katholischer Perspektive an sowie ein Überblick über deren wichtigste Schwerpunkte und Arbeitsfelder. Der Unterabschnitt „Institutionalisierung des Faches (34-41 und 62-69) schlägt den Bogen bis in die Gegenwart. Hier findet sich z. B. eine leider nicht vollständige Liste der verschiedenen Gottesdienstinstitute und -arbeitsstellen sowie der für liturgische Fragen wichtigen Arbeitsgemeinschaften und Konferenzen. Auch die wichtigsten Publikationsorgane werden erwähnt, die sich z. T. nicht konfessionell verorten lassen. Die Darstellung von Klaus Raschzok beschränkt sich hierbei z. T. auf den deutschen Raum, während Benedikt Kranemann zusätzlich auf Österreich und die Schweiz blickt.

Insgesamt wird in der Einleitung deutlich, dass der Gottesdienst als Thema der theologischen Wissenschaft „kein in sich geschlossenes Fach“ darstellt (21), sondern interdisziplinär aufgestellt ist. Neben den verschiedenen theologischen Disziplinen werden ab den 60er Jahren vermehrt sozial- und humanwissenschaftliche Fragestellungen und im späten zwanzigsten Jahrhundert Fragestellungen der Kultur- und der Theaterwissenschaft berücksichtigt. Liturgiewissenschaft ist darüber hinaus im 20.

Jahrhundert nicht allein der universitären Praktischen Theologie zugeordnet, sondern wird zusätzlich in Konferenzen, Liturgischen Ausschüssen, Konferenzen und Kammern sowie Einrichtungen zur Fort- und Ausbildung betrieben. In der katholischen Liturgiewissenschaft wird deutlich, welche hohe Bedeutung das Zweite Vatikanische Konzil mit seiner Liturgiekonstitution für diese Disziplin besitzt. Allerdings macht Benedikt Kranemann immer wieder deutlich, dass die von dort ausgehende Hochschätzung der Liturgie nicht vom Himmel gefallen ist, sondern von manchen in den beiden Bänden dargestellten Persönlichkeiten im engeren und weiteren Sinne vorweggenommen und vorbereitet wurde.

Den Schluss der Einleitung bildet ein konfessioneller Vergleich, in dem deutlich wird, wie sich trotz aller Unterschiedlichkeit der evangelischen und der katholischen Liturgiewissenschaft im 20. Jahrhundert gegenseitige Beeinflussungen finden und „von einem Geben und Nehmen unter den Kirchen gesprochen“ werden kann (69). Die beiden Herausgeber schließen mit der Frage, ob die gegenwärtigen gesellschaftlichen Herausforderungen nicht eine ökumenische Liturgiewissenschaft für geboten erscheinen lassen, in der die Zusammenarbeit über die Konfessionsgrenzen hinaus noch verstärkt werden sollte.

STEPHAN GOLDSCHMIDT

Ausschreibung

Die **Stiftung zur Förderung des Gottesdienstes Karl-Bernhard-Ritter-Stiftung** schreibt unter dem Thema **Ein Gottesdienstkonzept für die Region** einen Gottesdienstpreis aus. Gemeinden und Einrichtungen aus den Kirchen der ACK sind eingeladen, **bis zum 31. Januar 2013** Gottesdienstkonzepte einzureichen, die von mehreren Gemeinden / Einrichtungen gemeinsam als theologisch durchdachtes Ensemble in der Region und im Kirchenjahr entwickelt wurden.

Der Preis ist mit 2500 € dotiert. Die Entscheidung der Jury ist unanfechtbar. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen. Mit der Einreichung wird einer möglichen Veröffentlichung unter www.gottesdienst-stiftung.de zugestimmt.

Besondere Kriterien für die Vergabe des Preises sind:

- die Berücksichtigung unterschiedlicher Milieus und zeitlicher Bedürfnisse;
- die Passgenauigkeit zu den vorhandenen Räumlichkeiten;
- der realitätsgerechte Umgang mit den Grenzen der haupt- und ehrenamtlichen Mitarbeitenden.

Der Jury gehören unter anderem an:

Prof. Dr. Jochen Cornelius-Bundschuh *Ausbildungsreferent der Ev. Landeskirche in Baden*

Jan v. Campenhausen *Reformbüro der EKD*

Heidrun Dörken *Medienbeauftragte der Ev. Kirche in Hessen und Nassau*

Prof. Dr. Holger Eschmann *Theologische Hochschule Reutlingen*

Dr. Folkert Fendler *Zentrum für Qualitätsentwicklung im Gottesdienst*

Prof. Dr. Ansgar Franz *Lehrstuhl für Liturgiewissenschaft und Homiletik*

Dr. Lutz Friedrichs *Gottesdienstreferent der Ev. Kirche von Kurhessen-Waldeck*

Anne Gidion *Gottesdienst-Institut der Nordkirche*

Dr. Stephan Goldschmidt *Gottesdienstreferent der EKD*

Dr. Hanna Kasparick *Predigerseminardirektorin, Lutherstadt Wittenberg*

Gerd Kerl *Institut für Aus-, Fort- und Weiterbildung der Ev. Kirche von Westfalen*

Dr. Andreas Leipold *Gefängnisseelsorger, Bad Hersfeld*

Prof. Dr. Hans-Martin Lübking *Pädagogisches Institut der Ev. Kirche von Westfalen*

Jörg Persch *Verlagsbereichsleiter, Göttingen*

Dr. Thomas Schlegel *Zentrum für Mission in der Region, Greifswald*

Prof. Dr. Ulrike Wagner-Rau *Lehrstuhl für Praktische Theologie*

Burkhard Weitz *Redakteur*

Helmut Wöllenstein *Propst des Sprengels Waldeck und Marburg*

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

**„ut omnes unum sint“ (Joh 17,21)
singend die Einheit der Kirche feiern**

**19. Interdisziplinäres ökumenisches Seminar zum Kirchenlied
11.-15. März 2013, Kloster Kirchberg / Sulz am Neckar**

Veranstalter:

Referat für Gottesdienst im Kirchenamt der EKD
in Verbindung mit der VELKD, dem Verein „Kultur – Liturgie – Spiritualität“
und dem Berneuchener Haus Kloster Kirchberg

Das nächste Kirchenliedseminar geht aus von der letzten Bitte, die Jesus an seinen Vater richtet: Alle, die durch seine Jünger künftig an ihn glauben werden, sollen „eins sein“. Diese Bitte ist offenbar noch nicht erfüllt worden. Es sieht auch nicht so aus, als ob sie für die Kirchen in der Welt zur wichtigsten Bitte geworden wäre.

Im Verlauf des Seminars soll ökumenisch und interdisziplinär betriebene Erforschung des Kirchengesangs zeigen, dass die Kirchen im Singen „mit einem Mund“ in vielerlei Hinsicht und auf unterschiedlichen Feldern bereits „eins“ sind: im Stundengebet, in ökumenisch anerkannten alten und neuen Liedern – auch in Abendmahlsliedern, in liturgischen Gesängen.

Lieder feiern Geheimnisse. Sie setzen Vergangenes als Zukünftiges präsent. In der Alten Kirche waren die gottesdienstlichen Gesänge *theologia prima*.

So wird in diesem Seminar auch der Frage nachzugehen sein, wieso eigentlich der theologische Diskurs theologischen Vorrang hat vor dem, was in der christlichen Gemeinde als *theologia prima* schon längst präsent ist.

Vielleicht ist es der entscheidende und folgenreiche Sündenfall abendländischer Theologie, dass sie der Frage, wie Wahrheit zu denken sei, Vorrang gibt vor der biblischen Frage, wie die Wahrheit zu tun ist.

Der Dreiklang von wissenschaftlicher Arbeit, Singen und gottesdienstlicher Feier wird auch dieses Kirchenliedseminar bestimmen.

Leitung: Prof. Dr. Christa Reich, Kantorin Dorothea Monninger

Ein Informationsblatt kann ab Oktober angefordert werden beim

Berneuchener Haus Kloster Kirchberg
72172 Sulz / Neckar
Tel.: 07454/8830, Fax: 07454/883250
belegung@klosterkirchberg.de

oder beim

Referat für Gottesdienst im Kirchenamt der EKD
Herrenhäuser Str. 12, 30419 Hannover
Tel.: 0511/2796-214, Fax: 0511/2796-722
gottesdienst@ekd.de

Autorinnen und Autoren dieses Heftes

DR. JOCHEN ARNOLD

Direktor des Michaelisklosters Hildesheim und Privatdozent an der Universität Leipzig
(ST und PT) *jochen.arnold@michaeliskloster.de*

BEATE BARWICH

Theologin und Religionspädagogin, St. Thomas, Berlin-Kreuzberg
beate-barwich@web.de

CHRISTIAN BUNNERS

Theologe und Musikwissenschaftler, Gründungs-Präsident der Paul-Gerhardt-Gesellschaft, Berlin

KLAUS DANZEGLOCKE

Pfarrer und Chorleiter i. R., Lehrbeauftragter Hochschule für Musik Detmold, Vorsitzender des Musikausschusses der Liturgischen Konferenz

KLAUS EULENBERGER

Pastor em. (bis 2010 Regionalmentor am Predigerseminar der Nordelbischen Ev.-Luth. Kirche in Ratzeburg) *k.eulenberger@bnew.de*

DR. FOLKERT FENDLER

Leiter des Zentrums für Qualitätsentwicklung im Gottesdienst, Hildesheim
folkert.fendler.ekd@michaeliskloster.de

KMD CHRISTIAN FINKE

Kantor in Berlin-Lankwitz und Präsident des Chorverbandes in der Evangelischen Kirche in Deutschland
christian.finke@lankwitz-kirche.de

DR. LUTZ FRIEDRICHS

Referent für Theologie, Gottesdienst und Kirchenmusik der Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck, Studienleiter am Predigerseminar in Hofgeismar und Privatdozent für Praktische Theologie an der Universität in Göttingen

Lutz.Friedrichs@ekkw.de

DR. STEPHAN GOLDSCHMIDT

Referent für Gottesdienst und Kirchenmusik der EKD und Geschäftsführer der Liturgischen Konferenz, Hannover
Stephan.Goldschmidt@ekd.de

DR. CHRISTIAN GRETHLEIN

Professor für Praktische Theologie an der Universität Münster
grethle@uni-muenster.de

DR. OTTFRIED JORDAHN
Pastor em., Hamburg

O.Jordahn@web.de

CHRISTA KIRSCHBAUM
Landeskirchenmusikdirektorin der Evangelischen Kirche in Hessen und Nassau, Zentrum Verkündigung der EKHN, Frankfurt/Main

christa.kirschbaum@zentrum-verkuendung.de

DR. ANDREAS KUBIK
Juniorprofessor für Praktische Theologie an der Universität Rostock

andreas_kubik@yahoo.de

DR. ANDREAS MARTI
Musiker, Titularprofessor für Kirchenmusik an der Universität Bern, Dozent an den Musikhochschulen Bern und Zürich

marti3097@bluewin.ch

DR. MICHAEL MEYER-BLANCK
Professor für Praktische Theologie und Religionspädagogik an der Universität Bonn

meyer-blanck@uni-bonn.de

DR. STEPHAN A. REINKE
Musikwissenschaftler und Kirchenmusiker

S.A.Reinke@web.de

DR. MATTHIAS SCHNEIDER
Professor für Kirchenmusik/Orgel an der Ernst Moritz Arndt-Universität Greifswald

matthias.schneider@uni-greifswald.de

DR. ILSABE SEIBT
Studienleiterin für Gottesdienst, Amt für kirchliche Dienste der EKBO, Berlin

i.seibt@akd-ekbo.de

HILTRUD STÄRK-LEMAIRE
Wiss. Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Praktische Theologie und Religionspädagogik an der Universität Bonn

staerk-lemair@uni-bonn.de

KMD WOLFGANG TEICHMANN
Dozent im Michaeliskloster Hildesheim

wolfgang.teichmann@michaeliskloster.de

HANS-JÜRGEN WULF
Landeskirchenmusikdirektor der Evangelisch.-Lutherischen Kirche in Norddeutschland, Sprengel Schleswig und Holstein / Hamburg und Lübeck

040-30 620 1070

Die Kraft der Psalmen



Kein menschliches Gefühl, keine existenzielle Situation wird in den Psalmen ausgeblendet; Negatives, wie Rachewünsche, Mobbing-erfahrung oder Scham finden sich ebenso wie Staunen, Stolz und weltumarmende Freude. Psalmen sind das Urgestein jüdisch-christlicher Tradition, sind wortgewaltige und aussagestarke Sprach- und Lebensformen des Glaubens. Grund genug, Psalmen einmal in den Mittelpunkt eines Gottesdienstes zu stellen.

Jochen Arnold | Hans-Joachim Rolf | Christine Tergau-Harms (Hg.)

Psalmengottesdienste zum Kirchenjahr gemeinsam gottesdienst gestalten 20

424 Seiten, gebunden, € 24,90

ISBN 978-3-7859-1066-5

Lutherisches Verlagshaus

Direkt bestellen:

Internet www.bibli.com

Telefon (05 11) 12 41-739



LVH Lutherisches Verlagshaus GmbH | Postfach 3849 | 30038 Hannover | www.lvh.de