

Liturgie und Kultur

LK

Zeitschrift der Liturgischen Konferenz für Gottesdienst, Musik und Kunst

Trost?

Begegnungen mit Psalmen
und Liedern

Liturgie und Kultur

LLK

Zeitschrift der Liturgischen Konferenz für Gottesdienst, Musik und Kunst

Trost?

Begegnungen mit Psalmen
und Liedern

LITURGIE UND KULTUR

1. Jahrgang 03-2010

ISSN 2190-1600

Herausgegeben von:

BERNHARD DRESSLER
KRISTIAN FECHTNER
THOMAS KLIE
MICHAEL MEYER-BLANCK
KLAUS RASCHZOK
HELMUT SCHWIER
ULRIKE WAGNER-RAU
ULRICH WÜSTENBERG

Redakteur dieses Heftes:
DOROTHEA MONNINGER
CHRISTA REICH

Satz:
AKZENT-DRUCK

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 3
DOROTHEA MONNINGER UND CHRISTA REICH

THEMA

**Anmerkungen zu „Trost“ in der Sprach- und
Literaturgeschichte** 4
GERHARD HAHN

**„Ein feste Burg ist unser Gott“ – das freigeschaufelte
Trostlied** 9
GERHARD HAHN

**Trost der Nacht I: „Komm. Trost der Welt, du stille
Nacht“ – Das Motiv in der deutschen Lyrik
bis zur Romantik** 16
REINHARD GÖRISCH

**Trost der Nacht II: „Müden Herzen sende Ruh“ –
Das Motiv im Kirchenlied und Geistlichen Lied
bis Mitte des 19. Jahrhunderts** 26
REINHARD GÖRISCH

**„Wer von uns darf trösten?“ (Nelly Sachs) – Trost und
Trostverweigerung in der Literatur der Gegenwart** 42
GABRIELE VON SIEGROTH-NELLESSEN

**Wenn Worte fehlen, findet sich vielleicht ein Lied –
Lieder als Vehikel bei der Krankenhausesseelorge** 55
THEOPHIL SPOERRI

**„Unter allen Tiefen – Du“.
Trost in den Liedern von Svein Ellingsen** 64
JÜRGEN HENKYS

Dort, wo alles sinnlos aussieht
Nun öffnet Abschied seine leeren Räume
Alles im Haus so leise
Hier werden einst wir ruhen

IMPULSE

Gemeinsam Singen 78
CHRISTA REICH

Trost im Singen. Neue Lieder aus den Niederlanden 79
SYTZE DE VRIES
Singt Gott den neuen Lobgesang (Willem Barnard/Frits Mehrtens)
Die Erde ganz erfüllt (Willem Barnard/Frits Mehrtens)
Solang wir Atem holen (Sytze de Vries/trad. aus Wales)

LITERATUR

Von Gott poetisch musikalisch reden 86
Kantionale zur Feier der Evangelischen Messe 87
Autorinnen und Autoren 88

Editorial

Die Erträge des 16. *Interdisziplinären Ökumenischen Seminars zum Kirchenlied* erscheinen hier in der Zeitschrift, die den Namen „Liturgie und Kultur“ trägt. Das ist ein Novum und zugleich so etwas wie ein sachgemäßer Glücksfall: Psalm und Kirchenlied sind Kulturgut ersten Ranges – die Literaturwissenschaft weiß das schon seit langem. Zugleich ist dieses poetisch-musikalische „Kulturgut“ aber auch in jeder Zeit eine Art eigenständiger „Gegenwelt“. Für ihre Vielfalt, ihre über Jahrtausende stets sich erneuernde Fortschreibung gibt es in der Welt der Religionen keine Parallele.

Die Kirchenliedseminare werden veranstaltet von dem Referat Gottesdienst der EKD in Verbindung mit der VELKD, dem Mainzer Verein Kultur-Liturgie-Spiritualität und dem Berneuchener Haus Kloster Kirchberg. In diesem Jahr war das Thema „TROST?“ vorgegeben. Das Fragezeichen im Titel hat grundsätzliche Bedeutung: In einer Welt globalisierten Elends und abgründiger Schrecken wird „TroSt“ gerade von sensiblen Zeitgenossen grundsätzlich bestritten. So schreiten die folgenden Texte fragend den Horizont von TroSt, TroStlosigkeit, Vertröstung, Ungetröstet-Sein, Getrost-Werden ab.

Gerhard Hahn legt das Fundament, indem er die Herkunft und die Bedeutung des Wortes „TroSt“ nachzeichnet – unerlässliche Voraussetzung zum Verständnis biblischer (Luther-)Sprache und älterer Kirchenlieder. Versehen mit diesem Werkzeug, kann er „Ein feste Burg“ als TroStlied freischaufeln. Demgegenüber kommen TroStverweigerung und – vorsichtiger – TroSt in der Literatur der Gegenwart bei *Gabriele von Siegroth-Nellessen* zu Wort, verbunden mit der Einsicht, dass TroSt der Ambivalenz, vielleicht sogar des Dunkels der Poesie heute geradezu bedarf. Auf das Dunkel blickt in anderer Weise auch *Reinhard Görisch* in seinen Wanderungen durch die Landschaft vom TroSt der Nacht in der deutschen Lyrik bis zur Romantik und im Kirchenlied und Geistlichen Lied des 19. Jahrhunderts. *Theophil Spoerri* erzählt in Fallbeispielen aus seiner Praxis als Spitalseelsorger in Basel: Singen kann trösten, weil es heilsame Worte und heilsame Melodien gibt – und weil ein Raum der Beziehung entsteht. *Jürgen Henkys* stellt aus dem großen Werk des norwegischen Dichters Svein Ellingsen vier von ihm selbst für dieses Seminar neu übertragene Kirchenliedtexte vor, die in die Situation von Verlassenheit und Trauer sprechen und für Menschen, die verstummt sind, Sprache bereit halten.

In den Impulsen zeichnet *Christa Reich* die Erfahrung von „TroSt“ nach, die sich im Singen einstellen kann. *Sytze de Vries* stellt neue Lieder aus den Niederlanden vor, die dort häufig auf Traueranzeigen – aber auch auf Hochzeitsanzeigen! – abgedruckt werden (alle von Jürgen Henkys übertragen, eines davon neu für dieses Seminar). Diese Lieder singen vom Singen und von seiner Kraft; sie stellen das Singen selbst, vor allem das gemeinsame Singen, als TroSt und Tröstung vor, ohne dass sie diese Worte verwenden.

Dorothea Monninger und Christa Reich

Anmerkungen zu „Trosth“ in der Sprach- und Literaturgeschichte

GERHARD HAHN

„Trosth“ – Was bedeutet das?

Schlägt man immernoch wichtigsten Nachschlagewerk für bedeutungsgeschichtliche Fragen nach, dem „Grimmschen oder Deutschen Wörterbuch“ (DWB), findet man im entsprechenden Band Auskunft in 42 klein und eng gedruckten Spalten. Der Artikel „Trosth“ ist unterteilt in 5 Hauptabschnitte (I-V), 21 Abschnitte, 93 Unterabschnitte (wenn ich mich nicht verzählt habe). Darin sind rund 100 unterschiedliche sachliche und grammatische Verwendungszusammenhänge mit Bedeutungsvarianten und -nuancen verzeichnet. Nicht gezählt habe ich die jeweiligen Belegstellen. Diese belegen aber keineswegs eindeutig, was sie belegen sollen. Was „Trosth“ in jeder einzelnen Belegstelle bedeutet, lässt sich letztlich nur in sorgfältiger Beachtung einerseits des sprachgeschichtlichen und sogar des allgemeineschichtlichen Orts sowie andererseits des gattungsmäßigen, grammatischen und semantischen Kontextes einkreisen – mit dem Stichproben-Ergebnis weiterer Nuancen und v.a. schwer greifbarer fließender Übergänge der Bedeutungen. Unsere so früh verstorbene hymnologische Kollegin Waldtraut Ingeborg Sauer-Geppert z.B. hat diese methodische Notwendigkeit und horrende Schwierigkeit in ihrer Habilitationsschrift „Sprache und Frömmigkeit im deutschen Kirchenlied“ von 1984¹, also schon eingengt auf unser spezielles Interessengebiet, im Abschnitt über „Trosth“ (S. 22-35) eindringlich vorexerziert.

Ein Trosth ist mir: Ich bin belehrt, dass das von „Trosth“ abgeleitete schwache Verb „trösten“ und das von diesem abgeleitete nomen agentis „Tröster“ sowie das Adjektiv „tröstlich“ und weitere Ableitungen den Bedeutungsumfang nicht berücksichtigungswert erweitern oder differenzieren. Das hätte die Bearbeitung von weiteren rund 50 Spalten „Grimm“ bedeutet.

Es kann also hier nur darum gehen, in mutiger Vereinfachung das Material zu einigen wichtigen Verwendungs- und Bedeutungsfeldern zu bündeln und einige Hauptlinien der Bedeutungsentwicklung zu skizzieren.

Deshalb können aus dem DWB der Hauptabschnitt IV, der formelhaften, schon sinnentleerten Gebrauch auflistet, „Potz Trosth“, wie auch der Hauptabschnitt V, der abgelegene Verwendungen wie „Wein oder Kaffee als Trosth“ benennt, weitestgehend außer Betracht bleiben.

Obwohl sicher auch solche Ausverkaufs-Verwendungen dazu beigetragen haben, dass „Trosth“ aus dem heutigen ‚normalen‘ Sprachgebrauch weitgehend verschwunden ist. Es gibt für diesen Schwund natürlich gewichtigere Gründe: Strukturwandel der Weltansicht, des Ich-Begriffs, der Glaubensauffassung und mehr.

¹ Waldtraut Ingeborg Sauer-Geppert, Sprache und Frömmigkeit im deutschen Kirchenlied, Kassel 1984.

Was also beinhaltet „Trost“ hauptsächlich und vor allem?

Der etymologische Rückgriff auf die Wortwurzel wird in seiner Erschließungsfähigkeit nicht selten überschätzt und führt manchmal zu kuriosen Spekulationen. In unserem Fall bringt er Gewinn.

„Trost“ lässt sich zurückführen auf eine indoeuropäische Wurzel

*deru- / *dreu- / *doru- / *drou- / *drû-

Von dieser Wurzel zweigt zum einen unser „Trost“ ab (über germ. *trausta-, ahd.mhd. trôst, wobei die Stammbildung mit -st- nicht geklärt ist); davon zweigen aber auch „treu“ und „(ver)trauen“ und ihre Ableitungen ab.

Die ursprüngliche Bedeutung der Wortwurzel ist „Baum“ (vgl. engl. tree), vielleicht „Eiche“, vielleicht „Kernholz“, was jedenfalls einsehbar zur Abstraktion „Festigkeit“ führt. Und dieser semantische Urbestand „Festigkeit“ und damit „Verlässlichkeit“ bleibt als Untergrund und Hintergrund erhalten und gegenwärtig in unserem „Trost“ – wie auch in „treu“ und „(ver)trauen“ – und hilft, die unterschiedlichen Verwendungszusammenhänge und Bedeutungsvarianten zu verstehen.

Das Bedeutungsfeld von „Trost“ lässt sich in zwei großen Gruppen zusammenfassen:

- I. „Trost“ ist, was „Festigkeit“, „Verlässlichkeit“ garantieren, gewähren, vermitteln kann: die objektbezogene, aktive Seite von „Trost“ – Quellen des Trostes.
 1. Trost kann von Personen ausgehen (oft personifizierter Trost)
 - a. weltlich u.a. Herrscher, Helden, auch Ehefrau, Kinder ... b. geistlich u.a. Gott (Vater), Jesus Christus, Hl. Geist (meist „Tröster“/Paraklet), Maria, Heilige ...
 2. Trost, den Einrichtungen, Beziehungen bereitstellen
 - a. geistlich u.a. Glaube, Religion, Hl. Schrift, Sakramente ... b. weltlich u.a. Ehe, Familie, Freundschaft, Vaterland ...
 3. Weitere Trostquellen u.a. Natur; Kunst, Musik, Poesie; Schönheit, Wahrheit, Weisheit, gutes Beispiel; gutes Gewissen, erfüllte Pflicht; Erinnerungen ...
 4. Besonders in älteren Quellen Trost oft als konkrete, sichtbare Leistung u.a. als Hilfe, Beistand, Schutz, Rettung ...
- II. „Trost“ ist, was man als „Festigkeit“, „Verlässlichkeit“ in sich erfahren, erleben, empfinden kann: die subjektbezogene, passive Seite von „Trost“ – Trost als innere Stärkung.
 1. Erforderlich und empfangen besonders in bestimmten Lebenssituationen u.a. in Kummer, Leid, Schmerz, Sorge; Armut; Krankheit; Sterben, Tod, Trauer; Liebe ...
 2. Trost kommt dabei besonders aus sprachlichen Äußerungen wie Mitleidsbezeugung, Zuspruch, hilfreiche Belehrung ...
 3. Auch aus Gesten wie Umarmung, Händedruck ...
 4. Trost wird dabei erfahren u.a. als Freude, Glück; Vertrauen, Gewissheit, Sicherheit; Hoffnung; Mut ...

Übrigens arbeiten nicht nur das DWb und andere Wörterbücher, sondern auch der Konkordanzband (Bd. 1) des „Handbuchs zum Evangelischen Gesangbuch“ mit dieser

Grobgliederung (S. 453-455), wenn er „Trost“ verwendet, ist dieser einerseits auf „Gott“ bezogen, andererseits auf „die Erfahrungen des Menschen“.

Diese Grobgliederung ist jedoch nur eine didaktisch hilfreiche, analytisch-abstrakte Trennung. Im konkreten Sprachgebrauch zeigen sich von jeher die beiden Seiten, Ausgang und Empfang von Trost, in der Regel mit einander verbunden, allerdings in unterschiedlicher Weise und Gewichtung. Und gerade das scheint das Charakteristische für den Begriff „Trost“ zu sein! Ich nenne es seine „Brückenfunktion“.

Die beiden Seiten können in Balance stehen, wie es etwa der Fall ist im schlichten Satz: *Gott ist mein Trost*. – Ich mache eine Erfahrung von „Festigkeit“, „Verlässlichkeit“, „Sicherheit“ – und der Grund dafür, der Ausgangspunkt davon ist Gott.

Es kann die eine oder die andere Seite (vielleicht sollte man lieber Richtung sagen) bedeutungsmäßig betont sein:

Im alten Osterleis (EG 99) scheint in der Verszeile *Christ will unser Trost sein* stärker die objektbezogene, aktive Seite betont: „Trost“ als das helfende, rettende, Heil schaffende Eingreifen Christi im Ostergeschehen; die subjektive, passive Seite ist dann noch einmal eigens wiedergegeben als *des solln wir alle froh sein*.

Im Weihnachtslied Paul Gerhardts (*Ich steh an deiner Krippen hier* (EG 37,5) dagegen ist zunächst eher die subjektbezogene, passive Seite von „Trost“ aufgerufen:

*Wann oft mein Herz im Leibe weint
und keinen Trost kann finden ...*

Eigens nachgetragen wird dann die Quelle, der Grund möglichen Trostes: Jesus versichert:

*Ich bin dein Freund,
ein Tilger deiner Sünden ...*

Die häufige Verwendung von „Trost“ nicht nur, aber besonders in geistlicher Literatur und im Kirchenlied mag dadurch mitbedingt sein, dass in diesem Bereich Spender und Empfänger, Gott und der glaubende Mensch biblisch-theologisch fest einander zugeordnet sind und dass diese Beziehung mit dem „Brückenwort“ „Trost“ kurz und bündig aufgerufen werden kann.

Hinzuweisen ist auf den sehr häufigen Gebrauch von „Trost“ in Doppel- und Dreifachformeln, wiederum besonders in geistlicher Literatur und im Kirchenlied. Also „Trost“ und „Hilfe“, „Rat“, „Rettung“, „Freude“, auch „Hort“, „Licht“ usw. Hier ist wieder nur im Kontext zu entscheiden, wenn überhaupt entschieden werden kann, ob, bei der Bedeutungsbreite des Wortes, bestätigend und verstärkend Dasselbe gemeint ist oder ob Verschiedenes addiert ist oder ob nur bereits formelhaft Gewordenes eingesetzt ist, vielleicht für den Reim.

Osterleis 11. Jahrhundert – Paul Gerhardt 17. Jahrhundert

Lässt sich für Wort und Begriff eine bedeutungsgeschichtliche Entwicklungslinie ziehen? Haben sich die Bedeutung von „Trost“ und der Gebrauch von „Trost“ im Laufe der Zeit verändert?

Es gibt entsprechende Untersuchungen, und sie stimmen sogar in der Richtungsangabe überein, und diese Richtung trifft sowohl für den allgemeinen Gebrauch von „Trost“ zu wie auch für den geistlichen Gebrauch und darin wieder für den Gebrauch im Kirchenlied.

Für die Beschreibung der Entwicklung muss und kann auf die etymologische Grundbedeutung von „Festigkeit“, „Verlässlichkeit“ sowie auf die beiden obigen Bedeutungsfelder zurückgegriffen werden. Sie verläuft so, dass zuerst die objektbezogene, aktive Bedeutungsseite von „Trost“ stärker im Vordergrund steht, „Trost“ also als derjenige oder dasjenige, was „Festigkeit“, „Verlässlichkeit“ gewähren kann, und zwar in der konkreten, sichtbaren Form von Hilfe, Beistand, Schutz, Rettung, auch als Hilfsversprechen und Rat. Dann tritt allmählich die subjektbezogene, passive Bedeutungsseite von „Trost“ stärker nach vorn: „Trost“ als „Festigkeit“, „Verlässlichkeit“ im Sinn erfahrener innerer Stärkung, von Vertrauen, Zuversicht, Gewissheit, auch Hoffnung, Mut.

Für den geistlichen Bereich und speziell das Kirchenlied hat Sauer-Geppert so zusammengefasst: „Im großen und ganzen führt die Entwicklung aus dem Objektiv-Heilsgeschichtlichen ins Subjektiv-Gefühlshafte.“²

Auf die weitere Entwicklung, in der alles Mögliche in jeder beliebigen Lebenslage „zum Trost gereichen“ kann, auf die zunehmende Sinnentleerung und Formelhaftigkeit habe ich bereits hingewiesen.

Klare zeitliche Abgrenzungen und Periodisierungen lassen sich nicht treffen. Der Übergang vom konkreten festen Baumholz zur bildgelenkten Abstraktion „Festigkeit“, „Verlässlichkeit“ liegt im Dunkeln schriftloser Zeiten. In den schriftlichen Quellen der älteren Zeiten, in denen die objektbezogene, aktive Bedeutung von „Trost“ vorherrscht, ist durchaus auch die subjektbezogene, passive Seite von „Trost“ zumindest schon mitgedacht. Diese Seite erhält dann ihr Übergewicht in Schüben der Ich-Entdeckung und Ich-Bezogenheit ab der Renaissance, in Aufklärung, Klassik, Romantik usw., literaturgeschichtlich gesehen – nicht so sehr bereits, wie man vermuten könnte, bei der Missionierung der germanischen Stämme, wenn „Trost“ „consolatio“ übersetzt und immer und besonders auch den ausschlaggebenden Spender von Trost, nämlich Gott in seinem Heilshandeln, mitmeint. Auch nicht in der Reformation, wenn „Trost“ vor allem das Glaubensvertrauen in das Heilswirken Christi beinhaltet.

Lassen sich aus dieser Übersicht – über den reinen Informationswert hinaus – Anregungen für die hymnologische Arbeit gewinnen?

Ich glaube, am ehesten dann, wenn man zunächst von einem uninformierten, unreflektierten, verengten Gebrauch des Wortes „Trost“ ausgeht, in dem es

- wie selbstverständlich die psychische Innenseite meint, so etwas wie „seelische Stärkung“;

- in dem „Trost“ v.a. einen sprachlichen Vorgang darstellt, eine sprachliche Zuwendung; und das wiederum v.a.

- im Bereich von Seelsorge oder auch von zwischenmenschlichem Verhalten, konventionell oder spontan, besonders in Fällen wie Krankheit, Tod, Unglück;

oder wenn man, noch radikaler, davon ausgeht, dass das Wort „Trost“ aus dem alltäglichen Sprachgebrauch weitgehend verschwunden ist.

Dem gegenüber kann die Übersicht zeigen, dass „Trost“ ein Begriff war, der in einem einzigen Wort, als „Brückenwort“, aufeinander beziehen und zusammenbinden konnte, und zwar im Sinne von „Festigkeit“, „Verlässlichkeit“,

– Spender und Empfänger von Trost,

² Spache und Frömmigkeit, 35.

– auch sichtbare, konkrete Erweisung von Trost als Hilfe, Beistand etc. und ihre stärkende psychische Wirkung,

– der damit viele und unterschiedliche Einrichtungen und zwischenmenschliche Beziehungen, weit über den religiösen Bereich hinaus, sprachlich und nicht nur sprachlich zu ordnen und zu regulieren beitragen konnte.

Gerade das, was uns solche Schwierigkeit macht, wenn wir die jeweilige Bedeutung des Wortes „Trost“ auseinanderlegend aufspüren wollen, scheint seine besondere Befähigung zu sein – oder gewesen zu sein -, nämlich komplexe Verhältnisse ebenso knapp wie zutreffend, verständlich und akzeptabel zu benennen – und zwar, noch einmal, weit über den religiösen Bereich hinaus.

Das stellt uns die Frage:

Welches waren die Voraussetzungen für einen solchen Gebrauch von „Trost“? In welcher Breite und Tiefe sind diese Voraussetzungen – sicher über das enger Sprach- und Literaturgeschichtliche hinaus – anzusetzen?

Welches sind die Gründe, die Bedingungen dafür, dass das Wort samt den zugehörigen Vorstellungen und Bewusstseinslagen so verengt wurde, ja so weitgehend aus dem Wortschatz und Sprachgebrauch verschwunden ist: aus dem politischen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen allemal, denen es ja durchaus einmal dienen konnte, aber auch aus dem geistlichen? In der „klassischen“ Einrichtung Seelsorge erwarten wir ja nicht mehr „Trost“, sondern vielleicht und eher „Begleitung“ o.ä. – wie in den psychologisch gegründeten Beratungs- und Behandlungsformen.

Was ist geschehen? Dass es mit der Wurzelbedeutung von „Festigkeit“, „Verlässlichkeit“ und deren gewandelten heutigen Voraussetzungen zu tun hat, ist so banal wie richtig.

Für den engeren Bereich der Interpretation von Texten, die das Wort „Trost“ enthalten, also für unsere genuine, zentrale hymnologische Aufgabe, ist aus dem Überblick, besonders aus der Schwierigkeit, das Bedeutungsfeld sachlich und zeitlich eindeutig zu ordnen, erneut und nachdrücklich zu lernen, dass und wie ständig Kon-Text angesetzt werden muss, in sich weitenden Kreisen, von der zugeordneten Präposition bis zur Weltsicht, wenn wir verstehen wollen, was das „Brückenwort“ „Trost“ jeweils bedeutet.

Literatur

EG = Evangelisches Gesangbuch, Stammausgabe 1993

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Leipzig 1854-1971;

Neubearbeitung Leipzig 1983 ff.; der Band, der „Trost“ enthält, wurde 1952 bearbeitet. Kluge, Friedrich/Seibold, Elmar: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, ²⁴2002

Pfeifer, Wolfgang: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, Berlin 1985

Paul, Hermann: Deutsches Wörterbuch, 10., überarb. u. erw. Auflage, Tübingen 2002

Duden, Deutsches Universalwörterbuch, Mannheim, letzte Aufl. 2007

Sauer-Geppert, Waldtraut Ingeborg: Sprache und Frömmigkeit im deutschen Kirchenlied, Kassel 1984

Konkordanz zum Evangelischen Gesangbuch, hg. v. Ernst Lippold u. Günter Vogelsang, Göttingen ²1997 (Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch Bd. 1)

„Ein feste Burg ist unser Gott“ – das freigeschaufelte Trostlied¹

GERHARD HAHN

Wir fürchten uns. Die Furcht betrifft nicht weniger als das nackte Leben (*Leib*), die lebensnotwendige gesellschaftliche Einbettung und Bestätigung (*Ehr*) und die Leben erhaltenden Grundbedingungen (*Gut, Weib, Kind*). Der geistliche Horizont der Bedrohung ist mit der Nennung der widergöttlichen und widermenschlichen Unheilmächte und ihrer namenlosen Handlanger markiert (*der alt böse Feind, der Fürst dieser Welt, Teufel; sie*), auch mit der Nennung bedrohter Heilsbedingungen (*Wort, Reich*). Bedrohung, Bedrängnis, Furcht, das ist die Situation, der im Lied begegnet werden soll. Aufgerufen ist, psalmartig (s.u.), eine Grunderfahrung solcher, die Gott glauben und ihren Lebensweg mit ihm gehen wollen.

Um sie geht es *jetzt*. Luther hat das *Jetzt* der Notlage nicht weiter konkretisiert, wohl bewusst anders als in seinem „Kinderlied, zu singen wider die zween Erzfeinde Christi und seiner heiligen Kirchen, den Papst und Türken“ von 1531, dem dringend aktuellen Gebetslied *Erhalt uns Herr bei deinem Wort* (entschärft EG 193). Wenn Luther als Bereich der Bedrohung auch in *Ein feste Burg* das *Wort* heraushebt, dann die verbindliche Grundlage (*sola scriptura*) für alle Glaubens- und Heilsfragen und des Ringens um sie in der Zeit des dramatischen reformatorischen Umbruchs. Die Offenheit des Liedes lässt Fragen nach dem genaueren Anlass und Datum der Entstehung zu und weist sie zugleich als Spekulation und als Verengung dessen aus, was es in sich aufnehmen will und kann. Es wurde 1529 veröffentlicht und wird, was auch für die Lieder von 1523/24 gilt, nicht lange vor der Publikation entstanden sein. Für 1527 und 1528 wurde u.a. vorgeschlagen: Luthers schwere Erkrankung, die Pest in Wittenberg, der Tod von Weggefährten; die äußere Bedrohung durch die Türken, die innere durch die „Papisten“, insbesondere durch die „Schwärmer“ und „Rottengeister“;² zugespitzt im Abendmahlsstreit mit Zwingli und Oekolampad um die Präsenz Christi im Sakrament.³

Bedrohung der vorgeführten Dimension bedarf der Hilfe gleicher Dimension. Sie kann für Luther nur die Hilfe Gottes sein, eines Gottes, der in die Heils-, Welt- und Lebensgeschichte handelnd eingreift. Und diese Hilfe ist bereits vorhanden und im Glauben erkannt, wenn das Lied einsetzt! Das helfende Eingreifen Gottes braucht nicht erst noch und neu, mit reformatorischem Impuls und Akzent, verkündet zu werden wie etwa im ‚Evangeliumslied‘ *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* von 1523 (EG 341) oder in den Festliedern, die Christi Sendung, Geburt, Tod und Auferstehung, das

1 Vorabdruck des Artikels „Ein feste Burg ist unser Gott“, der in Heft 15 der Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch, Göttingen 2000 ff, erscheinen wird. Die dort aufgeführte überaus reiche Forschungsliteratur ist in der vorliegenden Fassung auf Beiträge reduziert, die den Gesamtsinn des Liedes und zentrale Aspekte betreffen bzw. Materialsammlungen bieten.

2 Vgl. HEKG III/2,59f; Jenny, 143 Anm. 1, und 149; Meding, 28-32; frühere Anlässe wie der Reichstag von Worms 1521 (v.a. Spitta) sind schon WA 35,185-222 sach- und methodenkritisch abgelehnt.

3 Brecht u.a.

Dunkel davor und das Licht danach im heilsgeschichtlichen Zusammenhang darlegen und werbend dem Glauben zur Annahme darbieten; es muss nur in seinen Protagonisten (Gott, Christus, Teufel) vergegenwärtigt und in seinem Ergebnis versichert werden: *das macht, er (der Widersacher) ist (durch Christi Werk) gericht'*. *Ein feste Burg* ist vielmehr, wie *Mitten wir im Leben sind* (EG 518; Liederkunde H. 9, 69-78), ein Lied, das angesichts von äußeren und inneren Bedrohungen aus der „Anfechtung“ des Glaubens heraus singt und gegen sie ansingt. „Anfechtung“ ist für Luther kein gelegentlicher Mangelzustand geistlichen Lebens, sondern Grundkategorie seiner geistlichen Erfahrung und seines theologischen Denkens, die der anderen Kategorie vom bereits entschiedenen, aber fortgeführten heilsgeschichtlichen Kampf zwischen Gott und den Unheilmächten um den Menschen korrespondiert.⁴ Darin ist letztlich seine Kampf-Vorstellung, auch in unserem Lied, begründet.

Die Hilfe Gottes für die Bedrohten, Bedrängten, Angefochtenen ist vorhanden. Aber man muss sich ihrer vergewissern, jetzt und immer wieder: Damit man sich, wenn man sich fürchtet, nicht verzweifelnd *so sehr*, nicht *zu sehr* (zwei früheste Lesarten) fürchtet. Damit vor Augen tritt, was letztlich und immer bleibt, sein *Wort* und sein *Reich*, besonders dann, wenn es um nicht weniger geht als das Leben und das Lebensnotwendige (*nehmen sie den Leib ...*), ja dass dem sogar ‚der Abschied gegeben‘ werden kann (*lass fahren dahin*). Diese Vergewisserung ist die theologische, seelsorgerliche und literarische Aufgabe des Liedes und sein Ziel.

Es trägt von Anfang an die Überschrift: *Der xlv. Psalm/ Deus noster refugium et virtus*, und wird in Wittenberg im Gesangbuch Joseph Klugs 1533 in die Abteilung der Psalmen eingereiht: *Nu folgen etliche Psalm/ durch D. Martinum Luther/ zu geistlichen Liedern gemacht*. Aber es ist nicht eigentlich ein „Psalmlied“, auch nicht im Sinn und Maß der freieren unter den sechs liedhaften Psalmbearbeitungen Luthers von 1523/24 (wie EG 273 und 299), geschweige im Vergleich mit der Genfer Tradition. Luther deutet die Psalmen christologisch, namentlich in diesem Fall (*Er heißt Jesus Christ*). Wortnah und zusammenhängend übernommen ist nur der Psalmeingang. Luther übersetzt 1524: *Gott ist unsere Zuversicht und Stärke, eine Hilfe in den großen Nöten, die uns treffen haben*; Vulgata: *Deus noster refugium et virtus; Adjutor in tribulationibus quae invenerunt nos nimis*. Daraus sind die beiden Stollen des Aufgesangs gebildet, die Kopfzeilen also und damit die wirkungsträchtigen ‚Kennverse‘ dieses bekanntesten, meist behandelten und höchst umstrittenen Lutherliedes. Deutlich klingen noch an: Psalmvers 3 *Darum fürchten wir uns nicht*, und der Psalmrefrain Verse 8.12 *Der Herr Zebaoth ist mit uns, der Gott Jakobs ist unser Schutz*.⁵ Im Übrigen hält sich Luther an den Gesamtsinn (*sensus*) des Psalms, den er in den „Summarien“ von 1531 für den neutestamentlichen Gebrauch so formulieren wird: „Wir aber singen ihn Gott zu Lobe, dass er bei uns ist, und sein Wort und die Christenheit wunderbarlich erhält wider die höllischen Pforten, wider das Wüten aller Teufel, der Rottengeister, der Welt, des Fleisches, der Sünden, des Todes etc.“ (WA 38, 35, 7-19). Aus dem komplexen Bildbereich des Psalms mit seinen mythisch-kosmischen Elementen (verschlingende Urflut, bewahrte Stadt) übernimmt er nur die Bildsphäre des Kampfes und arbeitet sie konsequent aus. Er folgt in groben Zügen dem Ablauf des Psalms: die bedrängenden

4 Brecht, bes. 109f.115; Rohmer, bes. 60.62.

5 Ausführliche Vergleiche bei Spitta, 88-103; Meding, 32-56; Rohmer.

Feinde, Gottes schützende Gegenwart, sein Sieg. Man wird zusammenfassen können: Nicht die Umformung des 46. Psalms zum Lied ist Luthers primäres Anliegen. Der Psalmbezug erlaubt ihm, die Situation von Bedrohung, Bedrängnis, Anfechtung und die Vergewisserung der Hilfe Gottes als eine biblisch bezeugte heilsgeschichtliche Grundsituation zu verstehen und wirkungsvoll darzubieten.⁶ Die Psalmen insgesamt sind ihm „tröstlich allen betrübten, elenden Gewissen, die in der Sünden Angst, und Todes Marter und Furcht und allerlei Not und Jammer stecken“ (WA 54,33, 35f).

Der Aufgesang der 1. Strophe gibt, nach dem Psalmeingang gestaltet, in üblicher Weise das Thema des Liedes an: Gottes Hilfe in unserer Not. Er eröffnet zugleich den zentralen Bildbereich des Kampfes, der die Situation konturiert anschaulich und vertieft erfahrbar macht: rhetorische Bildlichkeit, die auf Affekte zielt. So wird die *Zuversicht* der Prosauübersetzung über das *refugium* der immer mitbenützten Vulgata (Liedüberschrift) zur *Burg*, Inbegriff des Zufluchts- und Bergungsortes, wie er den Zeitgenossen vor Augen steht und wie ihn geistliche (z.B. Ps 91,2) und weltliche Literatur mit ihrer Kampf- und Kriegsthematik darbieten, gesteigert zu *feste Burg. Stärke* (Vulgata *virtus*), mit der man dem Feind auf freiem Feld entgegentritt, wird zu *gute Wehr und Waffen* (vgl. Eph 6,10-17). Sie sind höchst nötig und geben Vertrauen auf die Befreiung aus *aller*, auch der tiefsten *Not*. – Es ist von den ersten Versen an und durch das ganze Lied hindurch zu beobachten, wie Luther die Situation, um die es geht, rhetorisch höchst wirkungsvoll darbietet: den Bedeutungsumfang systematisch ausschreitet, die Gegensätze verschärft und die Maßangaben zuspitzt. Darüber hinaus nützt er ständig die Mehrstrophigkeit des Liedes und die Form der gewählten Strophe aus Stollen, wiederholtem Stollen und abweichendem Abgesang, um inhaltliche Neueinsätze, Parallelen und Gegensätze (auch musikalisch wahrgenommen) wirkungsvoll zu platzieren.⁷ – Die Bedrohung wird im Abgesang ohne Umweg auf ihren letzten Grund zurückgeführt, den personalen Gegenspieler Gottes. Dieser wird in der gewählten Bildsprache und Überzeugungsrhetorik in seiner umfassenden Macht aufgebaut: *Feind* von *altersher* und *jetzt* von besonderer Entschlossenheit (*mit Ernst*). Er ist *grausam* gerüstet, sowohl mit *Macht* als auch *List* (Eph 6,11; 1. Mose 3,1), die, wie im Aufgesang, mit Adjektiven hochgesteigert werden (*groß Macht, viel List*). Fazit in der exponierten reimlosen Schlusszeile: *auf Erd ist nicht seinsgleichen*. (Hiob 41,25)

In Strophe 2 führt Luther Gottes helfendes Eingreifen vor, nicht ohne, wie auch sonst (EG 341, 2.3; EG 101,2; EG 299,2.3; EG 215,6), ausdrücklich betont zu haben, was der Psalm stillschweigend voraussetzt: unsere Hilflosigkeit und Unfähigkeit zur Selbsthilfe, konsequent weiterformuliert im Anschauungsbereich des Liedes (*unser Macht ... nichts getan ... gar bald verloren*). Im 2. Stollen (gleicher Melodieteil) dagegen gesetzt: Gott selbst hat einen stellvertretenden Streiter, Heerführer oder Vertreter im gerichtlichen Zweikampf, den *rechten Mann* jedenfalls, *für uns* bereitgestellt. Es ist ein rhetorisches – und seelsorgerlich-katechetisches – Meisterstück, wie Luther dessen Namen aus der

6 Meding dagegen versteht das Lied als gezielte „kritische Kontrafaktur“ zum Psalm und dessen z.T. überholte Aussagen, als „antithetisches Psalmlied“; von Luthers Problemen, den Psalm neutestamentlich zu deuten, handelt auch Rohmer.

7 Zur rhetorischen Gestaltung zusammenfassend Rohmer, 47-50, grundsätzlich zu Luthers Rhetorik 51-54.

umgebenden Darstellungsebene heraustreten lässt: in fingierter persönlicher Frage (*Fragst du, wer der ist?*) und sicherer Antwort eines bekennenden Gewährsmannes (*Er heißt Jesus Christ*). Dieser Streiter ist dem Gegner mehr als ebenbürtig. War dieser ohnegleichen *auf Erd*, so ist Christus Herr der himmlischen Heerscharen (*Zebaoth*), ja Gott und alleiniger Gott (*kein ander Gott*). Das Fazit in der Schlusszeile: *das Feld muss er behalten*.

Die Konstellation *Feind – wir* hatte ergeben: *wir sind gar bald verloren*. Die Konstellation *rechter Streiter – wir* wird ergeben: *es soll uns doch gelingen*. Davon handelt die 3. Strophe. Sie ist darstellerisch geprägt durch zwei große Konzessivsätze (*Und wenn ...; wie sau'r...*) im Auf- und Abgesang. In ihnen wird, rhetorisch wirkungsvoll, dem Gegner noch einmal das höchste denkbare Maß an Macht und Bedrohung zugestanden – und zugleich eine unüberschreitbare letzte Grenze gesetzt. Luther entwirft die ‚apokalyptische‘ Schreckensvision einer *Welt voll Teufel*, die ihre vernichtende Gewalt in alle Enden der Welt und des Lebens ausdehnen wollen (*uns ganz und gar verschlingen*). Sie kann uns *fürchten* lehren, selbst mit dem göttlichen Streiter an unserer Seite. Mit ihm aber *fürchten wir uns nicht solzu sehr*. Eine Seelsorge der Anfechtung und des Trostes, in der auf Verharmlosung und Beschwichtigung ebenso wie auf Widerstandspathos verzichtet ist, auch im Folgenden. Der Gegner erhält für seine Machtfülle den Titel *Fürst dieser Welt* (Joh 12,31; 14,30; 16,11; Eph 2,2) zugesprochen, und er kann uns durchaus Schaden zufügen, wenn auch nicht im Maß seiner zerstörerischen Absicht und drohenden Gebärde (*wie sau'r er sich stellt*).⁸

Die 3. Strophe ist zwar noch im Vorstellungsbereich einer aggressiven Bedrohung formuliert, aber bereits nicht mehr in der strenger militärischen Fachterminologie wie die 1. und 2. In ihr beginnt bereits, was die 4. Strophe fortsetzen wird: die deutende Übersetzung der krieglerischen Bildsprache in die Sprache und die Kategorien der Theologie.⁹ Luther hat den gesamtpersonalen Appell, den die Überzeugungsrhetorik seiner Zeit über Anschaulichkeit und Affektwirkung bereitstellt, voll genutzt, aber es dabei nicht belassen. Glaube als Vertrauensakt (*fiducia*) kann dadurch gefördert werden; heilsgeschichtliche Erkenntnis (*cognitio*) muss hinzutreten. Ein begründendes *das macht* (3,8) ist der Übergang. Der Widersacher ist bereits *gericht*. (Joh 16,11). Darin ist seine Macht begrenzt. Hilfe finden können die Bedrohten und Angefochtenen im *Wort*. Der Diminutiv *Wörtlein* mag vom ‚fällenden‘ kurzen „Ich bin’s“ Jesu im Garten Gethsemane ausgelöst sein (Joh 18,6) oder vom kurzen Wort „Jesus“; im Liedkontext wird er, nicht ohne Spott, die scheinbare Unscheinbarkeit dieses Kampfmittels gegenüber dem Rüstungsaufwand des Gegners bezeichnen: auch *ironia* ist ein rhetorisches Mittel der Zeit.

Strophe 4: Zur Begrenzung der feindlichen Macht gegenüber den angefochtenen Glaubenden, und zur Auflösung der Bildrede, gehört, dass *sie*, die nicht näher bestimmten und damit umfassend gemeinten Handlanger, das *Wort* stehen lassen müssen, ob sie wollen oder nicht. Dieses Verständnis des viel umrätselten Satzes scheint nach Kontext und sprachgeschichtlicher Gegebenheit das angemessenste.¹⁰ Außer mit dem

8 So u.a. Hahn, 273 und Anm. 94 gegen die Auffassung, dass uns „nichts“ angetan werden könnte; vgl. HEKG III/2, 64.

9 Zur gelegentlich in Frage gestellten Einheit des Liedes vgl. u.a. Hahn, 276-282; Thomke, 85-88.

10 *sollen* in der ursprünglichen und erhaltenen Bedeutung von „müssen“; *nolens volens* wird mhd. mit *âne*

Wort als reformatorisch betonter Glaubensgrundlage ist Christus heilsgeschichtlich konkret jetzt bei uns und für uns da *mit seinem Geist und Gaben*, dem hinterlassenen Helfer, Tröster, Gabenquell (Joh 14,16f. 15,26; EG 126, 2.4).¹¹ Machtbegrenzung des Feindes ist weiterhin und abschließend: *das Reich muss uns doch bleiben*. Nimmt man hinzu, dass im äußersten Fall Leben und die irdischen Lebensgüter (*Leib, Gut ...*) nicht geschützt sind, ist mit *Reich* weniger der endzeitliche Zustand betont als die schon eröffnete neue Lebensmöglichkeit, wenn Gott die Glaubenden mit dem Evangelium von Jesus Christus ‚regiert‘. Der Teufel „hat nun wohl erfahren, dass er Gottes Reich damit nicht dämpfen kann noch die Christenheit vertilgen, ob er ihr gleich Leib und Leben nimmt.“ (WA 34/II, 381, 27f)¹²

Not, Bedrängnis, Furcht, Anfechtung als Ausgangslage – Vergewisserung der helfenden Gegenwart Gottes als Ziel des Liedes. Markus Jenny hat 1964 in einem richtungweisenden Aufsatz „Ein feste Burg“ als „kollektives Trost- und Vertrauenslied“ in der Situation der „Anfechtung“ charakterisiert (JLH 1964, 148) und damit weithin Zustimmung gefunden.¹³ Soweit es „Bekenntnis“ ist, ist es „ein Bekenntnis der angefochtenen Kirche nicht zu ihrer eigenen Macht oder Verfügungsberechtigung über Gott, sondern zur Macht Christi“.¹⁴ Das Lied wird bereits in der „Augsburger Form und Ordnung“ von 1529 überschrieben mit *Der 46., ein Trostpsalm*. Cyriakus Spangenberg ordnet es 1545 dem Sonntag Invocavit mit dem Evangelium von der Versuchung Jesu in der Wüste (Mt 4,1-11) zu. Es wird im EG in die Abteilung „Angst und Vertrauen“ eingereiht, während es im EKG noch die Rubrik „Kirche“ eröffnet hatte. – Wie konnte es in der Geschichte seines Gebrauchs auf die bekannten Wege und Abwege geraten: „Kampflied“, „Trutzlied“, „Kriegslied“, „Schlachtlied“, „Feldgeschrei“, „Triumphgesang“, „Siegeslied“, „Marseillaise“? Und das nicht nur als Tenor protestantischen Bekennens und konfessioneller Abgrenzung bei gottesdienstlichen Gelegenheiten, kirchlichen Festen und Reformationsjubiläen als „das Lutherlied“, „das Lied der evangelischen Kirche“, kurzzeitig verdrängt nur in der Aufklärung; Lied der „Deutschen Christen“, aber auch der „Bekennenden Kirche“. Es diente weit darüber hinaus als Stimme patriotischer bis nationalistischer Gesinnung von Obrigkeit, Nation, Gesellschaft und Militär bei repräsentativen Veranstaltungen (Feiern, Festakte; bei Truppenauszug und Kriegserfolg; bereitgestellt im Militärgesangbuch, Kriegsalsmanach, Kommersbuch, Parteiliederbuch) – bis hin zur vollends perversen Inanspruchnahme im ‚Dritten Reich‘ (kombiniert mit dem „Horst Wessel-Lied“); in Skandinavien aber auch Protestlied gegen die Naziherrschaft und kommunistischen Imperialismus; Lied auch jüngster antiatomarer Protestbewegung und psychotherapeutischer Andacht. Es konnte als musikalisch zitierbares Signal für religiöse und politische Demonstrationen dienen, wie in Claude Debussys Tryptichon für zwei Klaviere, in dem Frankreich

(ohne *danc* wiedergegeben (Lexer). Vorgeschlagen wurde daneben u.a. „sich keine ‚Gedanken‘ darüber machen“; „nicht ‚Dank‘ schuldig sein“; „den Teufeln verweigerter eucharistischer ‚Dank‘“. Vgl. HEKG III/2, 64f; Thomke, 79f; Rohmer, 65.

11 Trinitarischen Hintergrund sieht Rohmer, 66.

12 Predigt über Eph 6 von 1531; vgl. Brecht, 120.

13 So bei HahnEv, Brecht, Rohmer u.a.; Thomke allerdings möchte das Lied trotz seines Missbrauchs mit Blick auf Luthers sonstiges „Kämpfertum“ und „kriegerisches Wort“ als „Reformationslied“ beibehalten wissen; die kritisch engagierten Literatenstimmen von Walter Jens, Peter Rühmkorf, Kurt Marti, Adolf Muschg sind in der Frankfurter Anthologie 1983 versammelt.

14 Brecht, 121.

durch die Marseillaise, der Feind Deutschland durch „Ein feste Burg“ vertreten wird; und es reizte vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart wie kein anderes Kirchenlied zu Neudichtungen und Parodien verschiedenster Stoßrichtung.¹⁵

Die Frage nach den Gründen lässt sich nur im Kirchen- und gesamtgeschichtlichen Zusammenhang beantworten und verarbeiten.¹⁶ Hymnologische „Liederkunde“ kann auf (mit)verantwortliche Text- und Melodiegegebenheiten verweisen. Der kriegerische Bildbereich, mit dem das Lied kennzeichnend einsetzt und der es durchzieht, der von Luther für sein Anliegen systematisch und pointiert ausgearbeitet ist, konnte sich zu leicht aus seinem Begründungszusammenhang lösen. Das Bild von Gottes starkem und siegreichem Auftreten, mit dem Luther höchst Bedrohten, zutiefst Angefochtenen und völlig Ohnmächtigen Vertrauen auf Hilfe vermitteln will, dieses Bild konnte zum Wesensmerkmal Gottes umgedeutet werden, jenes machtvollen ‚Gott mit uns‘ seiner evangelischen Kirche und seines deutschen Volkes, ja schließlich als spezifisch protestantisches und deutsches Wesensmerkmal in Anspruch genommen werden. In diesem Sog wird zur heroischen Geste, was als tröstliche letzte Versicherung für die Bedrängten gemeint war, zu jenem: Wir fürchten uns nicht, und wenn die Welt voll Teufel wär, es muss uns doch gelingen, wir sind bereit, märtyrer- und heldenhaft unser Leben zu geben! „Reich“ konnte mit jedweder Machtideologie und ihrem Anspruch auf Dauer aufgefüllt werden und musste schon im 16. und bis ins 19. Jahrhundert mit Lesarten wie „Reich Gott’s“, „Gott’s Reich“ geschützt werden.¹⁷

Es ist schwer, das Lied aus solchen Traditionen zu befreien und wiederzugewinnen für das, was es war und noch sein könnte, es auch aus dem Unbehagen und dem Widerstand späterer, heutiger Generationen zu lösen gegenüber kriegerischer Metaphorik im Bereich von Glauben und Kirche. Ein didaktischer Weg könnte sein, es nicht von *Burg, Wehr und Waffen* aus lesen und singen zu lehren, sondern vom *wir fürchten uns*. Allerdings: Die bedrängenden ‚Machtkämpfe‘ um Lebensauffassung und -gestaltung sind in unserer ausdifferenziert säkularisierten und gleichzeitig globalisierten Welt vielfältiger, komplexer, versteckter geworden, betreffen nicht mehr nur den religiösen Bereich, sondern umfassen den politischen, sozialen, wirtschaftlichen mit Zwängen und Programmen, können sich aber auch neu in fundamentalen biblischen Konstellationen wie etwa dem Dualismus von Gottesdienst und Mammondienst (Mt 6,24) darbieten. Christenverfolgung rangiert weltweit vor der Bedrohung anderer Religionsangehöriger. Es wird zu erproben sein, was Luthers bekanntestes Lied, das Zeit-, Sprach-, Kultur- und Konfessionsgrenzen weit überschritten hat, jeweils aufnehmen kann.

¹⁵ Eine zusammenfassende Rezeptionsgeschichte steht aus. Knappe Überblicke (bes. Kurzke 189-198) und verstreute Hinweise u.a. bei WA 35,185; Jenny Anm. 22; Meding, 25f; Rohrer, 44.

¹⁶ Wie für das 19. und 20. Jh. durch Dienst.

Auswahlbibliographie

Ausgaben: Weimarer Ausgabe (WA) 35, **1923**, 185–229.455–457.518–520.615.618.621f; * WA.Archiv, bearbeitet von Markus Jenny, Köln/ Wien **1985**, 4,100f.247–249.352; * HAHN, Gerhard (Hg.): Martin Luther. Die deutschen geistlichen Lieder, Tübingen **1964**, 39–41 (Nr. 26).

Forschungsliteratur: Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch, Göttingen **1953–1990** (HEKG) (Nr. 201) I/2,320–325; III/2,58–69 * SPITTA, Friedrich: „Ein feste Burg ist unser Gott“. Die Lieder Luthers in ihrer Bedeutung für das evangelische Kirchenlied, Göttingen **1905** * JENNY, Markus: Neue Hypothesen zur Entstehung und Bedeutung von „Ein feste Burg“, Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 9 (**1964**) 143–152 (mit Literaturbericht) * BRECHT, Martin: Zum Verständnis von Luthers Lied „Ein feste Burg ist unser Gott“, Archiv für Reformationsgeschichte 70 (**1979**) 106–121 * HAHN, Gerhard: Evangelium als literarische Anweisung, München 1981, bes. 267–283 (HahnEv) * Reich-Ranicki, Marcel (Hg.): Frankfurter Anthologie (Bd. 8). Gedichte und Interpretationen, Frankfurt/Main **1984**, 15–18 * THOMKE, Hellmuth: Das Wort sie sollen lassen stahn! Überlegungen zur Sprache und zur poetischen Form von Luthers Liedern am Beispiel des Reformationsliedes „Ein feste Burg ist unser Gott“, Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 29 (**1985**) 79–89 * KURZKE, Hermann: Hymnen und Lieder der Deutschen, Mainz **1990**, bes. 185–209; * ROHMER, Ernst: Martin Luthers Lied *Ein feste Burg ist unser Gott* und der Psalm 46, Euphorion 85 (**1991**) 38–69 * MEDING, Wichmann von: Ein feste Burg ist unser Gott. Martin Luthers christliche Auslegung des Psalms 46, ZThK 90 (**1993**) 25–56 * DIENST, Karl: Martin Luthers „Ein feste Burg ist unser Gott“ als Identitätssignal des Protestantismus im 19. und 20. Jahrhundert, Blätter für pfälzische Kirchengeschichte und religiöse Volkskunde 69 (**2002**) 425–442.

Trost der Nacht (I): Das Motiv in der deutschen Lyrik bis zur Romantik

REINHARD GÖRISCH

Dieser Beitrag befasst sich mit dem Motiv „Trost der Nacht“ in der sogenannten weltlichen Lyrik, bei der religiöse Aspekte natürlich nicht ausgeschlossen, aber doch anders grundiert sind als in den Genres Kirchenlied und Geistliches Lied i.e.S.; diese werden separat im nachfolgenden Beitrag auf jenes Motiv hin betrachtet, weil dessen Ausgestaltung hier wie dort neben inhaltlichen und modalen Analogien doch auch markante Differenzen aufweist. – Das Motiv „Trost der Nacht“ wird in typischen Fallbeispielen¹ vom Barock bis zur Romantik vorgestellt, d.h. ‚nur‘ in einer Auswahl, die Evidenz beansprucht, jedoch weder hinsichtlich des literarhistorischen Entwicklungsgangs im Ganzen noch der präsentierten Autoren im Einzelnen alle Modifikationen des Motivs berücksichtigt. – Schließlich sind die vorgestellten Gedichte hier nicht umfassend zu interpretieren, sondern nur auf ihre Relevanz für das Motiv „Trost der Nacht“ hin zu befragen.

Kulturgeschichtlich verbindet sich mit der Nacht ein vielfältiges Bedeutungsspektrum:²

Die farblose, finstere, kalte Nacht weckt Unlustgefühle und Angst, geheimnisvolle Nebelgebilde, ein rätselhafter Mond und glänzende Sterne hingegen regen die Phantasie an (168). Fördert der Mangel an Licht eine Verwischung der Übergänge zwischen Wirklichkeit und Einbildung, der die Nacht zum Ort der Schlaflosigkeit, der Sorge, des Leidens, der unbezähmbaren Melancholie (...) werden lässt, entsteht auch eine Faszination für diesen verfremdeten Zeitraum. Wer nachts wach bleibt, dem erscheint die lichtlose Stille als friedlich, rein und sanft (169). Mit dem Einbruch der Dämmerung setzte in all den Jahrhunderten vor der Erfindung der Elektrizität eine Zeitspanne ein, in der man im Stillen nachsinnen oder (...) die Einbildungskraft frei walten lassen konnte. (...) In der christlichen Tradition bedeutet die Finsternis der Nacht oft eine Gottesferne, die verknüpft ist mit den unheilvollen Mächten (...) oder mit der teuflischen Versuchung, der menschlichen Verfehlung, aber auch mit der Strafe Gottes und der Ausübung seines Zorns. Zugleich ist die christliche Nacht die Zeit der Offenbarungen und Erleuchtungen. (...) Die Nacht weckt Empfindungen der Angst wie des Trostes (170). Die nächtliche Welt erhält ihren Zauber auch dadurch, dass eine Sehnsucht nach Selbstentgrenzung auf sie übertragen wird (173).

- 1 Die Texte der erörterten Gedichte siehe unten S. 36-41. Sie sind in den meisten Fällen einer der folgenden Anthologien entnommen: Jürgen Born (Hg.): Wenn der Abend kommt. Gedichte und Lieder aus vier Jahrhunderten. Frankfurt/M. 1968 (= Fischer Taschenbuch, 9228, Originalausgabe) – hiernach wird i.d.R. zitiert – und Karl Otto Conrady (Hg.): Das große deutsche Gedichtbuch von 1500 bis zur Gegenwart. Neu hg. und aktualisiert. 4. Auflage. Zürich / Düsseldorf 1995.
- 2 Elisabeth Bronfen: Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht. München 2008, Seitenangaben im Zitatkorpus. Vgl. auch Günter Butzer / Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart / Weimar 2008, 244f.

Angesichts dessen erscheint das Bedürfnis, „um Schutz vor nächtlichen Gefahren (zu bitten)“,³ in der christlich-abendländischen Tradition der Abend- und Nachtdichtung – im Unterschied zur antiken Tradition – menschlich verständlich, ebenso das Bedürfnis nach Trost, d.h. nach einer Wirkungsmacht, die in nächtlichen Bedrängnissen wie Verlassenheit, Einsamkeit, Zweifeln, Unheil, Leid aufrichtet und Hoffnung gibt.

Wem die deutsche Lyrik ein wenig vertraut ist, dem fällt beim Stichwort „Trost der Nacht“ wahrscheinlich spontan ein Vers ein: „Komm, Trost der Welt, du stille Nacht“, mit diesem Vers beginnt JOSEPH VON EICHENDORFFS (1788-1857) Gedicht „Der Einsiedler“⁴ – ein romantisches Gedicht, nicht nur der Epoche nach, der es zugehört, sondern auch in seiner Gestimmtheit, voller wehmütiger und zugleich trostvoller Bilder und Gedanken. Die „stille Nacht“ bringt dem Einsiedler, der sich in dem Gedicht ausspricht, seine Ermüdung und Einsamkeit zu Bewusstsein, und sie ‚stilt‘ zugleich diese Empfindungen, wobei auch die Erinnerung an früher Erfahrenes hilft (vgl. den Präteritumpassus in Str. 2): „Wunderbar“ ‚trat‘ die Nacht (und tritt jetzt wieder) an den Einsiedler heran und ließ den Einsamen „beim Waldesrauschen (...) gedankenvoll“ nachsinnen über sich und die Welt, wie auch jetzt wieder. Die erinnerte Erfahrung bringt den Einsiedler dazu, die Nacht zu bitten – *sie* ist ja die direkt Angeredete –, ihn „ausruhn“ zu lassen „von Lust und Not“ des Weltgetriebes, jetzt und bis ans Ende, wenn ihm „das ew’ge Morgenrot“ aufleuchten wird. Die „stille Nacht“ *macht* nicht nur still und ruhig, sie *ist selbst* Stille. Und sie gewährt nicht nur einen Erlebnisraum für Tröstendes von anderswoher, sie *ist selbst* der „Trost der Welt“. Das weiß schon der allererste Vers des Gedichts, was folgt, sind Schritte ihrer Vergegenwärtigung im Inneren des Einsiedlers: vom Herbeibitten in Str. 1 über erinnerte Erfahrung in Str. 2 zur ersehnten Erfüllung mit Blick auch auf Lebensabend und Tod in Str. 3.

Man hat auf ‚unstimmige Bilder‘ in Eichendorffs Gedicht hingewiesen: Üblicherweise steige die Nacht nicht „von den Bergen“ herab, sondern aus den Tälern herauf, ein Schiffer sei kaum „wander müd“ zu nennen, das Morgenrot sei eigentlich alles andere als „ewig“ u.a.m. – jedoch gehe es hier gar nicht um eine gleichsam realistische Wahrnehmung der Natur, jene Bilder seien vielmehr „Beschwörungsformeln – für Einsamkeit, Erschöpfung, Sehnsucht, Heimkehr“, die das Gedicht überhaupt erst konstituieren im Sinne einer „gesteigerte[n] Selbstwahrnehmung“; das Gedicht bringe „hervor, was es vorzufinden behauptet: die Verlassenheit; es gibt das, worum es bittet: Trost“;⁵ genauer: Im Gedicht *realisiert* sich für den Einsiedler das Einswerden von Nacht und Trost.

Der Beginn von Eichendorffs Gedicht erinnert an den scheinbar sehr ähnlichen Beginn des „Lieds“ von dem Barockautor HANS JACOB CHRISTOFFEL VON GRIMMELSHAUSEN (um 1622-1676) aus seinem Roman „Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch“

3 Werner Roß: Abendlieder. Wandlungen lyrischer Technik und lyrischen Ausdruckswillens. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift NF 5 (1955), 297-310, hier 303.

4 Born (wie Anm. 1), 66, vgl. Conrady (wie Anm. 1), 262. Erstdruck 1837, entstanden 1835 als Teil der Erzählung „Eine Meerfahrt“, die jedoch erst postum 1864 gedruckt wurde, vgl. Joseph von Eichendorff: Werke. Hg. von Wolf Dietrich Rasch. 3., durchgesehene Auflage. München 1966, 1581 (das Gedicht ebd., 265 und 1303f).

5 Hartmut von Hentig: Verzauberung. [Über Eichendorffs „Der Einsiedler.“] In: Marcel Reich-Ranicki (Hg.), Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen. 15. Bd. Frankfurt/M. / Leipzig 1992, 72-73.

von 1669: „Komm Trost der Nacht, o Nachtigall!“⁶ Schon dieser Vers unterscheidet sich aber in einem wesentlichen Punkt von dem Eichendorffs: Hier ist nicht die Nacht selbst der Trost bzw. die Trösterin, sondern ein Anderes, die Nachtigall wird als „Trost der Nacht“ angerufen.

Wenn alle anderen Vögel verstummt sind (Str. 1), wenn die Sonne untergegangen und die Finsternis hereingebrochen ist (Str. 2), also im Raum und in der Zeit der Nacht, dann erhebt die Nachtigall, Nachtsängerin und Sinnbild christlicher Demut,⁷ ihre Stimme: Sie „vor allen“ kann „Gott im Himmel hoch dort oben (loben)“, wie der Refrain fünfmal einschärft. Und während sie in Str. 1 das ‚Lob des Schöpfers‘ noch allein singt, stimmen in Str. 2 die Menschen mit ein („So können *wir*⁸ doch singen; / Von Gottes Güt‘ und seiner Macht“), in Str. 3 kommt das Echo hinzu, in Str. 4 leuchten auch die „Sterne (...) am Himmel“ „zum Lob Gottes“ und zu seiner „Ehr“, und sogar die unmusikalische Eule trägt auf ihre Weise dazu bei. In diesem Gedicht schwirrt sozusagen die Nacht von Gesang, sie scheint ganz besonders und offenbar noch mehr als der Tag dazu berufen, der Güte und Macht Gottes zu gedenken und ihn dafür überschwänglich zu loben.

Bedrohung, Anfechtung und Angst und damit einher die Bitte um Geborgenheit unter Gottes Schutz, die sich sonst traditionell mit der Nacht verbinden, scheinen in Grimmelshausens „Lied“ ausgeblendet zu sein. Auch diese Aspekte sind jedoch, nur sozusagen im Hintergrund, vorhanden: Schon dass die Nachtigall als „Trost der Nacht“ an- und herbeigerufen wird, setzt Erfahrungen und Empfindungen voraus, die des Trostes bedürfen: so z.B. dass der Sonnenschein hin(weg) ist und „wir im Finstern (sein) *müssen*“ (Str. 2), dass „Müdigkeit“ uns zu überkommen droht (Str. 3 und 5), auch die „Wälder öd“ (Str. 5) deuten dergleichen an. Hintergründig schwingen auch „allegorische Bedeutung[en]“ mit:⁹ Nacht und Finsternis bezeichnen den ‚derzeitigen Zustand der Welt und der Menschen‘ – naheliegend angesichts des Dreißigjährigen Kriegs, der den Rahmen für Grimmelshausens Roman bildet – und darüber hinaus die Nacht der Welt im Horizont „christlich-eschatologischer“ Erwartung, die wiederum Anlass ist, „Schlaf, Müdigkeit und Müßiggang“ zu überwinden, wachsam zu bleiben im Hinblick auf die Ewigkeit. Der Gesang zu Gottes Lob ist ein erklärtes ‚Dennoch‘ gegen die Gefährdungen und Bedrohungen der Nacht („So können wir *doch* singen (...) Weil uns kann hindern keine Nacht“), und der Lobpreis von „Gottes Güt‘ und seiner Macht“ schließt zumindest indirekt die Zuversicht ein, für die Nacht unter seinem Schutz geborgen zu sein. In Grimmelshausens Lied wird also noch nicht, wie bei Eichendorff, die Nacht selbst zur Trösterin, sondern sie ist sozusagen ein für Trost

6 Grimmelshausen: Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi. Hg. von Rolf Tarot. Tübingen 1967, 23f (1. Buch, 7. Kap.). Hier zitiert nach Born (wie Anm. 1), 24f, vgl. Conrady (wie Anm. 1), 59f.

7 Zur Bedeutung der Nachtigall in der Tradition mittelalterlicher Tiersymbolik vgl. Urs Herzog: Trost der Nacht. Zum Nachtigallenlied in Grimmelshausens ‚Simplicissimus‘. In: Wirkendes Wort 23 (1973), 101-110, hier 105-107. Demnach „ist die Nachtigall, der Stimme nach die Königin unter den Singvögeln (...), mit ihrem schmucklosen grauen Gefieder Sinnbild christlicher Verdemütigung und insbesondere Vorbild für den Mönch, der im armen Habit Gott lobpreisen will“ (105f.). Zur emblematischen Bedeutung der Eule vgl. ebd. 107f.

8 Hervorhebung (auch in zwei folgenden Zitaten) R.G.

9 Günther Weydt: „Komm Trost der Nacht“. Christoph von Grimmelshausens „Nachtigallenlied“ – seine Quellen und sein Charakter. In: Martin Bircher / Alois M. Haas (Hg.), Deutsche Barocklyrik. Gedichtinterpretationen von Spee bis Haller. Bern / München 1973, 151-166, hier 163, zum Folgenden 163f.

offenes Szenarium, in dem die herbeigerufene Nachtigall zweifach zur Trösterin wird: durch ihren Lobgesang selbst und dadurch, dass sie als Vorsängerin Mensch und Natur zum Mitsingen animiert; der eigentliche Trost aber ist das, was besungen wird, die Herrlichkeit Gottes.¹⁰

In seiner bedeutenden, zuerst 1938 erschienenen Anthologie „Anfechtung und Trost im deutschen Gedicht“ hebt Johannes Pfeiffer die „Trostkraft“ „deutscher Abendlieder“ hervor; ihre Spannweite reiche „vom bangen Ruf der Kreatur, die Ruhe sucht und nach Erleuchtung dürstet, bis zu den verschwebenden Geisterklängen, in denen der Horizont des Lebens sich öffnet zur Ahnung des Heils und des ewigen Friedens“.¹¹ So kann das Sonett „Abend“ von ANDREAS GRYPHIUS (1616-1664),¹² rund 20 Jahre (1650) vor Grimmelshausens Lied veröffentlicht, ganz andere Akzente als dieses setzen.

Gryphius' Sonett ist geprägt von den für das barocke Lebensgefühl elementaren Motiven der *vanitas* (der Vergänglichkeit) und des *memento mori* (des Todes eingedenk zu sein). Der Tag ist enteilt, mit Einbruch der Nacht haben die Menschen ihr Tagewerk verlassen, auch die Tiere haben sich verkrochen, wo reges Leben war, „traurt itzt die Einsamkeit“, die aber nicht Ruhe und Ausruhen bedeutet (das signalisiert schon die Verbindung mit dem Verb trauern), sondern zu der deprimierenden Einsicht führt: „Wie ist die Zeit vertan!“ – Str. 2 beginnt mit einem befremdlichen Bild: Wie der Port (der Hafen) dem Kahn immer näher kommt (man beachte den Blickwinkel: Nicht der Kahn nähert sich dem Hafen, sondern umgekehrt), so kommt dem Menschen („der Glieder Kahn“) sein irdisches Ziel, das Lebensende immer näher – „Nicht der Mensch, sondern sein Tod ist die eigentlich bewegende Kraft“.¹³ Wie das Tageslicht der Nacht weicht, wird unser irdisches Leben mit allem, was es ausmacht, „in wenig Jahren“ dahin sein – der tägliche Abend wird auch hier (wie bei Eichendorff, aber negativ akzentuiert) zum Gleichnis des Lebensabends, und das Bewusstsein der ‚vertanen Zeit‘ am Ende der 1. Str. verdichtet sich zum Schluss der 2. Str. zu dem Eindruck, das Leben sei „eine Rennebahn“, ein Wettlauf mit der Zeit, die man kämpfend und hastig durchheilt.

Soweit ist dieses Sonett eine ernüchterte Erkenntnis über Leben, Lebenszeit und Lebensende, bewusst gemacht durch die Erfahrung des flüchtigen Tags und des Einbruchs der Nacht. Die beiden Terzette des Sonetts führen von der Einsicht in die Vergänglichkeit alles Irdischen zu Konsequenzen der Lebensführung und der rechten Vorbereitung auf das Ziel des Lebens, formuliert als Gebet in dem Wissen, dass alle Vorsätze nicht aus eigener Kraft, sondern nur mit Gottes Hilfe gelingen können, um die der nächtliche Beter inständig bittet: um Bewahrung vor Unfall und Unglück, vor Verführung durch irdische Werte oder auch Ängste (Str. 3) und schließlich um

10 Die Strophenform des Liedes passt wohl nicht zufällig genau auf die Weise und damit in die Strophenform von Philipp Nicolais Lied „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (vgl. ebd. 155ff). Im Roman wird das Lied, übrigens auch von einem Einsiedler, tatsächlich gesungen, aber ohne Melodieangabe, vgl. Grimmelshausen (wie Anm. 6), 23.

11 Anfechtung und Trost im deutschen Gedicht. Gesammelt von Johannes Pfeiffer. 1.-4. Tsd. Berlin 1938, 301 (im Nachwort), vgl. Neue verbesserte Ausgabe Hamburg 1946, 209.

12 Born (wie Anm. 1), 21, vgl. Conrady (wie Anm. 1), 38.

13 Winfried Freund: Andreas Gryphius: Abend. In: Ders., Deutsche Lyrik. Interpretationen vom Barock bis zur Gegenwart. München 1990 (= utb, 1583), 13-20, hier 18.

das Wachsein der Seele in Erwartung des Todes und der Errettung „aus dem Tal der Finsternis“, zum ewigen Leben bei Gott (Str. 4).

Zeugt dieses Gedicht aber auch von „Trosth der Nacht“? Von Trosth ist hier wörtlich keine Rede. Und doch: Der Trosth dieses Gedichts besteht darin, dass die bewusste Erfahrung der Nacht zu Besinnung auf die wahre Bestimmung des Menschen in Zeit und Ewigkeit führt, dass der Abend als Sinnbild für den „Anfang eines neuen, des ewigen Morgens“¹⁴ begriffen werden kann und Glaubenszuversicht gibt. Das mag heutzutage eher als eine wohlfeile Vertröstung auf ein fernes Jenseits erscheinen, mit der die Probleme des Diesseits ignorant überspielt werden. Aber abgesehen davon, dass frühere Zeiten überhaupt ein verbindlicheres und selbstverständlicheres Verhältnis zu den Verheißungen des Glaubens und zur Ewigkeit hatten und in der irdischen Existenz keine unbedingte Lebensqualität sahen – abgesehen davon hat Gryphius' Sonett die Wirklichkeit eines von dreißig Jahren Krieg verwüsteten Landes mit all seinen Begleiterscheinungen wie Pest, Brandschatzung, Räuberei, Totschlag, materiellem Elend und geistlicher Entwurzelung vor Augen; *diese* Welt kann keinen Trosth bieten, aber es gibt ihn über sie hinaus, erklärt Gryphius.

Nur am Rande sei erwähnt, dass in der barocken Dichtung auch eine ganz andere Art nächtlicher „Traurigkeit“ begegnet und Trosth findet: nämlich wenn unter allen Sternen „die zween Sterne / so ich mein / (...) der Liebsten Aügelein“ fehlen und dann aber doch erscheinen.¹⁵

Ab 1721 veröffentlicht BARTHOLD HINRICH BROCKES (1680-1747) seine mehrbändige Gedichtsammlung „Irdisches Vergnügen in Gott“, „das „erste wesentliche Dokument der Aufklärungsdichtung“;¹⁶ dort findet sich auch das Gedicht „Die allerhelleste Dunkelheit“ (1724),¹⁷ in dem eine ganz neue Weise, die Nacht zu erleben, Ausdruck findet und vom „erwachenden Diesseitoptimismus“ der „frühaufklärerischen Poesie“ zeugt.¹⁸ Wenn eingangs „Finsternis und dunkle Schatten“ erwähnt werden, dann nicht mehr als Anzeichen nächtlicher Bedrohung und Gefahr, sondern als ein Naturzustand, der als Sinnestäuschung erklärbar ist („Ob ich sie [die Blumenpracht des Gartens] gleich nicht sehe, / So weiß ich doch, daß sie mir in der Nähe“), und diese Einsicht beunruhigt nicht etwa, sondern regt den Betrachter zu einem „reifer(en) Überlegen“ an: So, wie die Gartenblumen vorhanden sind, wengleich das Dunkel der Nacht sie uns unsichtbar macht, so sind auch andere, unsere Sinne überschreitende Sachverhalte („ein mehr als irdischer Schein“), wie z.B. der „unermesslich große Sonnenstrahl“, existent und uns ganz nah, auch wenn wir sie nicht einmal beim Tageslicht wahrnehmen. In Analogie zu solchen Phänomenen, die, uns unsichtbar, de facto doch real vorhanden

14 Ebd. 15.

15 Martin Opitz: Ein Anders (Lied). In: Christian Wagenknecht (Hg.), Gedichte 1600-1700. Nach den Erstdrucken in zeitlicher Folge. München 1969 (= Epochen der deutschen Lyrik in 10 Bdn., Bd. 4; dtv-Taschenbuch 4018), 54f (Erstdruck 1624.), vgl. Conrady (wie Anm. 1), 18, z.T. gering verändert.

16 Kurt Berger: Barock und Aufklärung im geistlichen Lied. Marburg 1951, 225.

17 Fritz Brüggemann (Hg.): Das Weltbild der deutschen Aufklärung. Philosophische Grundlagen und literarische Auswirkung. Leibniz – Wolff – Gottsched – Brockes – Haller. Unveränderter reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1930 (= Deutsche Literatur (...) in Entwicklungsreihen, Reihe Aufklärung Bd. 2). Darmstadt 1966, 234f. Zitat und Erörterung dieses Gedichts auch bei Berger (wie Anm. 16), 227ff.

18 Hans-Georg Kemper: Von der Reformation bis zum Sturm und Drang. In: Franz-Josef Holznagel [u.a.], Geschichte der deutschen Lyrik. Stuttgart 2004, 95-260, hier 186.

sind, kommt der Betrachter zu einer weiteren Erkenntnis: Gott existiert wirklich, auch wenn wir ihn „nicht anders als in (s)einen Werken sehn“ können. Die Argumentation in Brockes' Gedicht erscheint nur oberflächlich betrachtet wie eine Parallele zu jener Überlegung in Matthias Claudius' „Abendlied“,¹⁹ der zufolge der nur halb sichtbare und doch tatsächlich runde Mond ein Gleichnis für Sachen ist, die wir nicht wahrhaben wollen, weil wir sie nicht sehen können – damit übt Claudius *Kritik* an der aufklärerischen Überschätzung der Vernunftseinsicht, welche Brockes noch fern liegt. Brockes meint etwas ganz anderes: Für ihn ist die Beobachtung, dass bei Nacht Dinge unsichtbar sind, wir aber von ihnen wissen, ein Gleichnis für die Existenz Gottes und seine „Macht und Herrlichkeit“, auch wenn er uns nicht unmittelbar, sondern nur „in (s)einen Werken“, in seiner Schöpfung sichtbar ist.²⁰ Darin besteht, wenn man so will, für Brockes der ‚Trost der Nacht‘, obwohl seine Nachtsicht genau genommen gar keines Trostes bedarf, weil es ihr nur um ‚verständige‘ Erkenntnis geht. Konservative Theologen seiner Zeit haben in Brockes' Werk „Irdisches Vergnügen in Gott“ „mit Recht die Verabsolutierung einer Naturfrömmigkeit mitsamt einer aus der Natur (...) abgeleiteten Moral und eine Verabschiedung der biblischen Grundlagen des christlichen Weltbildes“ beargwöhnt.²¹ Mit Brockes ist „der weitere Weg bis zum romantischen Naturgefühl“ eröffnet.²²

In die Tradition des volkssprachlichen Abendlieds, die auf die Reformationszeit zurückgeht und (auch in ihrem profanen Zweig wie z.B. bei Grimmelshausen und Gryphius gesehen) lange Zeit einen explizit religiösen Bezug hat,²³ gehört auch noch MATTHIAS CLAUDIUS' „Abendlied: Der Mond ist aufgegangen“²⁴ und wäre hier nun eigentlich an der Reihe. Denn es ist von Haus aus ein ‚weltliches‘ Abendlied im zuvor modifizierten Sinn, 1778 zuerst in einem Musen-Almanach, also einem profanen Jahrbuch für Lyrik veröffentlicht²⁵ und als profanes Volkslied (wenn auch meist auf wenige Strophen reduziert) unglaublich populär. Es hat sich aber auch als Kirchenlied etabliert und wird als solches in dem nachfolgenden Beitrag erörtert.

Hier soll ein anderes Gedicht von Matthias Claudius, „Die Sternseherin Lise“ von 1803 Beachtung finden, das der Sache nach ‚Trost der Nacht‘ thematisiert.²⁶ Darin wird einer schlichten Frau, vermutlich einer Dienstmagd, die Würde einer Seherin zugesprochen: Beim Anschauen des Sternenhimmels begreift sie, dass es für den Menschen „was Bessers in der Welt / Als all ihr Schmerz und Lust“ geben muss, und sinnt diesem Gut nach; es wird nicht näher benannt und lässt dadurch jedem Leser eine eigene

19 Gegen Berger (wie Anm. 16), 228f – Claudius' Gedicht vgl. Born (wie Anm. 1), 43f, Conrady (wie Anm. 1), 114.

20 Vgl. Kemper (wie Anm. 18), 188, damit bewege Brockes „sich im Kontext einer auch von den Theologen der Zeit vielfach praktizierten Mode, der sog. Physikotheologie“.

21 Ebd.

22 Berger (wie Anm. 16), 225.

23 Vgl. Roß (wie Anm. 3), 306f.

24 Born (wie Anm. 1), 43f, vgl. Conrady (wie Anm. 1), 114. Für Berger (wie Anm. 16), 229 ist hingegen schon mit Brockes' Werk die Blütezeit jener Tradition „vorbei“.

25 Ausführlicher dazu vgl. Reinhard Görisch: Der Mond ist aufgegangen. [Liedkommentar zu EG 482] In: Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch. Im Auftrag der Evangelischen Kirche in Deutschland (...) hg. von Gerhard Hahn und Jürgen Henkys. Ausgabe in Einzelheften. Heft 8. Göttingen 2003, 68-73, hier 69, 73.

26 Matthias Claudius: Sämtliche Werke. Hg. von Jost Perfhall, Rolf Siebke, Hansjörg Platschek. 5.[.] überarbeitete Auflage München 1984, 595f (sein „Abendlied“ ebd. 217f).

Deutungsmöglichkeit, kann jedoch im Kontext von Claudius' Überzeugungen auch als ‚Gottes Heil‘ gelten, das für ihn nichts bloß Jenseitiges ist, sondern in die Welt hinein wirkt, und um dessen Gewahrwerden auch das „Abendlied“ (Str. 5) bittet.²⁷ Gleichwohl weiß die Sternseherin Lise ausdrücklich von einem „Bessern *in der Welt*“, „*unterm Sternenzelt*“²⁸ sagt ihr „Herz“ ihr, dass es das „gibt“ – das ist ihr Trost angesichts von allem „Schmerz und Lust“ in der Welt; auch die Einsamkeit, in der sie dies erspürt („um Mitternacht“, „wenn niemand mehr im Hause wacht“), bedeutet nicht wie in vielen anderen Abend- und Nachtgedichten Verlassenheit oder Anfechtung, sondern intensivstes Bei-sich-selbst-Sein. Indessen ist jenes „Bessere“ nicht schon verfügbar, vielmehr Gegenstand des Suchens im eigenen Inneren („in meinem Sinn“) und des Sehns; es bringt „jenseits menschlicher Begierden und menschlichen Glücks (...) zugleich Ruhe und Beunruhigung. Es setzt das Ich in Bewegung und führt es an die Grenze des Augenblicks, ohne ihn jedoch zu verlassen“.²⁹ Darin, und indem der „Anblick des mitternächtlichen Sternenhimmels“ nur für „sich selbst und seine funkelnde Schönheit“ steht,³⁰ kommt Claudius in seinem Gedicht „Die Sternseherin Lise“ dem romantischen Erlebnis der Nacht, in der Nacht und Trost eins werden wie in Eichendorffs Gedicht „Der Einsiedler“, schon latent nahe, während sein (freilich 25 Jahre früher datierendes) „Abendlied“ davon noch weit entfernt ist.

Ein Vers in Claudius' Gedicht („als all ihr Schmerz und Lust“) findet sich bereits viele Jahre zuvor fast wörtlich in JOHANN WOLFGANG GOETHE'S (1749-1832) Gedicht „Wandrer's Nachtlid“ von 1776:³¹ Dort fragt der Wanderer, „des Treibens müde, / Was soll all der Schmerz und Lust?“³² Claudius kann Goethes Gedicht gekannt haben, ob der Anklang bewusst oder zufällig ist, weiß man nicht, wichtiger ist aber, dass beide Gedichte sich im „innere[n] Vorgang“ unterscheiden.³³

Wer im ersten Vers von „Wandrer's Nachtlid“ mit „du“ angeredet wird („Der du von dem Himmel bist“), offenbart erst der zweitletzte Vers: ein „süßer Friede“, der „von dem Himmel“ ist und flehentlich („komm, ach komm“) herbeigebeten wird – das erscheint zugleich konkreter und vager als das „Bessere in der Welt“, wonach die Sternseherin Lise sucht und sich sehnt. Auch der Goethesche Wanderer *weiß* von diesem Frieden und davon, dass er „Leid und Schmerzen stille[n]“ und „Erquickung“ gewähren kann; das Verlangen danach gründet aber darauf, „des Treibens müde“ zu sein, und die Frage nach dem Sinn von „all de(m) Schmerz und Lust“ klingt eher verzweifelt – beides trifft für Lise nicht zu. Dem Wanderer Goethes widerfährt auch nicht jenes ergriffene Staunen über die Herrlichkeit des Sternenhimmels, das

27 In Claudius' Werk ist vielfach zu beobachten, dass „geistliche Bezüge verhüllt oder in der Unbestimmtheit gelassen (werden)“, und das Erkennen des „Geistliche[n] im Nichtgeistlichen“ hängt vom Leser ab, so Annalen Kranefuss: Die Gedichte des Wandsbecker Boten. Göttingen 1973 (= Palaestra, 260), 170.

28 Hervorhebungen R.G.

29 Kranefuss (wie Anm. 27), 131.

30 Ebd. 128.

31 Darauf hat vor Kranefuss (ebd. S. 84, Anm. 65) bereits J. Carl Ernst Sommer: Studien zu den Gedichten des Wandsbecker Boten. Frankfurt/M. 1935 (= Frankfurter Quellen und Forschungen zur germanischen und romanischen Philologie, 7), 33 hingewiesen.

32 Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bdn. Bd. 1 hg. von Erich Trunz. 9. Auflage Hamburg 1969, 142; zu Datierung (1776) und Veröffentlichung des Gedichts (1780) ebd. 533.

33 Sommer (wie Anm. 31), 33f, Zitat 34.

Claudius' Sternseherin zuerst beeindruckt und bei dem ersehnten „Bessren“ zumindest auch an ‚Gottes Heil‘ denken lassen kann – der vom Wanderer erflehte „süße Friede“ meint hingegen „kaum de(n) Friede[n] Gottes“,³⁴ dass er „vom Himmel“ sei, ist eher metaphorisch im Sinne einer übernatürlichen, d.h. dem Menschen nicht von Natur aus eigenen Wirkkraft zu deuten. Während Claudius' Gedicht, zwar ambivalent, ‚Geistliches verhüllt in Nichtgeistlichem‘³⁵ nahelegt, ist Goethes Gedicht auf einen weltimmanenten Horizont festgelegt.

Das gilt auch für das andere Gedicht, das Goethe schon 1780 verfasst, aber erst in der Ausgabe seiner Werke von 1815 dem Gedicht „Wandrer's Nachtlid“ unter dem Titel „Ein gleiches“ („Über allen Gipfeln / Ist Ruh“) angefügt hat.³⁶ Die Naturwahrnehmung ist in diesem Gedicht ausgeprägter als in dem vorigen, und das flehentliche Bitten um „Friede“ dort ist hier der gelassenen Erwartung einer „Ruhe“ gewichen, von der die nächtliche Natur erfüllt ist, die wiederum dem Wanderer Erfüllung verheißt und Zuversicht gibt. Dabei fehlt diesem Nacht-Erleben alles Beängstigende, hingegen schwingt in ihm die der Abendlied-Tradition eigene Analogie von täglichem Abend und Lebensabend mit: Die Erwartung ‚baldiger‘ Ruhe blickt auf die im Tod gegebene ‚ewige‘ Ruhe voraus. Beide Gedichte Goethes zielen auf ‚Gleiches‘ ab, das eine als Sehnsucht, das andere als Erfüllung,³⁷ und in diesem Sinn auf „Trost der Nacht“ in einem weltimmanenten Horizont. Insoweit stehen beide Gedichte jenem Einsiedler-Gedicht Eichendorffs wiederum weitaus näher als Claudius' Sternseherin-Gedicht, obwohl sie Jahrzehnte früher als dieses entstanden sind, aber auch sie vollziehen noch nicht den letzten Schritt hin zum ‚romantischen‘ Geist von Eichendorffs Gedicht, von dem unsere Betrachtungen ausgegangen waren.

Wie eingangs dargelegt, gestaltet Eichendorffs Gedicht „Der Einsiedler“ das Motiv „Trost der Nacht“ in der Weise spezifisch, dass die Nacht nicht mehr nur ein Rahmen, ein Erlebnisraum ist, in dem Trost von einer der Natur und/oder dem Menschen transzendenten Kraft erbeten und erfahren wird, sondern die Nacht selbst der ersehnte Trost ist, Nacht und Trost eins werden – darin aber kommt eine Grundidee der Romantik zum Ausdruck, nämlich dass

nun (...) die Natur der Daseinsraum schlechthin (wird), die Welt, in der alles gefunden wird und gesucht werden muß: Schmerz, Zweifel, Einsamkeit – Trost, Stille, Frieden, Zuversicht. ‚Stimmung‘ ist der Ausgangspunkt, ‚Sinn‘ das Ende, in dem sich der Kreis schließt. (...) ‚Abend‘ wird (...) etwas Seelisches.³⁸

Und es ist die Poesie, die die Welt in dieser Weise erschließt und dem Subjekt im Erlebnis der Natur eine „gesteigerte Selbstwahrnehmung“³⁹ ermöglicht. Solcherart

34 Ebd. 34.

35 Kranefuss, vgl. oben Anm. 27.

36 Goethe (wie Anm. 32), 142, zu Entstehung, Datierung und Veröffentlichung ebd. 533. – Die beiden Goethe-Gedichte auch Born (wie Anm. 1), 47f, Conrady (wie Anm. 1), 147.

37 Goethe (wie Anm. 32), 533 im Hg.-Kommentar.

38 Roß (wie Anm. 3), 310.

39 Von Hentig (wie Anm. 5), 73.

wird die Nacht auch dem Einsiedler in Eichendorffs Gedicht selbst zum Trost, zur Trösterin,⁴⁰ aber die Macht der Poesie ist nach romantischem Verständnis universell:

Ziel der romantischen Poesie war die Aufhebung der Trennung zwischen Kunst und Leben, zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit, zwischen Gegenwart und Vergangenheit, kurz die Poetisierung des Lebens anstelle seiner Politisierung“ als ein „Rückzug in die Sphäre der Subjektivität, der Phantasie“ und insoweit „Ausdruck und zugleich Kompensation realer politischer Ohnmacht.“⁴¹

Auch die Religion wird in die Poetisierung des Lebens und der Welt einbezogen: „Die Romantiker brauchen einen ästhetischen Gott. Nicht so sehr einen Gott, der hilft und schützt und die Moral begründet, sondern einen Gott, der die Welt wieder ins Geheimnis hüllt.“⁴²

Die Reihe der Fallbeispiele zur Gestaltung des Motivs „Trost der Nacht“ vom Barock bis zur Romantik soll das Gedicht „Bitte“ von NIKOLAUS LENAU (1802-1850) beschließen,⁴³ veröffentlicht 1832, also fünf Jahre vor Eichendorffs Einsiedler-Gedicht. Lenau gehört aufgrund der vielerlei Einflüsse auf sein dichterisches Werk insgesamt nicht mehr direkt zur Romantik, aber er steht zeitweise auch unter ihrem Einfluss; als Ziel seiner Naturlyrik nennt er, sozusagen typisch romantisch, „Natur und Menschenleben zu einer höheren geistigen Einheit zusammenzubringen und zu verschmelzen.“⁴⁴ Andererseits werden vor allem in Lenaus Gedichten seit 1830 „sowohl Natur wie menschliche Geschichte letztlich zur Allegorie des Vergänglichen (...), die durch keine jenseitige Tröstung aufzuheben ist“; so fehle vielen seiner Gedichte „ein utopisch-tröstender Gedanke, wie er der romantischen Lyrik noch zu eigen war, überwiegt das Bild der Natur als Sinnbild für ‚die Negativität von Geschichte und Gesellschaft‘.“⁴⁵

Diese Ambivalenz ist auch in Lenaus Gedicht „Bitte“ zu beobachten und zeigt sich bereits in den Attributen der Nacht: Sie erscheint ‚ernst, mild, träumerisch, süß‘, dabei aber ‚unergründlich süß‘, und die Metaphern ‚dunkles Auge‘ und ‚Zauberdunkel‘ wirken doppeldeutig. Einerseits wird hier der Nacht noch wie bei Eichendorff und anderen Romantikern jene Kraft der Verzauberung mittels der Poesie zugesprochen, die zu ‚gesteigerter Selbstwahrnehmung‘ führt und die Natur zum ‚Daseinsraum schlechthin‘ macht. Andererseits vollzieht diese Verzauberung sich nicht mehr *in* der Welt, die selbst dadurch verwandelt wird; vielmehr wird hier darum gebeten, dass die Nacht mit ihrem ‚Zauberdunkel / Diese Welt von hinnen mir‘ nehmen möge, um

40 In gleicher Weise lässt sich z.B. Eichendorffs Gedicht „Mondnacht“ – vgl. Eichendorff (wie Anm. 4), 271f, Conrady (wie Anm. 1), 261 – deuten.

41 Inge Stephan: Kunststephane. In: Wolfgang Beuthin [u.a.], Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 5., überarbeitete Auflage Stuttgart / Weimar 1994, 154-207, hier 158, vgl. 155ff, auch 174. Vgl. z.B. auch Rüdiger Safranski: Romantik. Eine deutsche Affäre. (Zuerst München / Wien 2007.) Frankfurt/M. 2009 (= Fischer Taschenbuch, 18230), 58ff und passim.

42 Safranski (wie Anm. 41), 208, ausführlich dazu schon 134-138.

43 Conrady (wie Anm. 1), 276.

44 Hartmut Steinecke: Nikolaus Lenau. In: Gunter E. Grimm / Frank Rainer Max (Hg.), Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren. Bd. 5: Romantik, Biedermeier und Vormärz. Stuttgart 1989 (= Universal-Bibliothek, 8615), 464-467, hier 465f, Zitat 466.

45 Walter Schmitz / Meinhard Prill: Das lyrische Werk [Lenaus]. In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Hg. von Walter Jens. Studienausgabe Bd. 10. München 1996, 189.

„über meinem Leben / Einsam (...) für und für (zu schweben)“ – Trost der Nacht wird also in einem Sich-heraus-Sehnen aus der Welt gesucht, verbunden mit einer nunmehr resignativen Vergänglichkeits- und Todesgestimmtheit. Diese hier gleichsam noch verstohlen vollzogene Abkehr vom Welt- und Naturverständnis der Romantik wird dann in der nachromantischen Lyrik offenkundig, auch speziell im Motiv „Trost der Nacht“, bei dem eine Rückkehr zu älteren Traditionen – freilich oft in epigonaler Weise – erfolgt; doch das ist nicht mehr Sache dieses Beitrags.

Die Entfaltung des Motivs „Trost der Nacht“ in der deutschen Lyrik seit dem Barock ist gewiss nicht so stringent, wie es anhand der Fallbeispiele erscheinen mag – die diesbezüglichen Vorbehalte wurden eingangs benannt. Dennoch erscheint mir als Fazit evident, dass dieses Motiv zur Romantik hin einen *grundlegenden* Bedeutungswandel erfährt, begründet in einem neuen, von der Romantik erhobenen „Autonomieanspruch“ der Kunst und insbesondere der Dichtung,⁴⁶ der die ‚Poetisierung‘ des Lebens und der Welt in einem universellen Sinn⁴⁷ proklamiert und dem Menschen ein gesteigertes, autonomes Bewusstsein seiner selbst ermöglicht.

Für das Motiv „Trost der Nacht“ bedeutet diese Auffassung, dass auch die nächtliche Natur (wie die Natur überhaupt) zu einem ‚poetisierten‘ immanenten Erlebnis- und Erfahrungsraum wird, die den Menschen bzw. seine „Seele“ (vgl. Eichendorffs „Mondnacht“) unendlich zu erheben vermag und „Selbstentgrenzung“⁴⁸ gewährt oder zumindest die Sehnsucht danach weckt; in diesem Vorgang wird ihm die Nacht selbst zum Trost für alles, was ihm an Bedrohung, Angst, Leid oder Anfechtung widerfährt. Der speziell in der Nacht ersehnte oder erlebte Trost wird nicht mehr, wie z.B. in den Gedichten von Grimmelshausen und Gryphius, von Gott oder, wie z.B. latent in Claudius‘ Sternseherin-Gedicht und deutlich in den beiden Wanderer-Liedern Goethes, von einer der Natur und dem Menschen transzendenten Wirkungsmacht, sondern naturimmanent gestiftet.⁴⁹

Das Motiv „Trost der Nacht“ hat im Kirchenlied und Geistlichen Lied eine eigene Tradition, mit der sich der nachfolgende Beitrag befasst. Dabei dürfte von vornherein offenkundig sein, dass sie sozusagen naturgemäß, nämlich ihrer christlich-biblischen Bindung zufolge, jenem romantischen Autonomieanspruch und seinen Auswirkungen auf dieses Motiv nicht folgen können.

46 Dazu vgl. Stephan (wie Anm. 41), 157f, Zitat 158.

47 Zu dem von Friedrich Schlegel entworfenen Programm der „romantischen Poesie“ als „progressive Universalpoesie“ vgl. ebd. 174 sowie Safranski (wie Anm. 41), 58ff.

48 Bronfen (wie Anm. 2), 173.

49 Partiiell ähnliche Aspekte erörtert Heinz Rölleke: „Stüßer Friede...“. Gedichte zum Abendfrieden. In: Zeitwende 56 (1985), 31-47, allerdings für die Romantik mit weniger weitreichenden Konsequenzen.

Trost der Nacht (II): Das Motiv im deutschen Kirchenlied und Geistlichen Lied bis Mitte des 19. Jahrhunderts

REINHARD GÖRISCH

Abendlieder bilden von alters her eine eigene Rubrik im Kirchengesangbuch, und sie sind sozusagen die natürliche Heimat des Motivs „Trost der Nacht“, dem dieser Beitrag im Kirchenlied und dem i.e.S. Geistlichen Lied nachgeht – „im engeren Sinn“ bedeutet hier ein auch für das Gemeindeleben geeignetes Lied (früher auch „geistliches Volkslied“ genannt), das „mehr oder weniger an die Hl. Schrift und an die Lehren der Kirchen an(gelehnt)“, ein „Zeugnis inniger Gottesverehrung und tiefer Volksfrömmigkeit“ ist¹ und insoweit nicht alle Kriterien des Kirchenlieds² erfüllt, sich aber andererseits spezifisch von „religiös gefärbte[n] weltliche[n]“ liedhaften Gedichten unterscheidet.³ Die kategorische Unterscheidung zwischen Kirchenlied und Geistlichem Lied (bzw. „geistlichem Volkslied“) wurde v.a. im 19. Jahrhundert praktiziert, schon das „Evangelische Kirchengesangbuch“ von 1950 und mehr noch das „Evangelischen Gesangbuch“ von 1993 (im Folgenden kurz EKG bzw. EG genannt)⁴ rücken von ihr ab; das eine wie das andere Liedgenre müsse generell (um gesangbuchtauglich zu sein) „dem biblischen Glauben entsprechen (...) gemeindegemäß sein und künstlerischen Ansprüchen genügen“.⁵

Kirchenlied und Geistliches Lied sind Genres der Lyrik im Ganzen. Nach den zuvor skizzierten besonderen Merkmalen dienen sie jedoch per definitionem einem vorgegebenen Zweck, dem Gebrauch in der christlichen Gemeinde, das Kirchenlied sogar mit liturgischer Funktion im Gottesdienst;⁶ deshalb sie sind, wenn auch in abgestufter Verbindlichkeit, dem biblischen Glauben *verpflichtet*. Darin unterscheiden

- 1 Wolfgang Suppan: Volkslied. In: Die Religion in Geschichte und Gegenwart (RGG). 4., völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 8. Tübingen 2005, Sp. 1193-1195, hier Sp.1194.
- 2 Dazu vgl. Christhard Mahrenholz: Das Evangelische Kirchengesangbuch. Ein Bericht über seine Vorgeschichte, sein Werden und die Grundsätze seiner Gestaltung. Kassel / Basel 1950, 24-26 u.ö., und Hans Christian Drömann: Grundsätze für die Arbeit an einem neuen Gesangbuch. In: Musik und Kirche 50 (1980), 166-175, hier 167f implizit bei den Grundsätzen des EG.
- 3 Hermann Petrich: Unser geistliches Volkslied. Geschichte und Würdigung lieber alter Lieder. 2., umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Auflage. Gütersloh 1924, 2, vgl. 3f – Beide Liedtypen werden i.d.R. auch orthographisch unterschieden: Das *Genre* ‚Geistliches Lied‘, wird groß-, das ‚geistliche Lied‘ als Spezialfall weltlicher Lyrik kleingeschrieben; *dessen* mehr oder weniger ausgeprägte ‚religiöse Färbung‘ kann ganz subjektiv sein und muss nicht unbedingt dem biblischen Glauben entsprechen.
- 4 In diesem Beitrag wird mit folgenden Ausgaben gearbeitet: Evangelisches Kirchengesangbuch. Ausgabe für die Evangelische Landeskirche von Kurhessen-Waldeck. Kassel-Wilhelmshöhe 1959 (1. Auflage 1951). – Evangelisches Gesangbuch. Ausgabe für die Evangelische Kirche von Kurhessen-Waldeck. Kassel 1994.
- 5 Drömann (wie Anm. 2), 167, vgl. Mahrenholz (wie Anm. 2), 27f.
- 6 Vgl. Mahrenholz (wie Anm. 2), 24ff.

sie sich grundsätzlich von Gedichten bzw. Liedern der sogenannten weltlichen Lyrik wie den im vorigen Beitrag erörterten. Diese Gedichte stehen, auch soweit sie „religiös gefärbt“ oder explizit christlich geprägt sind, nur für sich selbst, sie sind funktional an keinen von außerhalb ihrer selbst vorgegebenen Zweck gebunden. Hinzu kommt eine weitere Differenz: Kirchenlieder und Geistliche Lieder im Gesangbuch werden seit je von dessen Bearbeitern einer Textredaktion unterzogen, z.B. um veraltete, unverständlich gewordene Wörter und Formulierungen durch zeitgemäßere zu ersetzen, um Unregelmäßigkeiten des Metrums und Reims zu bereinigen, um überlange Lieder durch Strophenkürzungen auf einen praktikablen Umfang zu bringen u.a.m. Die Gesangbücher der Aufklärungsepoche betrieben diese Änderungslizenz besonders exzessiv, aber auch das EG praktiziert diesen Umgang mit den Liedtexten noch, jedoch erklärtermaßen „so sparsam wie möglich“.⁷ Solche Eingriffe sind indessen außerhalb des Gesangbuchs in aller Regel unzulässig, insbesondere ‚weltliche‘ Lyrik bleibt also davon verschont (außer z.B. in anthologischen Blütenlesen, die andere Absichten haben als Dichtung in ihrer Originalgestalt zu vermitteln).

Für diesen Beitrag werden nur Abendlieder zum Motiv „Trost der Nacht“ herangezogen, die im EG stehen oder zumindest in einem früheren Kirchengesangbuch gestanden haben, und zwar jeweils in der dort gebotenen, womöglich bearbeiteten (aber der gottesdienstlichen und gemeindlichen Praxis so anempfohlenen) Fassung. – Wie für den vorigen Beitrag gilt auch hier, dass die gewählten Fallbeispiele Evidenz beanspruchen, jedoch nicht alle Modifikationen jenes Motivs in der kirchlichen Abendliedtradition bis Mitte des 19. Jahrhunderts erfassen können. Ebenso gilt auch hier, dass die vorgestellten Lieder nicht umfassend zu interpretieren, sondern nur auf ihre Relevanz für das Motiv „Trost der Nacht“ hin zu befragen sind.

Das geistlich geprägte Abendlied, das es „erst seit der Reformationszeit als deutschsprachiges Lied gibt“, umfasst traditionell folgende Aspekte:

Benennung der Charakteristik der Tageszeit, Dank und Rückblick auf den Tag, Bitte um Vergebung – und auch Todesgedanken, denn das Sich-Niederlegen zum Schlaf wird gedeutet als Gleichnis für das Sich-Niederlegen zum Sterben. In dieser älteren christlichen Tradition ist die Abendstunde die Stunde der Finsternis. Sie wird als bedrohlich empfunden, und deswegen wird Christus als das Licht angerufen und um Schutz gebeten.⁸

Alle diese Elemente, mit Ausnahme des Todesgedankens, sind in dem Lied „Hinunter ist der Sonne Schein“ von NIKOLAUS HERMAN (um 1500-1561) aus dem Jahr 1560 vorhanden, mit dem im EG sozusagen programmatisch die Rubrik „Abendlieder“ eröffnet wird (EG 467).⁹ Ein für die ganze ältere Abendliedtradition einflussreicher Bezugstext ist auch in diesem Lied erkennbar: Martin Luthers „Abendsegen“ (siehe

7 Drömann (wie Anm. 2), 171f, Zitat 172.

8 Christa Reich: Der Mond ist aufgegangen [Liedkommentar]. In: Hansjakob Becker [u.a.] (Hg.), Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder. München 2001, 380-393, hier 384.

9 Die Texte der Lieder, für die nicht auf das EG verwiesen wird, siehe unten S. 36-41.

z.B. EG 852), der aus der Komplet, dem Nachtgebet im Stundengebet der christlichen Kirchen v.a. das einleitende Schuldbekenntnis und die in Psalm und Responsorium enthaltene Bitte um Geborgenheit zur Nacht unter Gottes Schutz aufnimmt. Die Str. 2-4 von Hermans Lied folgen den drei Segmenten des „Abendsegens“: Dank „für gnädige Behütung am vergangenen Tage“, Bitte „um Vergebung der Sünden dieses Tages“ und Bitte „um nächtliche Bewahrung des Leibes und der Seele durch Gottes ‚heiligen Engel‘ vor der Macht des ‚bösen Feindes‘“;¹⁰ nur Str. 1, die „Christus als das ‚wahre Licht‘ in Gegensatz zur ‚finstren Nacht‘ stellt und um erleuchtende Wegweisung bittet“, hat kein Pendant in Luthers „Abendsegen“, sondern knüpft an den altkirchlichen Hymnus „Christe qui lux es et dies“ bzw. dessen Verdeutschung an.¹¹ Ein Bedenken des Todes angesichts von Nacht und Schlaf fehlt wie in Hermans Lied auch in Luthers „Abendsegen“.

Wo aber ist in diesem Lied das Motiv „Trosth der Nacht“ erkennbar? Nur in vier älteren der 17 Abendlieder, die das EG aus der Zeit bis Mitte des 19. Jahrhunderts enthält, kommen ‚Trosth‘ bzw. ‚trösten‘ bzw. der Heilige Geist als ‚Tröster‘ *wörtlich* vor¹² (in einem späteren Lied begegnet auch mal das Wort „getrosth“, aber das wird sich noch als ein Fall für sich erweisen). Dieser Befund kann natürlich nicht bedeuten, dass „Trosth“ in den übrigen Abendliedern kein Thema sei. Also ist zu fragen, was in ihnen *der Sache nach* Trosth meinen kann.

Einer wortgeschichtlichen Untersuchung zum ganzen Liederbestand des EKG (also nicht nur zu den Abendliedern) zufolge ist der Begriff „Trosth“ „eines seiner bevorzugten Wörter“¹³ mit folgenden Nuancierungen: Die Grundbedeutung von „Trosth“ sei Vertrauen, sie werde aber bald ausgeweitet auf das „worauf sich das Vertrauen gründet, woran es sich festhält“, auf die Zuwendung Gottes in Christus und durch den Heiligen Geist, die „Rettung und Heil“ bedeute, und zwar als heilsgeschichtliches Faktum wie als „seelische Erfahrung“; ‚Trosth‘ meine eine „objektive Wirklichkeit, auf die man sich verlassen kann, und eine Festigung, die im eigenen Innern erfahren wird“; des weiteren „aktualisiert (Trosth) sich im Gebet, das sich auf Gottes Treue beruft“; eine neue Bedeutungstendenz erfahre der Begriff, „wenn ‚Trosth‘ nicht mehr so sehr die Rettung im umfassenden geistlichen Sinn als Heil in Christo meint, sondern vor allem die Hilfe in einer bestimmten Lebenssituation“; wortgeschichtlich gesehen, „führ(e) die Entwicklung aus dem Objektiv-Heilsgeschichtlichen ins Subjektiv-Gefühlshafte“.

10 (Joachim Stalman): Hinunter ist der Sonnen Schein [Liedkommentar]. In: Joachim Stalman / Johannes Heinrich (Hg.), Liederkunde. Zweiter Teil: Lied 176-394. Göttingen 1990 (= Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch, Bd. III/2), 456.

11 Ebd. 456, vgl. z.B. Erasmus Albers „Christ, der du bist der helle Tag“ (EG 469); vgl. auch Reich (wie Anm. 8), 384.

12 Aus dem 16. Jahrhundert: „(...) dem Tröster, Heiligen Geist, (sei ewig Ehr)“ (in „Der du bist drei in Einigkeit“, EG 470,3) – „(Herr) tröste die Betrübten“ („Die Nacht ist kommen“, 471,4) – „Gott läßt die Seinen nicht. / Drauf setz ich all mein Hoffen, / mein‘ Trosth, mein Zuversicht“ („Der Tag hat sich geendet“, 472,2); aus dem 17. Jahrhundert: „mein Hort, du werter Geist, / der du Freund und Tröster heißt“ („Werde munter, mein Gemüte“, 475,8).

13 Waldtraut-Ingeborg Sauer-Geppert: Sprache und Frömmigkeit im deutschen Kirchenlied. Vorüberlegungen zu einer Darstellung seiner Geschichte. Kassel 1984, 22-35, Zitat 22, die folgenden Zitate in der angeführten Reihenfolge 23, 24, 28, 28, 30, 35.

Anhand dieser Auswertung lässt sich nun auch ermitteln, inwieweit das Motiv des Trostes, wenn nicht begrifflich, so doch der Sache nach in Abendliedern präsent ist. Demnach ist in Nikolaus Hermans Lied „Hinunter ist der Sonne Schein“ der Trost der Nacht oder genauer der Trost zur Nacht darin zu sehen, dass die Schar der Gläubigen (das Lied verwendet die „Wir“-Form) darauf hoffen kann, Christus möge ihnen als das „wahre Licht“ leuchten, das die Mächte der Finsternis vertreiben und vor Irrwegen bewahren kann. Vertrauen, d.h. Trost stiftend ist ferner die als Bitte geäußerte Hoffnung, dass Gott die Verfehlungen des Tages vergeben und, daraus resultierend, einen friedlichen und ruhigen Schlaf unter dem Schutz seiner Engel gewähren möge. Getrostes Vertrauen bekundet schließlich die Anrede „lieber Gott“ im letzten Vers.

Lieder PAUL GERHARDTS (1607-1776) sind ein wahrer Quell des Christentrostes. Von seinen beiden Abendliedern soll hier nicht sein bekanntes, „Nun ruhen alle Wälder“ (EG 477), sondern das in Vergessenheit geratene Lied „Der Tag mit seinem Lichte“ (1666) betrachtet werden, das schon in den Restaurationsgesangbüchern des 19. Jahrhunderts, d.h. der Gesangbuchgeneration, die sich auf das alte Liedgut zurückbesinnt, nur noch gelegentlich zu finden ist.¹⁴

Beide Abendlieder Gerhardts haben meditativen Charakter; während aber in „Nun ruhen alle Wälder“ die Str. 2-7 je für sich Alltagserfahrungen und -eindrücke gleichnishaft geistlich ausdeuten,¹⁵ ist das Lied „Der Tag mit seinem Lichte“¹⁶ anders konzipiert, wobei alle traditionellen Abendliedmotive begegnen. Der Einzug der Nacht und der mit ihr einkehrenden Ruhe führt Mitte der 1. Str. mit dem Wunsch, Gott zu ‚preisen‘, zum Gebet (in direkter Anrede). Von Str. 2 bis Mitte der Str. 4 folgen jedoch meditative Betrachtungen über Gottes Wohltaten und seine „Treue“ auch angesichts eingestandener „Sünden“ und „Unrecht[s]“. Die Bekundung von Reue leitet einen weiteren Gebetsteil ein, eine innige und von Glaubensgewissheit erfüllte bekenntnishafte Zwiesprache mit Gott; nach Bitten um seine fernere Zuwendung zu dem reuigen Sünder, um Vergebung und um den Beistand seiner Engel endet das Lied (Ende Str. 5 bis Str. 7) mit Willenserklärungen gläubigen Vertrauens („mit dir will ich entschlafen [usw.]“, „will ruhen ohne Sorgen“) und indikativischen, d.h. im Modus der Feststellung und der Gewissheit formulierten Aussagen („Dein Flügel wird mich decken, / So wird mich nicht erschrecken“, „so bleib ich dir ergeben“, „Wohn ich als wie im Schlosse / In deinem Arm und Schoße,“ u.a.).

In alledem geht das Lied auch mit Luthers „Abendsegen“ konform, nur der Todesgedanke kommt hinzu in den doppelsinnigen Versen „Mit dir will ich entschlafen / Mit dir auch

14 Es steht nur noch in vier (Bayern, Hessen-Darmstadt, Lübeck, Waldeck) von 39 ausgewerteten Gesangbüchern, vgl. Philipp Dietz: Tabellarische Nachweisung des Liederbestandes der jetzt gebräuchlichen Landes- und Provinzialgesangbücher des evangelischen Deutschlands. Marburg 1904, 18. – Christian Bunnars: Paul Gerhardt. Weg – Werk – Wirkung. Überarbeitete und ergänzte Neuausgabe Göttingen 2006, 124 erwähnt es, geht aber ausschließlich auf „Nun ruhen alle Wälder“ ein.

15 Vgl. Bunnars (wie Anm. 14), 126.

16 Ich folge hier dem Text in: Gesangbuch für die Evangelische Kirche im Großherzogthum Hessen. Darmstadt 1881, Nr. 390, dort in Wortlaut und Strophenzahl unverändert, vgl. Paul Gerhardt: Dichtungen und Schriften hg. und textkritisch durchgesehen von Eberhard von Cranach-Sichart, München 1957, 116-120; zum Erstdruck ebd. 500.

auferstehn“ (Str. 5); sie meinen vordergründig das Einschlafen in der Nacht und das Aufstehen am Morgen in Gottes Namen, aber die Wortwahl verweist zugleich auf Tod und Bestimmung zum ewigen Leben; *beide* Aspekte bekräftigt der letzte Liedvers „Bin selig hier und dort“. Diese feststellende, nicht bittende Schlusswendung drückt eine sozusagen felsenfeste Glaubensgewissheit aus, von der dieses Lied Gerhards insgesamt getragen ist. Es ist sich der Zuwendung und Güte Gottes, in der Nacht und überhaupt, sicher, aber nicht in selbstsicherer oder selbstverständlicher Weise, sondern im Bewusstsein grenzenlosen und unerschütterbaren Gottvertrauens. Man könnte daraus folgern, dieser Beter habe Trost zur Nacht gar nicht nötig, *weil* ihn die Nacht nicht schrecke, aber es ist genau umgekehrt: Gottvertrauen und Glaubenszuversicht *sind* sein Trost, *deshalb* haben die Nacht und alles, was ihn dabei bewegt, nichts Bedrohliches und Beängstigendes.

Das 18. Jahrhundert ist das Jahrhundert des Pietismus *und* der Aufklärung, beide setzen die Abendliedtradition im Kirchenlied fort. GERHARD TERSTEEGEN (1697-1769) ist „der bedeutendste Vertreter des deutschen reformierten Pietismus“; Hauptthemen seiner Lieder sind „das Gebet und die Gegenwart Gottes“ auf dem „Fundament“ der Bibel und einer „biblisch-reformatorisch interpretiert[en]“ Mystik.¹⁷ Davon zeugt auch sein Lied „Nun schläfet man“ (EG 480) von 1745, bei Tersteegen überschrieben „Andacht bei nächtlichem Wachen“,¹⁸ es ist also genau genommen ein Nachtlid. Das ist nicht nebensächlich, denn erst die Nacht ist „für den Mystiker (...) die Zeit, in der die verwirrende Vielfalt der (...) Erscheinungen“ dem Dunkel weicht, das eine „besondere Begegnung mit Gott“ ermöglicht und das „göttliche Licht“ ungetrübt sehen lässt.¹⁹ Mit einem einzigen kurzen Satz wird die Normalität der Nacht evoziert: „Nun schläfet man“, aber gleich darauf werden die in einem ganz und gar nicht quälenden Sinne Schlaflosen aufgerufen, dem Sänger des Lieds folgend Gott anzubeten, dem von der „Himmelswacht“ (dem nächtlichen Firmament wohl stellvertretend für die ganze Schöpfung) „Preis, Lob und Ehr gebracht“ wird (Str. 1). Der Sänger reiht sich in seiner Kleinheit in diesen Lobpreis ein: „Ich sei dein Sternlein, hier und dort zu funkeln!“ (Str. 3). Nur in der so angedeuteten Verknüpfung von Nacht und Ewigkeit schimmert ein Motiv der Abendliedtradition durch, die ansonsten ebenso wie Luthers „Abendsegen“ hier keine Rolle spielt. In den Str. 2-3 ist alles darauf ausgerichtet, unabgelenkt von zerstreuen Gedanken („Weg, Phantasie“) sich selbst völlig in die Begegnung mit Gott („Mein Herr und Gott ist hie!“) zu versenken („Nun kehr ich ein“) und sich ihr ganz hinzugeben („Dir will ich wachen“, „Ich geb‘ zum Opfer mich“). Das Lied schließt mit der Bitte, „daß Gott der Herr das tiefe Stillesein, das Dunkel der Nacht mit seinem Wort erfüllen möchte (...). Es mündet sozusagen in die Stille ein, in der nur noch das stille Reden des Herrn erklingt“.²⁰

17 Claudia Steiger-Hoffleit: Tersteegen, Gerhard. In: Wolfgang Herbst (Hg.), *Komponisten und Liederdichter des Evangelischen Gesangbuchs*. Göttingen 1999, 320-322, hier 320, 321, 322 (in der Reihenfolge der Zitate).

18 Zuerst in einer erweiterten Auflage von Tersteegens „Geistlichem Blumengärtlein inniger Seelen“, vgl. Neue Ausgabe, 2. Auflage. Stuttgart 1969, 569f.

19 Reinhard Deichgräber: *Gott ist genug. Liedmeditationen nach Gerhard Tersteegen*. Göttingen / Regensburg 1975, 86f.

20 Ebd., 91. In der Sache ähnlich Johannes Pfeiffer: *Dichtkunst und Kirchenlied. Über das geistliche Lied*

In diesem Lied wird „Trost der Nacht“ offenkundig nicht erbeten oder erhofft. Eine „gelassene Einkehr in die Stille der Innerlichkeit“ führt zu dem „Augenblick der Versenkung in den all-umfassenden, den ewig-gegenwärtigen Urgrund“,²¹ in dem Gott dem Ich „beim tiefsten Stillesein (...) im Dunkeln“ (Str. 3) durch sein Wort gegenwärtig wird, wenn das Ich bei ihm ‚einkehrt‘. Trost nicht als etwas, das in Bedrohung, Anfechtung, Einsamkeit usw. aufrichtet, sondern als gesteigert-erfüllte Hingabe an Gott wie gleichermaßen Ergriffenheit von ihm *ereignet* sich in diesem Fall im Vollzug eines mystisch-kontemplativen Erlebens, also v.a. als „seelische Erfahrung“.²²

CHRISTIAN FÜRCHTEGOTT GELLERT (1715-1769) ist eine Schlüsselfigur der deutschen Aufklärung, und zwar von deren mittlerer Phase, in der innerer Erfahrung und Gefühl (der ‚Stimme des Herzens‘) gleiches Gewicht wie der Vernunft für Wahrheitserkenntnis und Handeln zukommen. Gellerts „Geistliche Oden und Lieder“ (1757) „kennzeichnet eine ganz eigene Synthese von kindlich-einfachem Glauben, kritisch-praktischer Vernunft und Bibelfestigkeit“.²³ Sein „Abendlied: Herr, der du mir das Leben“ steht nicht im EG und fehlt schon im EKG, aber in den allermeisten Restaurationsgesangbüchern des 19. Jahrhunderts war es noch zu finden.²⁴

Mit seinem Titel wie auch mit der Bindung an die Melodie von „Nun ruhen alle Wälder“²⁵ stellt Gellert sein „Abendlied“ deutlich in die ältere Abendliedtradition. Daran knüpfen auch die Motive des Dankens (Str. 2) und des Bedenkens von Lebensende und Bestimmung zur Ewigkeit (Str. 5) an. Andere Elemente jener Tradition werden jedoch übergangen oder modifiziert. Mit Abend und Nacht, die außer in der Überschrift nur in der letzten (5.) Strophe als situativer Rahmen erkennbar werden, verbinden sich nicht einmal andeutungsweise Gedanken an Unglück, Bedrohung oder Anfechtung. Der Dank für Gottes Güte und seinen Beistand bei allem Tun bezieht sich auf das ganze bisherige Leben und nur beiläufig auf den zurückliegenden Tag. Die in der älteren Abendliedtradition meist extensiv bedachte Erkenntnis sündhaften Handelns und die Bitte um Vergebung werden hier zu einer Gewissheit umgemünzt und auf zwei Verse reduziert: „Ich bin der Schuld entladen, / Ich bin bei dir in Gnaden“ (Str. 4). Und Gottes Engel herbeizubitten, wie in Luthers „Abendsegen“ und in den Liedern Hermans und Gerhardts, ist von einem aufgeklärten Geist nicht zu erwarten.

Indessen enthält dieses Lied überhaupt keine einzige Bitte o.Ä., obwohl es formal ein Gebet in direkter Anrede Gottes ist. Vielmehr ist es gewissermaßen ein Gott vorgetragener, durchaus andächtiger und demütiger (vgl. Str. 1,3 und 4,2-3) Monolog,²⁶

im Zeitalter der Säkularisation. Hamburg 1961, 23ff.

21 Pfeiffer (wie Anm. 20), 22.

22 Sauer-Geppert (wie Anm. 13), 28.

23 Helmut Fleinghaus: Gellert, Christian Fürchtegott. In: Herbst (weiter wie Anm. 17), 106-108, hier 107.

24 Vgl. Dietz (wie Anm. 14), 42 (es fehlt nur in vier von 39 dort ausgewerteten Gesangbüchern). Auch hier folge ich dem Text im Gesangbuch Hessen-Darmstadt (wie Anm. 16), Nr. 399.

25 Vgl. C. F. Gellert: Geistliche Oden und Lieder. Leipzig 1757, nach 160 im „Verzeichnis“ [3]; das „Abendlied“ ebd. 121f.

26 Pfeiffer (wie Anm. 20), 42 bezeichnet es „von vornherein als fromme Meditation“.

in dem das ‚dankende Gemüt‘ (Str. 2) sich die Segnungen Gottes und die Gewissheiten des Glaubens bewusst macht und mehrfach mit biblischen Zitaten und Anspielungen unterlegt, gipfelnd in den Jesu Wort am Kreuz²⁷ aufgreifenden Schlussversen „in deine Hände / befehl ich, Vater, meinen Geist“ (Str. 5), mit denen der Beter sich Gott ganz anheimgibt. Bei Gellert findet die Seele Ruhe nicht nur zur Nacht, sondern generell darin, dass sie das Leben nach Gottes Geboten führt, auf seine Güte hofft und im Geist schon den Himmel vor Augen hat, wo der Glaube seine Vollendung erfährt (Str. 3). Fragloses Vertrauen auf Gottes Güte und segensvolle Begleitung im Leben und im Sterben, mit dem man der nächtlichen „Ruh entgegen (eilen)“ kann (Str. 5), sind das Trospotential dieses Lieds. Aber unverkennbar – dem vorhin zitierten Befund Sauer-Gepperts zufolge – ist das, was hier Trost stiftet, nicht mehr ‚objektiv-heilsgeschichtlich‘, sondern ‚subjektiv-gefühlshaft‘ vorgestellt.

Dieser Tendenz ist in dem „Abendlied: Der Mond ist aufgegangen“ (EG 482) von MATTHIAS CLAUDIUS (1740-1815) schon dadurch vorgebeugt, dass es nicht wie das Gellerts in individueller Vereinzelnung formuliert ist. Zwar spricht auch in Claudius‘ Lied ein Individuum, aber es wendet sich an eine Gemeinschaft, spricht sie an und spricht für sie (stets sagt es „ihr“, „wir“ und „uns“, nie „ich“ oder „mir“). „Claudius entwirft nämlich, genau betrachtet, in den sieben Strophen eine häusliche Abendandacht im Kreis der Familie“.²⁸ Dieses Lied ist früh gesangbuchfähig geworden, im 19. Jahrhundert oft erst nur als „Geistliches Volkslied“, seit dem EKG (Nr. 368) im Rang eines im Stammteil platzierten Kirchenlieds. Gleichwohl bleibt festzuhalten, dass Claudius sein „Abendlied“ zuerst 1778 in einem Musenalmanach, also einem profanen Jahrbuch für Lyrik veröffentlicht hat.²⁹ Mit dem Titel „Abendlied“ stellt er es zwar in die (christliche) Tradition dieser literarischen Gattung,³⁰ und es hat zweifellos geistlichen Charakter, aber dessen *Kirchenlied*rezeption ist ein sekundärer, nicht vom Dichter protegiertes Vorgang.

Als (seiner inneren Form nach) häusliche Abendandacht stellt Claudius‘ Lied eine seelsorgerische Handlung dar, in deren Rahmen kritische und selbstkritische Reflexion durchaus ihren Platz hat. Der Sprecher (als Hausvater vorzustellen) sammelt die gemeinsamen Gedanken zunächst in der Betrachtung der alltäglichen und sinnhaft erlebten abendlichen Natur, lenkt sie dann mit einem Gleichnis zur Fehlbarkeit menschlichen Erkennens und Wünschens hin (Str. 3-4) und schließt ein Gebet an, zunächst um das irdische Heil (Str. 5), dann um einen „sanften Tod“ und um das ewige Heil des Menschen (Str. 6); zuletzt empfiehlt der Hausvater den Seinen, sich „in Gottes Namen“ zur Ruhe zu begeben, und bittet Gott für alle (auch für den „kranken Nachbarn“)

27 Vgl. Lk 23,46, aus Ps 31,6.

28 Reinhard Görisch: Der Mond ist aufgegangen. [Liedkommentar zu EG 482.] In: Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch (...) hg. von Gerhard Hahn und Jürgen Henkys. Ausgabe in Einzelheften. Heft 8. Göttingen 2003, 68-73, hier 70, vgl. 70f. Auf diesen Kommentar beziehe ich mich im Folg. noch mehrmals stillschweigend. – Zum Charakter der Abendandacht vgl. auch Albrecht Beutel: „Jenseit des Mondes ist alles unvergänglich“. Das „Abendlied“ von Matthias Claudius. In: Zeitschrift für Theologie und Kirche 87 (1990), 487-520, hier 498, der auch ältere Hinweise darauf anmerkt.

29 Musen Almanach für 1779, hg. von Joh. Heinr. Voß. Hamburg o.J. [1778], 184-186.

30 Vgl. Reich (wie Anm. 8) 384.

um einen unbedrohten, ruhigen Schlaf (Str. 7). Auch Claudius greift also die Motive der älteren Abendliedtradition auf. Die Verbindung von Nacht- und Todesgedanken (von Str. 1-2 zu Str. 6) dient jedoch nicht mehr dazu, die „Angst vor der Nacht“ zu bannen, sondern darin „Tröstung und Beruhigung“ zu erfahren.³¹ Gleichwohl signalisieren der schweigsam schwarze Wald und der weiße Nebel (Str. 1), die Rückblende auf „des Tages Jammer“ (Str. 2) und die ‚Kälte‘ des „Abendhauchs“ (Str. 6) auch eine latente Bedrohtheit der doch „so traulich und so hold“ (Str. 2) empfundenen abendlichen Welt.³²

Mit den Str. 3 und 4 widerspricht Claudius der selbstsicheren Vernunftgläubigkeit des Rationalismus seiner Zeit; damit wird das alte Abendliedmotiv des Sündenbekenkens nicht mehr nur individuell begriffen – das wohl auch – sondern epochenkritisch ausgeweitet. In Str. 3 taucht auch das Wort „getrost“ auf, hier freilich im gegenteiligen Sinn dessen, was Trost eigentlich bedeutet: ein unkritisches, blindes Vertrauen auf vorgefasste Meinungen, eine selbstbetrügerische Sicherheit. – Den glaubensverunsichernden Wirkungen jenes Rationalismus begegnet Claudius in den Str. 5 und 6 mit den Bitten um einen kindhaft-unbefangenen (nicht kindlich-naiven) Glauben, um das Innwerden von Gottes Heil, das im Leben und im Sterben trägt,³³ und um den Himmel als „Ort des eschatologischen Heils“.³⁴ In diesen Bitten bekundet sich Vertrauen und Zuversicht, aber nicht in so fragloser Gewissheit, wie sie in Gellerts „Abendlied“ artikuliert ist. Claudius' Lied klingt aus mit der im eigentlichen Wortsinn ‚getrosten‘ Empfehlung, „in Gottes Namen“ (d.h. in einer Geborgenheit, der auch der ‚kalte Abendhauch‘ nichts anhaben kann) zu Bett zu gehen. Die Bitte, in dieser Nacht von ‚Strafen verschont‘ zu bleiben und „ruhig schlafen“ zu dürfen, mitmenschlich erweitert um die Fürbitte für den „kranken Nachbarn“, nimmt ein weiteres traditionelles Abendliedmotiv auf, in dem sich trostvoll Vertrauen auf Gottes Schutz in der Nacht ausdrückt.

Mit Claudius' Lied endet im EKG von 1950 die Rubrik „Abendlieder“, als hätten die rund 170 Jahre danach nichts Gesangbuchtaugliches hervorgebracht. Das EG von 1993 fügt (neben sieben Liedern und drei Kanons aus dem 20. Jahrhundert) nur *ein* Lied aus dem frühen 19. Jahrhundert hinzu – das ist angesichts des Grundsatzes, dass „das neue Gesangbuch (...) ein großes, alle Jahrhunderte umfassendes Angebot des biblischen Bekenkens darstellen (soll)“,³⁵ eine magere Ausbeute.

Das einzige Abendlied aus dem 19. Jahrhundert im EG ist das „Nachtgebet: Müde bin ich, geh zur Ruh“ (EG 484)³⁶ von LUISE HENSEL (1798-1876), einer Pfarrerstochter,

31 Reiner Marx: Unberührte Natur, christliche Hoffnung und menschliche Angst. Die Lehre des Hausvaters in Claudius' „Abendlied“. In: Gedichte und Interpretationen. Bd. 2: Aufklärung und Sturm und Drang, hg. von Karl Richter. Stuttgart 1983 (= RUB 7891), 341-355, hier 345/349.

32 Vgl. Reich (wie Anm. 8), 385, 387, Zitate 385.

33 Die Verbindung von Schlaf und Tod impliziert auch eine Lieblingsvorstellung der Aufklärung vom Tod als Bruder des Schlafs, die Claudius jedoch nicht als vernünftige Erwartung, sondern als von Gott zu *erbittendes* Geschenk eines „sonder Grämen“ erhofften „sanften Tod[es]“ vermittelt.

34 Beutel (wie Anm. 28), 513 weist auf die Verklammerung der Str. 1 und 6 durch das Wort „Himmel“ hin, erst als Teil des nächtlichen Szenarios, dann als „Ort des eschatologischen Heils“ verstanden.

35 Drömann (wie Anm. 2), 171.

36 Zur Überschrift siehe: Lieder von Luise Hensel. Vollständige Ausgabe. Auf Grund des handschriftlichen Nachlasses bearbeitet von Hermann Cardauns. Regensburg 1923, 71.

1829 zuerst veröffentlicht, von Hensel jedoch bereits 1816 im Alter von erst 18 Jahren, zwei Jahre vor ihrem Übertritt zur katholischen Kirche, verfasst.³⁷

Dieses volksliedhaft schlichte Lied ist besonders als Kindergebet populär.³⁸ Die Aufnahme in den Stammteil des EG billigt ihm nun einen literarischen und geistlichen Anspruch zu, der es über den Kinderliedstatus hinaushebt (ohne damit seine Eignung für spezifisch kindliches Beten und Singen zu schmälern). Es vermittelt nicht eine bloß kindliche Glaubenshaltung, sondern vielmehr eine ‚wie‘ von Kindern (analog zu Claudius‘ „Abendlied“ Str. 5,6), die sich als ‚Gottes Kind‘ versteht, im Gebet zur Nacht sich dem „Vater“ anvertraut und darin unausgesprochen, jedoch den durchgehenden Gestus des Lieds prägend, Trost erfährt. Neben zahlreichen Anklängen an Gerhards Lied „Nun ruhen alle Wälder“, an Claudius‘ „Abendlied“ und an Luthers „Abendsegen“³⁹ ist besonders die Anrede „lieber Gott“ bei dem Bedenken von Schuld und Vergebung zu erwähnen (Str. 2); sie erscheint noch nicht redensartlich verflacht und verharmlost, sondern meint den in seiner Liebe zu den Menschen vergebenden Gott. Der zweite Teil dieser Strophe benennt fast formelhaft kurz, aber biblisch-theologisch fundiert, worauf das Vertrauen auf Vergebung setzt: auf Gottes Gnade und darauf, dass Jesus durch seinen Tod (sein „Blut“) die Menschen von aller Schuld stets aufs Neue frei macht. Str. 3 und der erste Teil von Str. 4 gelten der vertrauensvollen, d.h. auch Trost spendenden Fürbitte sowohl für die nächsten Angehörigen wie für „alle Menschen“ und besonders für diejenigen mit „müden Herzen“ und „nasse[n] Augen“, also für die seelisch oder körperlich Ermatteten und die aus verschiedensten Gründen Traurigen und Leidenden. Sinnfällig vermittelt das an Ps 31,6.16 erinnernde Bild von Gottes Hand (Str. 3) den tröstlichen Gedanken, dass Gottes Schutz eine ruhige Nacht gewährt.

Die beiden scheinbar aus dem Duktus des übrigen Lieds fallenden Schlussverse „Laß den Mond am Himmel stehn / und die stille Welt besehn“ sind immer wieder auf Unverständnis gestoßen und umgedichtet worden – zu Unrecht! Denn sie bekommen ihren Sinn im Rückbezug auf Str. 1: „Der irdische Mond vertritt [in Str. 4] auf poetisch-welthafte Weise die wachenden und schützenden Augen Gottes, von denen [in Str. 1] (...) die Rede war“.⁴⁰ Indem der Mond am Himmel der nächtlich „stillen“ Welt auch sein Licht gibt, ist er zudem womöglich ein Symbol verheißenen Heils, deutet also nochmals einen Trostaspekt an.

Rückblickend fällt auf, dass in sämtlichen Fallbeispielen zur Abendliedtradition in Kirchenlied und Geistlichem Lied bis Mitte des 19. Jahrhunderts das Motiv „Trosth“

37 Zu den biographischen und editorischen Umständen vgl. Jürgen Henkys: Müde bin ich, geh zur Ruh [Liedkommentar]. In: Becker [u.a.] (weiter wie Anm. 8), 401-407, hier 401f. – Hensels Lied steht bereits in 16 Restaurationsgesangbüchern des 19. Jahrhunderts, vgl. Dietz (wie Anm. 14), 72, freilich stets im Anhang und damit als „geistliches Volkslied“ klassifiziert, danach nur in vier Regionalanhängen des EKG, vgl. Dieter Frahm: Synopse zum Evangelischen Gesangbuch. Kiel 1996, 60.

38 Zum Folg. vgl. Reinhard Görisch: Müde bin ich, geh zur Ruh [Liedkommentar zu EG 484]. In: Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch (weiter wie Anm. 29), 74-79. Auf diesen Kommentar beziehe ich mich im Folg. noch mehrmals stillschweigend.

39 Vgl. im Einzelnen Henkys (wie Anm. 37), 404ff.

40 Ebd., 406; dort 405 auch Beispiele von Ersatzfassungen.

der Nacht“ nie begrifflich verankert, sondern nur der Sache nach vorfindbar ist. Das ist, soweit ich sehe, keine Frage der Auswahl, sondern eine überwiegende Tendenz dieses Liedtypus (die wenigen Gegenbeispiele im EG entstammen dem 16. und 17. Jahrhundert⁴¹), die sich vielleicht teilweise damit erklären lässt, dass der Begriff auch in dem vorbildhaften „Abendsegen“ Luthers fehlt. Für das 19. Jahrhundert wäre der Befund etwas positiver, wenn das EG mehr Abendlieder dieses Zeitraums aufgenommen hätte. So begegnen z.B. in Albert Knapps umfanglicher Anthologie „Evangelischer Liederschatz“ von 1837 einige zeitgenössische Abendlieder, die zwar im Sinn der Gattungstradition konventionell sind, dem Vergleich mit Gellert und Hensel aber durchaus standhielten und z.T. in wörtlichem Bezug, wenn auch floskelhaft, von „Trost“ reden.⁴²

Geistliche Motive und Elemente der Abendliedtradition können sich, wie mehrere Fallbeispiele im vorigen Beitrag gezeigt haben, in weltlicher Lyrik ebenso finden wie (dezidiertes) in Kirchenlied und Geistlichem Lied, v.a. auch, wörtlich oder der Sache nach, das Motiv „Trost der Nacht“. Diejenige Neudeutung jedoch, die diesem Motiv in der weltlichen Abend- und Nachtlyrik der Romantik zuwächst, indem die (nächtliche) Natur zu einem ‚poetisierten‘ immanenten Erlebnis- und Erfahrungsraum und damit die Nacht selbst zur Trösterin wird, Trost stiftet, können Kirchenlied und Geistliches Lied aufgrund ihrer Zweckbindung an den biblischen Glauben *grundsätzlich* nicht mitmachen; in dieser Zweckbindung liegt wohl der Hauptgrund dafür, dass generell „profane Dichtungsgeschichte und Kirchenliedgeschichte (...) von nun an [d.h. seit dem frühen 19. Jahrhundert] immer weiter auseinanderzuklaffen (beginnen). (...) Die großen Innovationen der Lyrikgeschichte wurden nicht mitgemacht“.⁴³

41 Vgl. oben Anm. 12.

42 Albert Knapp (Hg.): Evangelischer Liederschatz für Kirche und Haus. Eine Sammlung geistlicher Lieder aus allen christlichen Jahrhunderten. 2 Bde. Stuttgart / Tübingen 1837. Die Abendlieder in Bd. 2 Nr. 2725-2884. Wörtlicher Bezug auf „Trost“ und Nebenformen in neueren Liedern z.B. Nr. 2815, Str. 3, 2877,2 (beide von Christian Friedrich Tietz 1837 veröffentlicht) und Nr. 2727,5 (von A. Knapp); etliche diesbezügliche Lieder sind ohne Vf.-Angabe und deshalb zeitlich nicht einzuordnen.

43 Hermann Kurzke: Kirchenlied und Literaturgeschichte. Die Aufklärung und ihre Folgen. In: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 35 (1994/95), 124-135, hier 131.

Text-Anhang zu den Beiträgen „Trost der Nacht“ I und II

Die Drucknachweise sind den jeweiligen Anmerkungen in den Beiträgen zu entnehmen. Lieder des zweiten Beitrags aus dem Evangelischen Gesangbuch sind hier nicht aufgenommen.

Joseph von Eichendorff: Der Einsiedler

Komm, Trost der Welt, du stille Nacht
Wie steigst du von den Bergen sacht,
Die Lüfte alle schlafen,
Ein Schiffer nur noch, wandermüd,
Singt übers Meer sein Abendlied
Zu Gottes Lob im Hafen.

Die Jahre wie die Wolken gehn
Und lassen mich hier einsam stehn,
Die Welt hat mich vergessen,
Da tratst du wunderbar zu mir,
Wenn ich beim Waldesrauschen hier
Gedankenvoll gesessen.

O Trost der Welt, du stille Nacht!
Der Tag hat mich so müd gemacht,
Das weite Meer schon dunkelt,
Laß ausruhn mich von Lust und Not,
Bis daß das ew'ge Morgenrot
Den stillen Wald durchfunkelt.

Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: Lied

Komm Trost der Nacht, o Nachtigall!
Laß deine Stimm mit Freudenschall
Aufs lieblichste erklingen;
Komm, komm, und lob den Schöpfer dein,
Weil andre Vöglein schlafen sein
Und nicht mehr mögen singen!
Laß dein Stimmlein
Laut erschallen, dann vor allen
Kannst du loben
Gott im Himmel hoch dort oben.

Obschon ist hin der Sonnenschein,
Und wir im Finstern müssen sein,
So können wir doch singen
Von Gottes Güt' und seiner Macht,
Weil uns kann hindern keine Nacht,
Sein Lob zu vollenbringen.
Drum dein Stimmlein
Laß erschallen, dann vor allen
Kannst du loben
Gott im Himmel hoch dort oben.

Echo, der wilde Widerhall,
 Will sein bei diesem Freudenschall
 Und lässet sich auch hören;
 Verweist uns alle Müdigkeit,
 Der wir ergeben allezeit,
 Lehrt uns den Schlaf betören.
 Drum dein Stimmlein
 Laß erschallen, dann vor allen
 Kannst du loben
 Gott im Himmel hoch dort oben.

Die Sterne, so am Himmel stehn,
 Sich lassen zum Lob Gottes sehn,
 Und tun ihm Ehr beweisen;
 Die Eul' auch, die nicht singen kann,
 Zeigt doch mit ihrem Heulen an,
 Daß sie Gott auch tu preisen.
 Drum dein Stimmlein
 Laß erschallen, dann vor allen
 Kannst du loben
 Gott im Himmel hoch dort oben.

Nur her, mein liebstes Vögelein!
 Wir wollen nicht die fälste sein,
 Und schlafend liegen bleiben,
 Vielmehr bis daß die Morgenröt
 Erfreuet diese Wälder öd,
 Im Lob Gottes vertreiben;
 Laß dein Stimmlein
 Laut erschallen, dann vor allen
 Kannst du loben
 Gott im Himmel hoch dort oben.

Andreas Gryphius: Abend

Der schnelle Tag ist hin, die Nacht schwingt ihre Fahn
 Und führt die Sternen auf. Der Menschen müde Scharen
 Verlassen Feld und Werk; wo Tier und Vögel waren,
 Traurt itzt die Einsamkeit. Wie ist die Zeit vertan!

Der Port naht mehr und mehr sich zu der Glieder Kahn.
 Gleich wie dies Licht verfiel, so wird in wenig Jahren
 Ich, du, und was man hat und was man sieht, hinfahren.
 Dies Leben kommt mir vor als eine Rennebahn.

Laß, höchster Gott, mich doch nicht auf dem Laufplatz gleiten!
 Laß mich nicht Ach, nicht Pracht, nicht Lust, nicht Angst verleiten!
 Dein ewig heller Glanz sei vor und neben mir!

Laß, wenn der müde Leib entschläft, die Seele wachen,
 Und wenn der letzte Tag wird mit mir Abend machen,
 So reiß mich aus dem Tal der Finsternis zu Dir!

Barthold Hinrich Brockes: Die allerhelleste Dunkelheit

In einer stillen Sommernacht,
Als Finsternis und dunkle Schatten
Der halben Welt gefärbte Pracht
Bedecket und begraben hatten,
Ging ich den mir bekannten Steig
Durch manchen dunklen Erlenzweig
In meinem Garten auf und nieder
Und sang, indem ich nachgedacht,
Was ich den ganzen Tag gemacht,
Dem Schöpfer Dank- und Abendlieder.
Hiebei nun fiel mir plötzlich ein:
Wo ist anitzt des Gartens Prangen?
Wo ist der Blumen bunter Schein?
Ist alle Bildungspracht vergangen?
Und machen bloß die Trennungen des Lichts
Aus Farb und Form ein leeres Nichts?
Ach nein. Ob ich sie gleich nicht sehe,
So weiß ich doch, daß sie mir in der Nähe.
(...)
Halt, dacht ich, dies verdient ein reifers Überlegen.
Auf gleiche Weise kann ein mehr als irdischer Schein,
Auch bei den allerhellsten Tügen,
Uns nah und doch nicht sichtbar sein;
Wie wir ja wirklich nicht einmal
Den allerleuchtenden beflamten Sonnenstrahl,
Wie unermesslich groß er ist, erblicken;
Wo dichte Körper ihn nicht rückwärts schicken.
Dies führt uns nun auf Dich,
Unendlich herrlicher, unendlich großer Gott,
Allgegenwärtiger Herr Zebaoth,
Und zeigt uns sichtbarlich,
Daß, ob wir gleich, daß du selbstständig schön,
Nicht anders als in deinen Werken sehn,
Wir doch, von deiner Macht und Herrlichkeit umgeben,
In dir, o ewiger Geist, stets weben, sind und leben.

Matthias Claudius: Die Sternseherin Lise

Ich sehe oft um Mitternacht,
Wenn ich mein Werk getan
Und niemand mehr im Hause wacht,
Die Stern am Himmel an.

Sie gehn da, hin und her zerstreut
Als Lämmer auf der Flur;
In Rudeln auch, und aufgereiht
Wie Perlen an der Schnur;

Und funkeln alle weit und breit,
Und funkeln rein und schön;
Ich seh die große Herrlichkeit,
Und kann mich satt nicht sehn ...

Dann saget, unterm Himmelszelt,
Mein Herz mir in der Brust:
„Es gibt was Bessers in der Welt
Als all ihr Schmerz und Lust.“

Ich werf mich auf mein Lager hin,
Und liege lange wach,
Und suche es in meinem Sinn,
Und sehne mich darnach.

Johann Wolfgang Goethe: Wandrers Nachtlied

Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest,
– Ach, ich bin des Treibens müde,
Was soll all der Schmerz und Lust? –
Süßer Friede,
Komm, ach komm in meine Brust!

Ein gleiches

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Nikolaus Lenau: Bitte

Weil' auf mir, du dunkles Auge,
Übe deine ganze Macht,
Ernste, milde, träumerische,
Unergründlich süße Nacht!
Nimm mit deinem Zauberdunkel
Diese Welt von hinnen mir,
Daß du über meinem Leben
Einsam schwebest für und für.

Paul Gerhardt: Abendsegen

Der Tag mit seinem Lichte
Fleucht hin und wird zu nichte,
Die Nacht kommt angegangen,
Mit Ruhe zu umfangen
Den matten Erdenkreis.

Der Tag, der ist geendet,
Mein Herz zu dir sich wendet,
Der Tag und Nacht geschaffen
Zum Wachen und zum Schlafen,
Will singen deinen Preis.

Wohlauf, wohlauf, mein Psalter,
Erhebe den Erhalter,
Der mir an Leib und Seelen
Viel mehr, als ich kann zählen,
Hat heute Guts gethan.

All Augenblick und Stunden
Hat sich gar viel gefunden,
Womit er sein Gemüthe
Und unerschöpfte Güte
Mir klar gezeiget an.

Gleich wie des Hirten Freude,
Ein Schäflein auf der Weide,
Sich unter seiner Treue
Ohn alle Furcht und Scheue
Ergötzet in dem Feld

Und sich mit Blumen füllet,
Den Durst mit Quellen stillt:
So hat mich heut geführet,
Mit manchem Gut gezieret
Der Hirt in aller Welt.

Gott hat mich nicht verlassen,
Ich aber hab ohn Maßen
Mich nicht gescheut, mit Sünden
Und Unrecht zu entzünden
Das treue Vaterherz.

Ach, Vater, laß nicht brennen
Den Eifer, noch mich trennen
Von deiner Hand und Seiten:
Mein Thun und Überschreiten
Erweckt mir Reu und Schmerz.

Erhöre, Herr, mein Beten,
Und laß mein Übertreten
Zur Rechten und zur Linken
Ins Meeres Tiefe sinken
Und ewig untergehn.

Laß aber, laß hingegen
Sich deine Engel legen
Um mich mit ihren Waffen;
Mit dir will ich entschlafen,
Mit dir auch auferstehn.

Darauf so laß ich nieder
 Mein Haupt und Augenlider,
 Will ruhen ohne Sorgen,
 Bis daß der güldne Morgen
 Mich wieder munter macht.
 Dein Flügel wird mich decken,
 So wird mich nicht erschrecken
 Der Feind mit tausend Listen,
 Der mich und alle Christen
 Verfolget Tag und Nacht.

Ich lieg hier oder stehe,
 Ich sitz auch oder gehe,
 So bleib ich dir ergeben,
 Und du bist auch mein Leben,
 Das ist ein wahres Wort.
 Was ich beginn und mache,
 Ich schlaf ein oder wache,
 Wohn ich, als wie im Schlosse,
 In deinem Arm und Schooße,
 Bin selig hier und dort.

Christian Fürchtegott Gellert: Abendlied

Herr, der du mir das Leben
 Bis diesen Tag gegeben,
 Dich bet ich kindlich an;
 Ich bin viel zu geringe
 Der Treue, die ich singe,
 Und die du heut an mir gethan.

Mit dankendem Gemüthe
 Freu ich mich deiner Güte;
 Ich freue mich in dir.
 Du gibst mir Kraft und Stärke,
 Gedeihn zu meinem Werke,
 Und schaffst ein reines Herz in mir.

Gott, welche Ruh der Seelen,
 Nach deines Worts Befehlen
 Einher im Leben gehen,
 Auf deine Güte hoffen,
 Im Geist den Himmel offen
 Und dort den Preis des Glaubens sehn!

Ich weiß, an wen ich glaube,
 Und nahe mich im Staube
 Zu dir, o Gott, mein Heil!
 Ich bin der Schuld entladen,
 Ich bin bei dir in Gnaden,
 Und in dem Himmel ist mein Theil.

Bedeckt mit deinem Segen
 Eil ich der Ruh entgegen;
 Dein Name sei gepreist!
 Mein Leben und mein Ende
 Ist dein; in deine Hände
 Befehl ich, Vater, meinen Geist.

„Wer von uns darf trösten?“ (Nelly Sachs)

Trost und Trostverweigerung in der Literatur der Gegenwart

GABRIELE VON SIEGROTH-NELLESSEN

„Kein Leitfaden, kein Trost“¹, heißt es in einem Gedicht von Michael Krüger aus dem Jahr 1993. Und Friedrich Dürrenmatt äußerte 1975 in einem Gespräch: „Wenn ich Trost gebe, lüge ich; dann beruhige ich mich, ich beruhige Sie, und das ist falsch“².

Kann Literatur überhaupt trösten? Steht das nicht außer Frage? Seit jeher schöpfen doch Menschen genauso wie aus Werken der Musik Trost auch aus Worten der Dichtung. Literarische Texte – Prosa wie Lyrik – können Sprache bieten gegen Sprachlosigkeit. Menschen finden darin vielleicht Anknüpfungspunkte wie Ausdeutungsmöglichkeiten für die eigene Situation. Das gilt für die Literatur aller Zeiten, auch und besonders natürlich für die Bibel als Weltliteratur.

Traditionell gelten die Religionen als die Trostspender der Menschheit – doch in unserer säkularisierten Zeit ist der Trost der Religion in Misskredit geraten – zu oft stand er im Verdacht einer vorschnellen Vertröstung. Als „prinzipiell trostlos“ bezeichnete der Philosoph Jürgen Habermas den Menschen 1973. Für Habermas ist eine „Theorie nicht einmal *denkbar*, die die Faktizitäten von Einsamkeit und Schuld, Krankheit und Tod hinweginterpretieren könnte; die Kontingenzen (d.h. die Ungewissheiten, Offenheiten GvSN), die an der körperlichen und moralischen Verfassung des Einzelnen unaufhebbar hängen, lassen sich nur *als* Kontingenz ins Bewusstsein heben: mit ihnen müssen wir, prinzipiell trostlos, leben.“³

Müssen wir das? Steht seit der philosophischen Religionskritik der Moderne jeglicher Tröstungsversuch von vornherein unter dem Verdacht der oberflächlichen und falschen Vertröstung? Sind Tröstungen „wohlfeile Arzneien“⁴, wie der Kulturphilosoph Emile Cioran einmal meinte?

„Der Mensch braucht Trost“⁵, erklärt der emeritierte Bochumer Philosoph Kurt Flasch im Nachwort seiner Übertragung von Meister Eckharts „Buch der göttlichen Tröstung“. Und der Fundamentaltheologe Johann Baptist Metz hielt 1974 bei einer Anfrage nach einem unbedingt notwendigen Buch ein „Buch über den Trost, über die Tröstungskraft der Religion“⁶ für ein solches Buch. Und auch noch 1991 schreibt

1 Michael Krüger, Brief. In: Brief nach Hause. Gedichte, Salzburg und Wien 1993, 9.

2 Friedrich Dürrenmatt, Die Entdeckung des Erzählens. Gespräche 1971-1980. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Zürich 1996, 162.

3 Jürgen Habermas, Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus. Frankfurt a. M. 1975, 165.

4 Emile Cioran, Die verfehlete Schöpfung. Roman, Frankfurt a. M. 1979, 79.

5 Meister Eckhart, Das Buch der göttlichen Tröstung. Vom edlen Menschen. Übersetzt von Kurt Flasch, München 2007, 116.

6 Johann Baptist Metz, Über den Trost. In: Tiemo Rainer Peters / Claus Urban (Hg.), Über den Trost. Für Johann Baptist Metz, Ostfildern 2008, 10.

Metz: „Unsere säkularisierte Moderne hat die Sehnsucht nach Trost weder beantworten noch völlig beseitigen können.“⁷

Wie sieht es also aus mit dem Trost in der Literatur unserer Zeit?

In einem Nachruf auf ihren Schriftstellerkollegen Stefan Hermlin im April 1997 spricht Christa Wolf diese Möglichkeit der Literatur an: „Stephan Hermlin hat ein reiches Leben gelebt ... mit scharfen Konflikten, schwierigen Bewährungsproben, großen Bestätigungen. ... Wenn die Zeiten bitter wurden, fand er Trost in der Dichtung und in der Musik. Wie auch ich einmal, in bitterer Zeit, Trost und Stärkung fand in einigen seiner Gedichte.“⁸

„Trost“ von der Antike bis in die Gegenwart

Trostschriften sind uns seit der Antike überliefert. Sie gehörten sozusagen zu den philosophischen Grundübungen: In der römischen Kaiserzeit holte man bei Trauerfällen einen Philosophen ins Haus, der Trost spenden sollte. Ganz gezielt haben die antiken Dichter das Mittel der Literatur eingesetzt, um zu trösten – andere und sich selbst, Cicero etwa in seinen Trostbriefen, Seneca in mehreren Trostschriften. Immer ging es darum, eine gelassene Haltung dem Unabwendbaren gegenüber zu gewinnen, der Trauer Vernunftgründe gegenüber zu stellen, gleichsam aus philosophischer Einsicht heraus gelassen zu werden. Die Kirchenväter übernahmen die antiken Trostargumente weitgehend, betonten dazu aber die eschatologische Perspektive: der wahre Trost finde sich erst im Jenseits.

In der vielleicht berühmtesten und wirkmächtigsten Trostschrift der Spätantike, „De Consolatione Philosophiae“, fasst der gebildete Römer und Christ Boethius am Anfang des 6. Jahrhunderts die gesamten antiken philosophischen Trostgründe zusammen und fordert am Ende auf zur rechten Hoffnung und zu demütigem Gebet. In seiner Folge stehen Meister Eckhart mit seinem „Buch der göttlichen Tröstung“ und eine Reihe anderer Trostschriften des Mittelalters.

In der deutschen Literatur gibt es an der Schwelle vom Mittelalter zur Neuzeit einen Text, der die Wende markiert, den sog. „Ackermann von Böhmen“. Der Stadtschreiber der böhmischen Stadt Saaz, Johann von Tepl, der sich Ackermann nennt, weil sein Pflug die Feder ist, schreibt eine Anklage gegen den Tod, der seine über alles geliebte Frau und Mutter seiner Kinder genommen hat. Er gestaltet seine Klage als einen Rechtsstreit zwischen Ackermann und Tod und benutzt dabei souverän die Stilmittel der Gerichtsrede. Gegen das Argument des Todes, das Leben sei um des Sterbens willen da, das eigentliche Leben finde erst im Jenseits statt, stellt der Ackermann seine Erfahrung, dass das irdische Leben Sinn und Wert in sich habe – und eben auch schon

7 Johann Baptist Metz, Tiemo Rainer Peters, Gottespassion. Zur Ordensexistenz heute, Freiburg 1991, 32.

8 Christa Wolf, Der Worte Wunden bluten heute nur nach innen. In: C.W., Essays / Gespräche / Reden / Briefe 1987-2000, hg. v. Sonja Hilzinger, München 2001, 575.

sein Maß an Glück, und dass es der Zuwendung wert sei. Der Tod rät zu weniger Affekt: „Hättest du dich der Liebe enthalten, so wärest du nun des Leides enthoben“⁹. Der Streit bleibt unentschieden – und ganz mittelalterlich spricht dann in dieser Dichtung Gott das Urteil: dem Tod gebühre die Macht, weiterhin Leben abzurufen, dem Ackermann aber die Möglichkeit der Klage. Es gehöre zur Würde des Menschen, das Leben in sich sinnvoll und wertvoll zu finden, es zu verteidigen und über sein Leid zu klagen.

Der Text spiegelt die geistige Umbruchsituation der Epoche. Der Schluss, die Lösung dieser Dichtung ist noch dem Mittelalter verhaftet, aber formal wie inhaltlich weist sie bereits auf den neuen Geist von Renaissance und Humanismus mit der Betonung der Autonomie des Individuums.

Die Forderung danach findet sich dann – ganz entschieden – im 20. Jahrhundert:

Laßt euch nicht verführen!
Es gibt keine Wiederkehr.
Der Tag steht in den Türen;
Ihr könnt schon Nachtwind spüren:
Es kommt kein Morgen mehr.¹⁰

So prägt Bertolt Brecht es den Lesern und Hörern ein im berühmten Schlusskapitel seiner Hauspostille von 1927 und verschärft noch in der dritten Strophe:

Laßt euch nicht vertrösten!
Ihr habt nicht zu viel Zeit!
Laßt Moder den Erlösten!
Das Leben ist am größten:
Es steht nicht mehr bereit.

Und wie sieht es aus am Ende des Jahrhunderts? In dem bereits erwähnten Gedicht von Michael Krüger besucht das Ich eine Kirche, erlebt einen trostlosen Gottesdienst:

Vorne pickte der alte Pfarrer,
ohne eine Lösung zu fordern,
wie ein schwarzer Vogel lustlos
im Evangelium, schien aber nichts
zu finden, uns zu verführen.
Kein Leitfaden, kein Trost.¹¹

Nichts zu verführen findet der alte Pfarrer – was hat dieses Ich erwartet, sich vielleicht erhofft? Leitfaden, Trost, Verführung (der Anklang an Brecht!) – nichts davon hat es bekommen: „Nach einer Stunde war alles vorbei.“

Aber dann, in den letzten vier Zeilen des Gedichts, ändert sich die Atmosphäre:

Draußen lag ein unerwartet helles Licht
über dem See, und ein Wind kam auf,
der mich die Unterseite der Blätter
sehen ließ.

9 Johannes von Tepl, Der Ackermann und der Tod. Text und Übertragung, Stuttgart 1984, 21.

10 Bertolt Brecht, Hauspostille. Frankfurt a. M. 1969, 167.

11 S. Anm. 1

Licht, Wind, See – eine fast biblische Szenerie, vielleicht der Gedanke an den Tröster-Geist. Etwas ist anscheinend doch mit diesem Ich geschehen, das sich wohl nicht viel erwartet, sich aber doch relativ vorbehaltlos auf diesen Gottesdienst eingelassen hat, auf Gedanken und Gebete. Keine Verführung, aber eine Veränderung – eine neue, eine andere Wahrnehmungsfähigkeit für Natur, die Leben und vielleicht auch Trost bedeuten kann: „Wer möchte leben ohne den Trost der Bäume!“¹² hatte Günter Eich einmal formuliert.

Gegen Brechts apodiktische Schlusszeile „Und es kommt nichts nachher“ stellt Krügers Gedicht fast 80 Jahre später die Offenheit, die Möglichkeit der Erfahrung von Unerwartetem.

Tröstungsversuche

Wie schwierig es für viele Menschen ist, Trostworte zu formulieren, wie hilflos sie sich fühlen, wie unzulänglich – auch das spiegelt sich in literarischen Texten.

In dem jüngsten Roman von Dieter Wellershoff „Der Himmel ist kein Ort“ tut sich der junge Pfarrer Ralf Henrichsen schwer mit dem Trösten. Nach einem schrecklichen Unfall – ein Auto ist ungebremst von der Straße abgekommen und in den See gerutscht, der Fahrer konnte sich retten, Beifahrerin und Kind sind noch im Auto – soll er, gleichsam als der amtliche Tröster, in Aktion treten: „Ein Polizist winkte ihn ... an den Straßenrand ... ‚Der Fahrer steht da vorne‘ ... ‚Ich kümmere mich um ihn‘, sagte er und ging auf den Mann zu, ohne schon zu wissen, was er tun und was er sagen wollte. ... ‚Kommen Sie hier weg‘, sagte er zu dem Mann. ‚Bleiben Sie nicht hier stehen. Ich bin Pfarrer Henrichsen, ich kümmere mich um Sie.‘ ... Konnte er etwas Hilfreiches sagen? Sollte er ihn wieder umarmen? ... Bisher hatte er nicht daran gezweifelt, dass es in solchen tragischen Situationen richtig sei, ein Gebet zu sprechen. Das erschien ihm jetzt unzumutbar formelhaft. Nein, er konnte es nicht.“¹³

Die Schwierigkeit des jungen Pfarrers wird deutlich. Hier geht es weniger um gedanklichen Trost in der Tradition der klassisch-philosophischen Consolationsliteratur, sondern eher um eine schlicht menschliche, vielleicht biblisch-jesuanische Weise des Tröstens – mit Gebärde, Zuwendung, Zuspruch.

Versuche, ungeachtet des Gefühls der Hilflosigkeit Gesten der Anteilnahme zu finden und damit Trost auszudrücken, schildert Jakob Hein in seinem Buch über den Tod seiner Mutter. Die Mutter hatte Krebs, wurde ein erstes Mal scheinbar erfolgreich operiert, doch nach drei Jahren kommt der Krebs wieder, und die Krankheit endet dieses Mal tödlich. Jakob ist zu dieser Zeit 30 Jahre alt. „Ich wusste, dass meine Mutter gestorben war. Begriffen hatte ich ihren Tod noch nicht.“ Am Ende des Buches stellt er die Reaktion zweier Freunde vor Augen:

12 Günter Eich, Ende eines Sommers. In: G.E., Die Gedichte. Die Maulwürfe. Hg. v. Axel Vieregg, Frankfurt a. M. 1991, 81.

13 Dieter Wellershoff, Der Himmel ist kein Ort. Roman, Köln 2009, 14ff.

„Meine Freundin Noga war zwanzig gewesen, als eines Tages ihre beiden Eltern bei einem Verkehrsunfall starben. Nachdem sie vom Tod meiner Mutter gehört hatte, brachte sie mir eine große Tüte Kekse vorbei, die sie am Abend zuvor für mich gebacken hatte. ‚Hilft vielleicht ein bisschen, ein paar Momente lang‘, sagte sie. Sie schaute mich traurig an und gab mir die Kekse. Dann umarmte sie mich und ging. Andreas’ Vater war ein paar Monate vor meiner Mutter gestorben. Andreas klingelte plötzlich einfach an der Tür und hatte einen Blumenstrauß mitgebracht. Er drückte ihn mir wortlos in die Hand. Wir standen uns gegenüber und traten ein bisschen verlegen auf der Stelle herum. ‚Was soll ich schon sagen?‘, meinte er. ‚Gibt ja sowieso nichts Vernünftiges zu sagen.‘“¹⁴

Trost in der Erinnerung

In diesem Buch von Jakob Hein wird zugleich ein anderer Aspekt von Trost deutlich, die Bedeutung des Vergegenwärtigens, der Erinnerung. Über die Erinnerung an die gemeinsame Zeit mit der Mutter (seine Kindheit, ihr Verhalten in vielen Situationen) stellt Hein noch einmal die Nähe zu ihr her – und das ist es wohl, was ihn letztlich tröstet.

Ein bewegendes Beispiel für diesen Akzent ist das letzte Buch des Schweizer Schriftstellers Gerhard Meier „Ob die Granatbäume blühen“. In einem wunderbar leichten, schwebenden Abschiedstext erinnert er sich an seine Frau Dorli, vergegenwärtigt er das gemeinsame Leben und Erleben. Fast 60 Jahre waren sie verheiratet gewesen.

Meier beschreibt die intensive gemeinsame Lektüre, die Wanderungen und Reisen, ihre letzten gemeinsamen Spaziergänge. In der Erinnerung verschwimmen die Zeitgrenzen, nah und fern zugleich ist ihm seine verstorbene Frau, immer wieder spricht er sie direkt an mit dem vertrauten Du: „Dorli, zuweilen stelle ich deine Gartenschuhe ein bißchen zu Seite, wische herangewehtes Laub weg, Halme, trockene Erde ... Ab und zu tanzen wir zu Walzern von Chopin, du und ich ...“

Und auch die Grenzen zwischen Realität und Fiktion werden durchlässig, Literatur und Leben gehen ineinander über: „Dorli, wenn wir wieder zusammen sind und die Wildkirschen blühen und es der Natascha, dem Fürsten Andrej und der Lara nicht gerade ungelegen kommt, gleiten du und ich in deinem Schattenboot von Walder her über die Waldenalp hin, Richtung Lehnfluh, eskortiert von Kohlweißlingen, Distelfaltern, Abendpfauenaugen und einem Admiral.“¹⁵ Damit endet dieses – irgendwie auch für den Leser sehr tröstliche – Buch.

Rose Ausländer, „Tröstung I“

Ich tröste mich
mit dem geträumten Meer
mit Drosselliedern
aus dem vergangenen Wald
mit guten Worten
verlorener Freunde

14 Jakob Hein, *Vielleicht ist es sogar schön*. München 2005, 156 u. 162.

15 Gerhard Meier, *Ob die Granatbäume blühen*. Frankfurt a. M. 2005, 45 u. 47.

mit der Erinnerung
an die Zukunft
aus Liebe und Tod¹⁶

Trost für Hiob

Die Hiob-Gestalt ist in der zeitgenössischen Literatur *die* Projektionsgestalt für Leiden geworden und steht so auch für Frage nach Trost. An ihr wird die Schwierigkeit und vielleicht Unmöglichkeit des Tröstens deutlich.

In einem der großen Romane aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, „Hiob“ von Joseph Roth, erleidet Mendel Singer, ein armer frommer Lehrer in einem kleinen Ort in Ostgalizien, eine Reihe von Schicksalsschlägen. Der jüngste Sohn Menuchim wird krank geboren, der Älteste muss als Soldat in die russische Armee. Der zweite Sohn kann sich zwar durch Flucht nach Amerika entziehen, doch die Tochter Mirjam lässt sich mit einem Kosaken ein. Um Mirjam zu retten, verlässt auch Mendel selbst mit ihr und seiner Frau Deborah die Heimat, wandert aus nach Amerika. Den kleinen Menuchim lassen sie zurück. Fortan fühlt Mendel sich deswegen schuldig. In Amerika dann fällt der zweite Sohn für die neue Heimat. Mendels Frau Deborah verkraftet all das nicht und stirbt.

„Sieben runde Tage saß Mendel Singer auf einem Schemel neben dem Kleiderschrank und schaute auf das Fenster, an dessen Scheibe zum Zeichen der Trauer ein weißes Stückchen Leinwand hing und in dem Tag und Nacht eine der beiden blauen Lampen brannte. Sieben runde Tage rollten nacheinander ab, wie große, schwarze, langsame Reifen, ohne Anfang und Ende, rund wie die Trauer. Der Reihe nach kamen die Nachbarn: Menkes, Skowronnek, Rottenberg und Groschel, brachten harte Eier und Eierbeugel für Mendel Singer, runde Speisen, ohne Anfang und ohne Ende, rund wie die sieben Tage der Trauer.“

Und doch verharrt Mendel in seiner Trostlosigkeit. Er spricht kaum mit den Nachbarn, spricht nur mit der toten Frau: „Du hast es gut, Deborah! ... Der Herr hat Mitleid mit dir gehabt. Du bist eine Tote und begraben. Mit mir hat Er kein Mitleid. Denn ich bin ein Toter und lebe ... Wenn du kannst, bete für mich, daß man mich auslösche aus dem Buch der Lebendigen. Sieh, Deborah, die Nachbarn kommen zu mir, um mich zu trösten. Aber obwohl es viele sind und sie alle ihre Köpfe anstrengen, finden sie doch keinen Trost für meine Lage.“¹⁷

Auch Ralf Rothmann stellt in seinem „Psalm Meier“ eine Hiob-Gestalt vor Augen. Das Gedicht ist das Zwiegespräch eines Todkranken mit seiner Seele, in Form und Inhalt angelehnt an die Form der biblischen Psalmen und mit Bezug auf das Ringen des Hiob-Buchs. Ein inneres Trostgespräch sozusagen:

Lobe ihn, meine Seele, preise ihn mit aller Kraft,
mit der Faust in der Tasche und dem
Totenschein in der Faust. In deinem kranken Schmuck,
dem Kleid aus Grind und Karzinomen,
lobe den Herrn, bis du am Boden liegst

16 In: An den Rändern des Lebens. Ein Lesebuch zum Überleben. Hg. v. Ursula Baltz-Otto, München 1992, 42.

17 Joseph Roth, Hiob. Roman eines einfachen Mannes, Köln o.J., 153f.

und nichts mehr tragen kannst. Bis du erfährst,
was uns trägt.¹⁸

Die Hiob-Situation wird deutlich: Wenn du ganz am Ende bist, „nichts mehr tragen kannst“ – da immer noch lobe den Herrn, und dann machst du – vielleicht – diese existentielle Erfahrung, erfährst du, was uns trägt.

„Bedenke, daß du nicht stirbst, meine Seele“, spricht der Kranke seiner Seele Trost zu in der zweiten Strophe, fordert sie am Ende dringlich auf „Rufe ihn, meine Seele, ruf ihn jetzt“ und sichert ihr die (an den Sufi-Mystiker Rumi erinnernde) Verheißung zu: „In jedem ‚Wo bist du?‘ sind hundert / ‚Hier‘.“

Ein ungewöhnlicher Text für unsere Zeit – ich verstehe ihn nicht sarkastisch oder zynisch (wie etwa Andreas Erb im KLG¹⁹), sondern als ernsthafte Ermutigung angesichts der aussichtslosen Situation. In seiner Dankrede für den Böll-Preis in Köln 2005 formulierte Ralf Rothmann: „Damit es uns nicht die Sprache verschlägt, damit unsere Fähigkeit zum Mitleiden nicht verödet, gibt es Literatur, ihre stille Kraft. Sie ist, sofern gelungen, ein Hort beseelten Sprechens. Menschen ohne Poesie verwechseln Geist mit Intellekt; sie können nicht ertragen, dass uns Bodenloses trägt“.²⁰

Wer von uns darf trösten?

So fragt die jüdische Dichterin Nelly Sachs in ihrem Gedicht „Chor der Tröster“²¹, entstanden 1944/45, erschienen 1946. Die deutsche Jüdin Nelly Sachs konnte 1940 mit ihrer Mutter im letzten Moment nach Schweden fliehen, lebte dort in äußerst bedrängten Verhältnissen, rieb sich im Kampf ums reine Überleben fast auf. Aber schon 1943/44 entstehen ihre ersten neuen Gedichte, zumeist nachts, um die kranke Mutter in der Einzimmerwohnung nicht zu stören. Nelly Sachs (die früher schon im neuromantischen Stil geschrieben hatte) findet zu einer neuen, unkonventionellen Sprache. In die Gedichte gehen ihre eigenen Erfahrungen ein, die Verfolgung, die Ermordung liebster Menschen, zugleich findet sie darin auch zu ihrer jüdischen Identität, zu ihrem Volk, wie sie sagt.

Gärtner sind wir, blumenlos gewordene
Kein Heilkraut läßt sich pflanzen
Von Gestern nach Morgen.
Der Salbei hat abgeblüht in den Wiegen –
Rosmarin seinen Duft im Angesicht der neuen Toten verloren –
Selbst der Wermut war bitter nur für gestern.
Die Blüten des Trostes sind zu kurz entsprossen
Reichen nicht für die Qual einer Kinderträne.

18 Ralf Rothmann, Gebet in Ruinen. Gedichte, Frankfurt a. M. 2000, 53.

19 Kritisches Lexikon der deutschen Gegenwartsliteratur, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 1978 ff.

20 bisher nicht veröffentlicht

21 Fahrt ins Staublose. Die Gedichte der Nelly Sachs, Frankfurt a. M. 1961, 65f.

Die alten Heilkräuter haben ihre Wirkung verloren – und auch die alten Texte, die „Blüten des Trostes“ – an „Blütenlesen“ wie „Trost bei Goethe“, „Trost in den Worten der Dichter“ mag man vielleicht denken. Die früheren Trostmittel versagen angesichts dieser Situation. Angesichts der Shoa sind die Tröster hilflos geworden, haben keinen Trost mehr zur Verfügung, sind – so sagt es die Dichterin in einem eindringlichen Bild – blumenlose Gärtner.

Neuer Same wird vielleicht
Im Herzen eines nächtlichen Sängers gezogen.

Neuer Trost wächst vielleicht heran – eine vorsichtige Vision – aber wer ist überhaupt berechtigt zum Trost angesichts dieses historischen Geschehens, angesichts der Shoa?

Wer von uns darf trösten?

Am ehesten eben – vielleicht – diejenigen, die sie erlebt haben als Opfer, diejenigen, die in der Nacht schreiben, in der realen Nacht (wie Nelly Sachs selbst zumeist), aber auch in der Nacht ihres Leidens. Doch jetzt und hier ist noch nicht die Situation des Tröstens, darf die Wunde noch nicht heilen:

In der Tiefe des Hohlwegs
Zwischen Gestern und Morgen
Steht der Cherub
Mahlt mit seinen Flügeln die Blitze der Trauer
Seine Hände aber halten die Felsen auseinander
Von Gestern und Morgen
Wie die Ränder einer Wunde
Die offenbleiben soll
Die noch nicht heilen darf.

In der gegenwärtigen historischen Situation wäre Trost unangemessen angesichts des unbegreiflichen Geschehens, wäre er billige Vertröstung. Der Cherub, der an den Benjaminschen Engel der Geschichte erinnert, steht für Trostverweigerung, er hält die Wunde offen.

Nelly Sachs gebraucht das Bild dieses Hohlwegs, der Kluft, in dieser Zeit auch in einem Brief: „Wir nach dem Martyrium unseres Volkes sind geschieden von allen früheren Aussagen durch eine tiefe Schlucht, nichts reicht mehr zu, kein Wort, kein Stab, kein Ton.“²² Geschieden von allen früheren Aussagen – auch Nelly Sachs hat früher schöne, romantische Gedichte geschrieben – geschieden davon durch eine tiefe Schlucht!

„Nicht einschlafen lassen die Blitze der Trauer / Das Feld des Vergessens“ heißt es im Gedicht – und noch einmal alleingestellt und hervorgehoben:

Wer von uns darf trösten?

22 Brief vom 27.10.1947 an Carl Seelig. In: Briefe der Nelly Sachs, hg. v. Ruth Dinesen / Helmut Müsener, Frankfurt a. M. 1984, 83f.

Und zum Schluss wiederholt die Dichterin das Bild vom Anfang und überhöht es noch:

Gärtner sind wir, blumenlos gewordene
 Und stehn auf einem Stern, der strahlt
 Und weinen.

In solcher historischen und persönlichen Situation stößt jede Möglichkeit des Trostes an eine unüberschreitbare Grenze. Und dennoch liegt auch in diesem Gedicht ein indirekter Trost, indem es Nelly Sachs gelingt, diese Trostlosigkeit in Sprache zu fassen. „Nicht Kampflieder / will ich euch singen ... nur das Blut stillen / und die Tränen, die in Totenkammern gefrorenen, / auftauen. // Und die verlorenen Erinnerungen suchen ...“²³ heißt es in einem anderen Gedicht. Nelly Sachs begreift ihre Dichtung auch als Geste des Trostes. Und sie hat – trotz allem – immer wieder aufgefordert zum Leben, obwohl sie selbst es zeitweise kaum ertragen konnte:

Preßt, o preßt an der Zerstörung Tag
 An die Erde das lauschende Ohr,
 Und ihr werdet hören, durch den Schlaf hindurch
 Werdet ihr hören
 Wie im Tode
 Das Leben beginnt.²⁴

Was heißt trösten?

„Was heißt eigentlich trösten?“ fragt Peter Noll, der Schweizer Pfarrerssohn, Strafrechtler und Freund von Max Frisch in den Aufzeichnungen während seiner Krebserkrankung bis zu seinem Tod. „Was heißt eigentlich trösten? Schon als Kind ist mir das nie ganz klar geworden. Ich hatte eine Beule, die Mutter tröstete mich, aber die Beule blieb. Auch der Tumor und der Tod widerstehen jedem Trost, d.h. sie bleiben trotzdem; auch wenn ich sie mit Jenseitsvorstellungen kompensiere. Wenn ich aber dennoch – jetzt noch – dem Tod mit einer gewissen Gelassenheit entgegentreffe, so wohl nur, weil und solange ich ihn ruhig gegen das Leben abwäge. Aber die Ruhe des Abwägens und die zusätzliche Freiheit, die dadurch entsteht, dass ich auf keine Zukunft mehr Rücksicht nehmen muss, hat mit Trost gar nichts zu tun. Die Beule bleibt, der Tumor auch und der Tod.“²⁵

Welches Verständnis von Trost klingt hier durch – der Wunsch, die Realität zu verändern? Der Wunsch, alles möchte wieder gut werden?

Der Freund Max Frisch hat mit Peter Noll noch eine letzte Reise nach Ägypten gemacht, die sie aber abbrechen mussten, weil Peter Noll zusammengebrochen ist. Frisch hat den Freund bis zu seinem Tod immer wieder, am Ende täglich, besucht, schließlich musste er nach New York aufbrechen. In seiner Totenrede am 18.10.1982 im Züricher Grossmünster erzählt er von seiner Beziehung zu dem Freund und vom Ende: „Freitag morgens um zehn Uhr, bevor ich zum Flughafen fahre, die kurze Umarmung, wobei

23 Fahrt ins Staublose. Die Gedichte der Nelly Sachs, Frankfurt a. M. 1961, 151.

24 Ebd. 19.

25 Peter Noll, Diktate über Sterben & Tod. Mit der Totenrede von Max Frisch, München 1988, 23f.

er sitzen bleibt und beide wissen: vielleicht sehen wir uns nochmals, wahrscheinlich nicht. Du weisch, sage ich, dass ich Dich gern han; er sagt: ich dank Dir für die Zyt. Als ich die Wohnung verlasse, ist er nicht allein. Er stirbt Stunden nach Mitternacht, und dort, wo die Nachricht mich einholt, ist es noch nicht Mitternacht ...“²⁶

Was bedeutet hier Trost? Ganz schlicht Beistand, Dasein, Aushalten in der Situation.

Das erinnert an Albert Camus, an Doktor Rieux aus dem Roman „Die Pest“, der nicht an Gott glaubt und gerade deshalb ankämpft „gegen die Schöpfung, so wie sie sei“²⁷, der den Pestkranken und den noch Gesunden in der Stadt Oran hilft bis zur Erschöpfung. „Der absurde Mensch sagt Ja, und seine Mühsal hat kein Ende mehr“ sagt Camus im „Mythos von Sisyphos“ und „Der Kampf gegen Gipfel vermag ein Menschenherz auszufüllen. Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen“.²⁸

Ist das Trost oder wird hier Trost verweigert? Muss der Mensch an sich trostlos bleiben – ist er ein „untröstbares Tier“, wie José Saramago es ausdrückt: „Es gibt keine Tröstung, trauriger Freund, der Mensch ist ein untröstbares Tier.“²⁹

Johann Baptist Metz dagegen weist auf den Zusammenhang von Trauer und Tost hin: „Mit der Unfähigkeit zu trauern wächst indes auch die Unfähigkeit, sich trösten zu lassen und Trost anders zu verstehen denn als pure Vertröstung. ... Trauer indes ist kein Schwächeanfall der Hoffnung, es sei denn, man mißverstehe die Hoffnung als eine Spielart von pausbäckigem Optimismus. Trauer ist Hoffnung im Widerstand – im Widerstand gegen die rasende Beschleunigung der Zeit, in der wir immer mehr uns selbst abhanden kommen; im Widerstand gegen das Vergessen ... im Widerstand gegen den Versuch, alles Entschwundene und unwiederbringlich Vergangene zum existentiell Bedeutungslosen herabzustufen, also im Widerstand gegen den Versuch, dem Wissen des Menschen um sich selbst das Vermissen auszutreiben.“³⁰

„Es ist immer noch möglich, den mutigen Menschen zu zeigen“, schrieb Friedrich Dürrenmatt 1954, „Dies ist denn auch eines meiner Hauptanliegen ... Die Welt ist größer denn der Mensch, zwangsläufig nimmt sie so bedrohliche Züge an, die von einem Punkt außerhalb nicht bedrohlich wären, doch habe ich kein Recht und keine Fähigkeiten, mich außerhalb zu stellen. Trost in der Dichtung ist oft nur allzubillig, ehrlicher ist es wohl, den menschlichen Blickwinkel beizubehalten.“³¹

Und in dem bereits erwähnten Gespräch erklärte er: „Darf ich eine Lösung anbieten? Ich habe einmal gesagt, das Schlimmste, was ich mir vorstellen kann, ist, daß ich an einer Buchhandlung vorübergehe und dort im Fenster ein Büchlein sehe mit dem

26 Ebd. 283f.

27 Albert Camus, Die Pest. Roman, Düsseldorf 1958, 76.

28 Ders., Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde, Hamburg 1959, 101.

29 José Saramago, Das steinerne Floss. Roman, Reinbek 1990, 88.

30 Johann Baptist Metz, Tiemo Rainer Peters, Gottespassion, 31f.

31 Friedrich Dürrenmatt, Theaterprobleme. In: F.D., Theater. Essays, Gedichte und Reden. Zürich 1998, 63f.

Titel ‚Trosth bei Dürrenmatt‘. Dann muß ich sagen: Jetzt bin ich fertig. Literatur darf keinen Trosth geben. Trosth können andere Dinge geben. Literatur, glaube ich, darf nur beunruhigen. Ich darf nicht mehr geben, als ich geben kann. Wenn ich Trosth hätte, könnte ich ihn geben. Was ist mein Trosth? Womit tröste ich mich? Da muß ich etwas Entsetzliches sagen: Ich tröste mich nur mit Produktion; ich tröste mich nur, indem ich schreibe. ... ich komme zu keinem Trosth, ich komme nur zu Fragen; Und ich kann keinen Trosth geben, ich kann es einfach nicht. Wenn ich Trosth gebe, lüge ich; dann beruhige ich mich, ich beruhige Sie, und das ist falsch. ... Leben ist Bewegung. Trosth hat etwas von Unbewegtheit. Deshalb bin ich gegen Trosth. Ich will nicht trösten.“³²

Aber vielleicht liegt der Trosth im Benennen der Trosthlosigkeit?

Wie vielfältig und widersprüchlich „die Möglichkeiten der Literatur sind, wenn es gilt, das ‚Andere‘, den ‚letzten Grund‘ und jenes ‚Unbedingte‘ ins Blickfeld zu rücken, das den Menschen in der Welt hält, ihn aber darüber im unklaren läßt“, darauf hat Walter Jens einmal hingewiesen – und dass dies „in dieser Ambivalenz, dem sinnstiftenden Dunkel und existenzbestimmenden Rätsel nur von der Poesie dargestellt werden“ könne.³³

Diese Ambivalenz zeigt sich in vielen Texten. Als ein Beispiel sei Marie Luise Kaschnitz angeführt. Ganz explizit will sie den „trosthstüchtigen Leser in seine Schranken zurückweisen, ihm seinen alten Wunsch nach Erhebung und Erlösung austreiben“, will dem Hörer eine Welt erschließen, die „karger und häßlicher als die der vergangenen Jahrhunderte, gleichwohl sein Einverständnis verdiente“³⁴, so in den Aufzeichnungen „Wohin denn ich“, einer Art literarischem Tagebuch. Doch immer wieder fordern die Zuhörer von ihr „Tröstliches“: „Gibt es nicht noch immer Schönheit und Tapferkeit und Selbstüberwindung, wann werden Sie endlich von solchen Dingen sprechen, und ich antworte, bald, bald. Es gibt nur noch ein paar Kleinigkeiten zu bemerken, ein paar Unvollkommenheiten, Ungereimtheiten aufzudecken. Ein paar Angstträume zu erzählen ...“³⁵. Zumindest für den Augenblick verweigert sie die „schönen Dinge“.

Und doch finden sich gerade bei Marie Luise Kaschnitz immer wieder in ihren Gedichten diese offenen Stellen, die das „Andere“ ins Blickfeld rücken. Der Tod ihres Mannes 1958 hat sie in eine tiefe Krise gestürzt. Vier Jahre später, 1962, gibt sie die Gedichtsammlung „Dein Schweigen meine Stimme“ heraus, in der die Erfahrungen dieser Zeit in Worte gefasst sind. Darin finden sich tief verzweifelte Texte, Bilder für Tod, Einsamkeit, Verstörung – aber eben auch ein Gedicht wie „Auferstehung“:

Manchmal stehen wir auf
stehen wir zur Auferstehung auf
Mitten am Tage

32 Ders., Die Entdeckung des Erzählens, 161f.

33 Walter Jens, „Laßt den Menschen nicht verkommen!“. In: Walter Jens, Hans Küng, Dichtung und Religion. München 1985, 324.

34 Marie Luise Kaschnitz, Wohin denn ich. Aufzeichnungen, Frankfurt a. M. 1984, 13f.

35 Dies., Steht noch dahin. Frankfurt a. M. 1970, 47.

Mit unserem lebendigen Haar
Mit unserer atmenden Haut.

Nur das Gewohnte ist um uns.
Keine Fata Morgana von Palmen
Mit weidenden Löwen
Und sanften Wölfen.

Die Weckuhren hören nicht auf zu ticken
Ihre Leuchtzeiger löschen nicht aus.
Und dennoch leicht
Und dennoch unverwundbar
Geordnet in geheimnisvolle Ordnung
Vorweggenommen in ein Haus aus Licht.“³⁶

Eine Erfahrung mitten im Alltag wird hier in Worte gefasst. Die Welt bleibt wie sie ist, mit Weckuhren und Leuchtzeigern, kein Reich Gottes auf Erden erscheint plötzlich. Und dennoch gibt es diese Erfahrung – mitten am Tage (nicht im mystischen Dunkel der Nacht) – aufgehoben zu sein, „geordnet in geheimnisvolle Ordnung“. Die schwebende Satzkonstruktion in der letzten Strophe (im Gegensatz zu den anderen Strophen fehlen hier Subjekt und Prädikat) deutet auf die Erfahrung der Zeitlosigkeit hin. Für die Dauer dieser Erfahrung, obgleich sie mitten im Alltag stattfindet, ist das Ich aus der Zeitstruktur herausgenommen. Eine Erfahrung von Getröstet-Sein inmitten der Absurdität des Daseins, wenigstens für einen Moment – „manchmal“. Denn es gibt keine Sicherheit – „Vielleicht sind wir doch nicht / sind wir nicht Gottes Kinder ...“³⁷ heißt es in einem anderen Gedicht der Marie Luise Kaschnitz, das sich im Nachlass fand.

Kann Literatur trösten?

Kann Sprache, kann Literatur wirklich trösten, wo sie doch selbst voller Leid, voller Katastrophen steckt, den Schmerz einer ganzen Welt versammelt und nicht mit Schocks spart?

Literatur, so meint der Schweizer Schriftsteller Peter Bichsel, ist die „kategorische Sinnvollerklärung“ des Lebens: „Weil ich erzählen kann, bin ich, und weil ichs erzählen kann, stehe ichs durch. Das Leben retten werden uns die Geschichten allerdings nicht. Sie machen es nur erträglich.“³⁸

Etwas schnoddriger formuliert das der Österreicher Wolf Haas in einem Interview in der Zeitschrift *Literaturen* (11/2009): „Man wühlt im Negativen, um Trost zu erlangen. So funktioniert die Barock-Lyrik ja auch: Es geht um Verfall und Tod, aber eigentlich geht es einem gut, wenn man’s liest.“

36 Dies., *Dein Schweigen meine Stimme. Gedichte 1958-1961*, Düsseldorf 1962, 13.

37 In: Marie Luise Kaschnitz. Hg. v. Uwe Schweikert, Frankfurt a. M. 1984, 307.

38 Peter Bichsel, *Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, Darmstadt 1982, 84.

Ein wichtiger Aspekt ist dabei die Form: indem ich erzähle, gestalte ich, gebe eine Form. Ein Text kann noch so nihilistisch, noch so voller Verzweiflung sein – einfach, weil er gestalteter Text ist, bietet er Halt und Trost. In besonderer Weise gilt dies natürlich für Gedichte.

Ruth Klüger berichtet in ihrem autobiographischen Text „weiter leben. Eine Jugend“: „Ich erzähle nichts Ungewöhnliches, wenn ich sage, ich hätte überall, wo ich war, Gedichte aufgesagt und verfaßt. Viele KZ-Insassen haben Trost in Versen gefunden, die sie auswendig wußten. Man fragt sich, worin denn das Tröstliche an so einem Aufsagen eigentlich besteht. Meistens werden Gedichte von religiösem oder weltanschaulichem Inhalt erwähnt oder solche, die einen besonderen emotionalen Stellenwert in der Kindheit des Gefangenen hatten. Mir scheint es indessen, daß der Inhalt der Verse erst in zweiter Linie von Bedeutung war und daß uns in erster Linie die Form selbst, die gebundene Sprache, eine Stütze gab.

Oder vielleicht ist diese schlichte Deutung schon zu hoch gegriffen, und man sollte zu allererst feststellen, daß Verse, indem sie die Zeit einteilen, im wörtlichen Sinne ein Zeitvertreib sind. Ist die Zeit schlimm, dann kann man nichts Besseres mit ihr tun, als sie zu vertreiben, und jedes Gedicht wird zum Zauberspruch.“³⁹

Eine ähnliche Erfahrung schildert Cordelia Edvardson, die Tochter Elisabeth Langgässers, die als Halbjüdin, um ihrer Mutter das Leben zu retten, mit vierzehn Jahren über Theresienstadt ins KZ Auschwitz geschickt wird. Auch ihr haben Gedichte beim Überleben geholfen: „Wie alle anderen hielt das Mädchen mechanisch den Marschtakt, LINKS, zwei, drei, vier, LINKS, zwei, drei, vier, links, links ... Aber in ihrem Inneren wiegte sie sich im vertrauten Rhythmus der eigenen Zauberformel, auch dies eine Gabe der Mutter und des Dichters Matthias Claudius. Darin war das Mädchen unsichtbar und unerreichbar, darin konnte sie ausruhen.“⁴⁰

Und Herta Müller berichtet in ihrer Bonner Poetik-Vorlesung 1996, wie poetische Texte ihr in Ceauşescus Rumänien Halt gaben: „In Rumänien haben sich viele Menschen an Gedichte gehalten. ... Sie sind ein tragbares Stück Halt im Kopf. Man kann sie ganz, wortgenau und lautlos aufsagen. ... Ich ging in Rumänien zweimal die Woche zu einer Freundin, und versteckte meine Texte bei ihr ... auf dem Weg zum Versteck sagte ich im Takt der Schritte Gedichte, die andere geschrieben hatten, vor mich hin. Ich nahm mir diese Gedichte für jeden Weg. Sie begleiteten mich ... Ich hatte mich innen und außen, so kam es mir vor, mit diesen Gedichten angstlos gemacht. Ich war so vermessen, zu glauben, mir könne nichts passieren, schließlich stecke ich ja mitten in einem Gedicht.“⁴¹

39 Ruth Klüger, weiter leben. Eine Jugend, Göttingen 1992, 122f.

40 Cordelia Edvardson. Gebranntes Kind sucht das Feuer. München 1987, 20.

41 Herta Müller, In der Falle. Göttingen 1996, 18f.

Wenn Worte fehlen, findet sich vielleicht ein Lied

THEOPHIL SPOERRI

Mehr als zwanzig Jahre lang war ich Spitalseelsorger am Universitätsspital Basel. Da ich von Kindsbeinen an gerne gesungen habe, fiel mir das Singen am Krankenbett wie ein Geschenk in den Schoß.

Davon werde ich Ihnen in meinem Beitrag erzählen und Sie dabei auch zum Mitsingen einladen. Ich werde Ihnen also Geschichten aus dem Alltag der Spitalseelsorge erzählen.

Was ich Ihnen vortrage, steht im Wesentlichen in dem Buch geschrieben, das ich nach meiner Pensionierung im Jahr 2002 geschrieben habe: „Spitalseelsorge als Anachronismus. Ein Bericht“, Basel 2004. Es handelt sich um das Kapitel, das den gleichen Titel trägt wie dieser Artikel.

Frau Klaus

Ich besuche Frau Klaus, die an schwerer Leukämie leidet. Seit Wochen liegt sie auf der Isolierstation, wo sie aggressivsten Chemotherapien unterworfen wird, welche ihr verkrebtes Knochenmark ausrotten sollen. Später soll ihr von einer andern Person gesundes Knochenmark eingepflanzt werden, welches dann gesundes Blut produzieren soll. Die junge Frau ist voll Mut und Hoffnung. Natürlich leide sie manchmal unter den unangenehmen Wirkungen der Behandlung; natürlich finde sie es überhaupt nicht lustig, alle Haare verloren zu haben; natürlich falle es ihr nicht leicht, im Zimmer eingesperrt zu sein. Aber sie wisse, dass sie keine andere Wahl habe, wenn sie am Leben bleiben wolle. Und leben wolle sie auf jeden Fall. Sie liebe das Leben und möchte noch so viele Dinge erfahren. Frau Klaus verbreitet eine wohltuend optimistische Atmosphäre.

Ich besuche sie gerne, weil ich spüre, dass sie mir vom ersten Moment an Vertrauen entgegenbringt. Es fehlt uns nie an Gesprächsstoff. Für so viele Dinge hat sie Interesse, und wir finden bald heraus, dass uns Gemeinsames verbindet.

Eines Tages ist sie aber körperlich und seelisch erschöpft von den Wirkungen der Medikamente. Sie hat sich in sich selbst zurückgezogen und erklärt, sie habe heute keine Kraft für ein Gespräch. Aber morgen werde sie sich bestimmt wohler fühlen.

Anderntags besuche ich sie wieder. Sie liegt mit geschlossenen Augen in Bett. Ich trete hinzu, spreche sie an und berühre ihre Hand, die auf der Bettdecke liegt. Ohne die Augen zu öffnen, flüstert sie: „Schön, dass Sie kommen. Aber ich habe keine Kraft zum Sprechen. Es geht mir heute gar nicht gut, zum ersten Mal.“

Was soll ich tun?, frage ich mich. Weggehen, weil kein Gespräch möglich ist? Ihr gut zureden, dass es ihr bestimmt bald besser gehen werde? Ich spüre, dass weggehen, feige wäre und gut zureden taktlos, denn woher soll ich die Gewissheit nehmen, dass sich ihr Zustand bald verbessern werde?

Wie ich es bisher immer getan habe, nehme ich auch jetzt einen Stuhl, setze mich ans Bett, sitze und schweige, eine, zwei, vielleicht drei Minuten lang. Es scheint mir eine sehr lange Zeit. In mir breitet sich ein Gefühl von Hilflosigkeit aus. Kann ich denn nichts tun? Plötzlich der Gedanke: ein Lied singen! Zuerst verwerfe ich ihn. Aber der Gedanke bleibt hartnäckig: frag sie doch! Dann höre ich mich fragen: „Darf ich Ihnen ein Lied singen? Mir ist gerade eines eingefallen. Vielleicht tut es Ihnen gut. Es ist ein Lied in jiddischer Sprache.“ Frau Klaus nickt mit geschlossenen Augen und flüstert: „Ein Lied, das ist gut.“ Mit wenigen Worten fasse ich den Inhalt des Liedes zusammen, dann singe ich *Spil'she mir a lidele in Jiddish*.

Spiel mir ein jiddisches Liedchen. Es soll von Freude erzählen und nicht von Kummer. Die grossen und die kleinen Menschen sollen es verstehen, und es soll von Mund zu Mund gehen.

Eine, zwei, drei Strophen, und dann noch die letzte.

Wie ich fertig gesungen habe, sagt Frau Klaus ohne dabei die Augen zu öffnen: „Das war schön, danke.“ Ich spüre, dass es keine blossе Höflichkeitsfloskel ist. Beim Hinausgehen erfüllt mich ein Gefühl tiefer Dankbarkeit.

Zwei Tage später hat sie den Tiefpunkt erreicht, und langsam regt sich ihre Lebenskraft wieder. Ich schliesse nicht aus, dass auch das kleine Lied etwas zu deren Stärkung beigetragen hat. Bei meinem nächsten Besuch sagt sie scheinbar beiläufig: „Das jiddische Lied hat mir gut getan.“

Ich denke mir: Wenn Worte fehlen, stellt sich vielleicht das richtige Lied ein. Wir müssen es dann bloss singen.

Frau Bürki

Ich bin erst ein halbes Jahr in meinem neuen Beruf als Spitalseelsorger tätig und fühle mich noch recht unsicher. Frau Bürki kenne ich von der Gemeinde her, in der ich Pfarrer gewesen war, weil sie und ihr Mann regelmässig den Gottesdienst und Gemeindeanlässe besucht hatten. Frau Bürki ist weit über achzig und befindet sich im Spital, weil sie einen Schlaganfall erlitten hat. Halbseitig gelähmt sitzt sie schief im Rollstuhl und kann keine verständlichen Worte formulieren, sondern gibt unartikulierte Laute von sich. Ich besuche sie an einem Montagvormittag Anfang Dezember. Tags zuvor hatte sie in der Spitalkapelle am Gottesdienst teilgenommen.

Frau Bürkis Augen strahlen, als ich ihr Zimmer betrete. Sie begrüsst mich mit unverständlichen Lauten. Ich setze mich zu ihr und versuche ein Gespräch anzuknüpfen.

Soweit sie durch Gesten meine Fragen bejahen oder verneinen kann, können wir uns recht gut verständigen. Aber sobald sie mir etwas mitteilen möchte, was darüber hinausgeht, ist es mir fast unmöglich, den Sinn ihrer Äusserungen zu erraten. Je mehr ich mich abmühe, ein Gespräch zu führen, desto hilfloser und ungeduldiger werde ich, was ich natürlich zu verbergen trachte. Frau Bürki bleibt meine Frustration nicht verborgen, worüber ich mich wiederum schäme. Krampfhaft suche ich nach einem andern Anknüpfungspunkt. Da fällt mir ihre traditionelle Frömmigkeit ein. Ich sage: „Frau Bürki, gestern haben Sie doch den Gottesdienst zum ersten Advent besucht. Da haben wir das schöne Lied gesungen, das Sie bestimmt auswendig können,“ und fange an den Text zu rezitieren *Macht hoch die Tür....*

Aber da durchfährt mich gleich der Gedanke: Ein Lied soll doch gesungen und nicht aufgesagt werden. Ich beginne von vorn und singe diesmal *Macht hoch die Tür, die Tore weit, es kommt der Herr der Herrlichkeit...*

Frau Bürkis Augen leuchten und ihre Lippen bewegen sich. Sie versucht mitzusingen, und es scheint mir, als gelinge es ihr, die altvertrauten Worte des Liedes zu artikulieren. Vielleicht ist dies ja auch nur mein Wunsch. Aber ich verlasse Frau Bürki mit einem Gefühl dankbarer Genugtuung.

Dieses war mein erster Versuch, das Lied als Vehikel des seelsorgerlichen Kontaktes einzusetzen. Wenig später machte ich eine zweite wichtige Erfahrung.

Die alte Dame

Es ist Winter, und ich werde beim Eindunkeln zu einer alten Dame gerufen. Sie liegt im Bett und sei „nicht mehr ansprechbar“, wie mir die pflegende Schwester erklärt. Ich fühle mich wieder unheimlich hilflos. Ich spreche sie an, aber es kommt überhaupt kein Echo zurück. Durchs Fenster scheint ein halber Mond. In diesem Augenblick höre ich in mir das Lied *Der Mond ist aufgegangen*, und ich weiss plötzlich, was ich zu tun habe. Ich fasse die Hand der alten Dame und singe im halbdunkeln Zimmer alle sieben Strophen. Dabei fahre ich mit der Hand sanft über ihren entblössten Unterarm.

Am nächsten Morgen erkundige ich mich auf der Station, ob die alte Dame in der Nacht verstorben sei. Nein, antwortet man mir, heute Morgen sei sie sogar erstaunlich wach und wieder ansprechbar. Ich trete in ihr Zimmer und sage: „Guten Morgen, ich bin der Seelsorger des Spitals. Gestern Abend habe ich Sie besucht, aber Sie haben nichts davon gemerkt.“ Darauf antwortet sie: „Doch, doch, Sie haben mir ein Lied gesungen und mich gestreichelt wie ein ‚Buschi‘.“

Daraus habe ich „gelernt“, was ich vorher zwar bereits „wusste“: Menschen, die scheinbar nichts mehr „mitbekommen“, können noch manches spüren und hören.

Aufgrund dieser zwei Schlüsselerfahrungen habe ich angefangen, das Lied als „gesungenes Wort“ bewusst einzusetzen. Das „gesprochene Wort“ – auch wenn es ein „gedichtetes Wort“ ist – richtet sich in erster Linie an den Verstand, der es aufnimmt und verarbeitet. Natürlich löst es Empfindungen aus, zarte, bewegende oder zum Widerspruch reizende. Aber jedes Wort muss zuerst verstandesmässig aufgenommen, „begriffen“ werden, ehe es seine seelische Wirkung entfalten kann. Das Lied, das heisst, das Wort, das von einer Melodie getragen wird, rührt das Bewusstsein, das Herz oder die Seele oder wie man das „Organ“ bezeichnen will, unmittelbar an, ohne den Umweg über den Verstand machen zu müssen. So wird die Seele eines Säuglings einzig durch die Melodie der mütterlichen Stimme angerührt, beruhigt und in Geborgenheit gehüllt und nicht durch die Bedeutung der Worte, die sie singt. Darum bestehen die ursprünglichsten Schlaflieder bloss aus wiegenden Lauten: *Ni-na...Lju-Lju...*

Das Schatzkästchen meiner Lieder

Im Verlauf der Jahre habe ich ein Repertoire, einen Schatz an Liedern gesammelt, aus dem ich je nach der Situation auswählen kann; oder anders ausgedrückt: aus dem mir das passende Lied jeweils ein- und zufällt. Einige aus dem runden Dutzend im „Schatzkästchen“ versammelten Lieder stelle ich Ihnen vor.

All Morgen ist ganz frisch und neu

An einem sonnigen Frühlingmorgen sitze ich im Frauensaal auf der Notfallstation mit drei älteren Damen beim Fenster um den Tisch. Ich habe sie einzeln begrüßt, und alle haben ihr persönliches Drama, das sie ins Spital geführt hat, erzählt. Eine der Damen, vermutlich traditionell katholisch eingestellt, fordert mich auf: „Beten Sie für uns, Herr Pfarrer.“ Ich fühle mich überrumpelt und unbehaglich, weil ich nicht einfach drauflosbeten kann. Da geht mir der Liedvers durch den Kopf: *O Gott, du schöner Morgenstern*, der Anfang einer Strophe des Liedes *All Morgen ist ganz frisch und neu*. Ich sage: „Wenn Sie wollen, singe ich Ihnen ein Lied, das auch ein Gebet ist. Vielleicht kennen Sie es und können sogar selber mitsingen. Wollen Sie?“ Die Damen nicken zustimmend. Dann stimme ich das Lied an, das in den ersten drei Strophen von Gottes Gnade und Treue erzählt und das Licht des Tages rühmt. In den drei folgenden Strophen wird Gott direkt angesprochen, sie sind auch formal ein veritables Gebet. Zwar ist die Sprache altertümlich-barock; aber die Gebetsintention stimmt. Dafür sorgt die wunderbar herb-frische Melodie. Ein stimmigeres Morgengebet kann ich mir in dieser Situation nicht vorstellen. Das spüren wohl auch die drei Damen. Denn sie hören andächtig zu. Am Schluss sagt eine von ihnen: „Das war schön!“

Der Mond ist aufgegangen

Dieses bereits einmal erwähnte Lied enthält ebenfalls ein Gebet. Es ist wohl das Lied, das ich am häufigsten am Bett eines kranken Menschen singe, und dies nicht nur am Abend, wenn der Mond tatsächlich am Himmel steht. Ich habe es zu jeder Tageszeit gesungen, selbst am frühen Morgen. Seine Melodie strahlt eine unvergleichliche Ruhe aus und trägt das Gedicht von Matthias Claudius direkt ins Herz des Hörers hinein. Das Gebet – es sind die Strophen fünf und sechs – ist eine im besten Sinn kindlich-einfältige Bitte um Gottes Gegenwart bis zur letzten Stunde des Lebens.

Ich habe dieses Lied am Bett von schwerkranken Menschen gesungen, weil die Realität des Sterbens auf eine nüchterne und trotzdem zarte Weise angesprochen wird. Ich habe es für Menschen gesungen, die im Koma liegen, in der Hoffnung, dass diese einfache und ruhige Melodie etwas in ihnen anzurühren vermöge. Ich habe es auch bei Menschen gesungen, die gerade verstorben sind, wenn mich deren Angehörige gebeten haben, einen Abschiedssegens zu sprechen. Wer weiss, ob die Seele des Verstorbenen es noch wahrgenommen hat? Ich habe es aber auch für Menschen gesungen, denen ich damit einfach eine ruhige Nacht gewünscht habe.

Ich habe dieses Lied einmal einer sterbenden türkischen Frau gesungen. Weder sie noch ihr Mann, der dabeistand, haben ein Wort des Textes verstehen können. Er stand still am Fussende des Bettes, und die Tränen rannen über seine Backen.

Es ist ein heilsames Lied. *Gott lass dein Heil uns schauen!*

Geh aus mein Herz und suche Freud

Ähnlich heilsam sind die Lieder auf Gedichte von Paul Gerhardt. Zum Beispiel das Morgenlied *Die güldne Sonne, voll Freud und Wonne* oder das Sommerlied *Geh aus mein Herz und suche Freud*, von dem ich jetzt erzählen will.

Frau Pfister, Mitte fünfzig, ist eine ausgesprochen kultivierte, in besten Verhältnissen lebende, schöne Frau. Sie bittet mich, sie bis zu ihrem Tod seelsorgerlich zu begleiten. Sie leidet an einem Krebs, der bereits in ihrem ganzen Körper Ableger gestreut hat. Über die Ernsthaftigkeit ihres Zustandes macht sie sich überhaupt keine Illusionen. Anfang Juni lässt sie mich zu einem „Probegespräch“ zu sich rufen, das ich offensichtlich bestehe. Sie liegt auf der Privatstation im obersten Geschoss des Spitals. Vor ihrem Zimmer hat es eine geräumige Terrasse, auf der grosse Pflanzenkübel stehen. Auch in ihrem Zimmer leuchten den ganzen Sommer über die vielen Blumen, welche ihr die Besucher bringen. Mitte September wird Frau Pfister sterben. Während der ersten Wochen können wir noch über viele Dinge reden. Sie hat mancherlei geistige und kulturelle Interessen, zeigt sich aber religiösen Themen gegenüber zurückhaltend, ja fast ablehnend.

Der Sommer drängt sich in ihr Zimmer herein mit Sonnenblumen, Rosen, Margeriten und Lilien, aber auch mit Hitze, Gewitterregen, Blitz und Donner vor ihren grossen Fenstern. Je weiter der Sommer fortschreitet, desto schwächer wird Frau Pfister. An die Stelle von angeregten Gesprächen über Bücher, Musik, Reisen und fremde Kulturen treten oft lange Phasen des Schweigens. In solch einer Schweigezeit rutscht mir fast unbeabsichtigt die Frage heraus: „Frau Pfister, kennen Sie das wunderschöne Sommerlied *Geh aus mein Herz und suche Freud*?“ Frau Pfister nickt: „Ich glaube, wir haben es im Konfirmandenunterricht gesungen, aber das ist schon lange her.“ – „Ich würde es Ihnen gerne vorsingen,“ sage ich, „mögen Sie denn zuhören?“ Frau Pfister scheint ein wenig überrascht, nickt aber bejahend. Darauf singe ich etwa vier Verse des Liedes, in dem Paul Gerhardt sieben Strophen lang die Vielfalt und Herrlichkeit der sommerlichen Natur besingt, und dann in der achten Strophe ausruft:

Ich selber kann und mag nicht ruhn: / des grossen Gottes grosses Tun / erweckt mir alle Sinnen...

Als ich mit Singen aufhöre, bin ich etwas unsicher und frage mich, wie wohl Frau Pfister reagieren werde. Nach einer Weile lächelt sie, drückt meine Hand und sagt: „Das war ein schönes Lied, und Sie haben es schön gesungen. Danke.“

Dieses Lied ist ein Türöffner, der Frau Pfister den Zugang zu ihrer Spiritualität ermöglicht. Denn eines Tages gegen Ende August, als die quälende Zeit des Wartens nicht enden will, fragt sie unvermutet: „Würden Sie ein Gebet für mich sprechen?“ Noch zweimal richtet sie in den folgenden Tagen die gleiche Bitte an mich. Ich versuche, in Worte zu fassen, was ich als ihre Not und ihre Hoffnung zu spüren glaube, und es „vor Gott“ auszusprechen. Aber für mich persönlich sind die Momente, in denen ich singe, intensiver als jene, in denen ich Worte und Sätze formuliere. Ich weiss nicht, wie es Frau Pfister ergeht.

Bei der Beisetzung ihrer Urne an einem schönen herbstlichen Morgen Mitte September bittet mich der Ehemann, das Sommerlied als Abschiedsgabe für seine Frau am Grab noch einmal zu singen.

Sollt ich meinem Gott nicht singen

Im Schatzkästchen meiner Lieder liegt auch das, welches das Gedicht von Paul Gerhardt trägt *Sollt ich meinem Gott nicht singen*, mit seinen vielen Strophen und dem abschliessenden Kehrvers *Alles Ding währt seine Zeit, Gottes Lieb in Ewigkeit*. Drei oder vier der – teilweise arg dogmatisch befrachteten – Strophen gehören zu meinem privaten Kanon.

Auch dazu ein Erlebnis. Es handelt sich um den jungen Herrn Brunner, der an den Folgen der Leukämie sterben wird.

Es geht ihm sehr, sehr schlecht, und viele Wochen lang muss er sich entsetzlich quälen, bis er endlich sterben kann. Einmal stehen seine junge amerikanische Frau Jane und ich hilflos an seinem Bett, in dem er sich unruhig hin und her wirft. Der ehemals gut aussehende junge Mann ist kaum mehr wiederzuerkennen. Sein ganzer Körper ist von der Wirkung der Medikamente fürchterlich entstellt.

Was können wir tun, seine Frau und ich? Da höre ich in mir den Kehrvers klingen *Gottes Lieb in Ewigkeit*. Mein Kopf sagt mir, es sei taktlos, einem derart leidenden Menschen vorzusingen, Gott liebe ihn in Ewigkeit. Aber dieser Refrain lässt mich nicht los. Schliesslich fasse ich mir ein Herz und frage Herrn Brunner, ob ich ein Lied für ihn singen dürfe. Er nickt. So singe ich zwei Strophen des Liedes und erwarte eigentlich Widerspruch. Aber nichts dergleichen, im Gegenteil. Trotz seines tiefen Unwohlseins – die eigentlichen Schmerzen sind unter Kontrolle, geblieben ist aber dieses Gefühl abgrundtiefen Nichtwohlseins – lächelt mich Herr Brunner an und sagt: „Das war schön.“ Auch er wünscht sich in den kommenden Tagen mehrmals, dass ich ihm dieses Lied singe.

So nimm denn meine Hände

Etwas widerstrebend habe ich auch *So nimm denn meine Hände* ins Repertoire – ich sage bewusst nicht „Schatzkästchen“ – meiner Lieder aufgenommen. Dieses „Herz-Schmerz“-Lied mit seiner eingängigen Melodie ist jedoch bei älteren Menschen derart beliebt und kommt auch bei jüngeren Leuten an, dass es oft gewünscht wird, wenn ich frage, ob ich ein Lied singen solle. Wahrscheinlich kommt es – in der Situation des Ausgesetztseins in Krankheit und Todesnähe – dem starken Bedürfnis entgegen, sich wie ein Kind an der Hand nehmen und sich blindlings-vertrauensvoll führen zu lassen. Für mein Empfinden überschreitet dieses Lied die Grenze zwischen Gefühl und Sentimentalität. Das äussert sich auch darin, dass es oft heftiges Weinen auslöst – und dies vor allem bei den Angehörigen und weniger bei den sterbenskranken Menschen. Das heisst, dass sich vor allem die Angehörigen der kindlichen Hilflosigkeit und Verlorenheit bewusst werden, die das Sterben eines nahen Menschen in ihnen hervorruft.

Am Brunnen vor dem Tore

Dieses Lied gehört nicht in mein Repertoire, aber einmal hat es eine wichtige Rolle gespielt.

Der sechzigjährige Herr Engel ist ein schlichter, genügsamer und verschlossener Mann. Er ist körperlich und auch geistig ein wenig behindert. Er leidet an Blutkrebs. Weil er in einem weit entfernten Heim lebt, bekommt er selten Besuch, beklagt sich

aber nicht. Die regelmässigen Besuche des Spitalseelsorgers nimmt er gleichmütig entgegen, etwa so wie die der portugiesischen Putzfrau, ohne Interesse oder gar Freude zu zeigen. Deshalb verlaufen die Gespräche sehr einsilbig und der Seelsorger fühlt sich dabei recht unbehaglich.

Nach einiger Zeit verschlechtert sich Herr Engels Zustand; er wird bald sterben müssen. In meiner Hilflosigkeit frage ich eines Tages auch ihn, ob ich ihm ein Lied singen dürfe. Zu meiner grossen Verwunderung wird Herr Engel plötzlich ungewöhnlich lebhaft und erzählt von sich aus, er habe vor vielen Jahren im Männerchor seines Dorfes mitgesungen. Am besten habe ihm das Lied *Am Brunnen vor dem Tore* gefallen. Ob ich es kenne und singen könne? Natürlich singe ich es ihm mit allen Strophen vor. Herr Engel hört aufmerksam zu. Vielleicht weckt das Lied in ihm die Erinnerung an jene ferne Zeit, als er ein Mitglied des Männerchors war und somit das Gefühl haben durfte, „jemand“ zu sein.

Ein paar Tage später singe ich es ihm nochmals vor. Es ist Nachmittag, und am gleichen Abend stirbt Herr Engel. Vielleicht hat ihn das Lied des unglücklichen, heimatlosen Winter-Reisenden, auf seiner letzten Wegstrecke ein Stück weit begleitet.

Weißt du, wieviel Sternlein stehen

Auch dieses Lied steht nicht im Repertoire meiner seelsorgerlichen Lieder. Aber auch mit ihm verbinde ich die Begegnung mit einem aussergewöhnlichen Menschen.

Herr Roos, ein in der Schweiz bekannter Fernsehjournalist liegt im Sterben. Sein sprichwörtlicher Sarkasmus ist einer milden Heiterkeit und Abgeklärtheit gewichen. Obschon er mehrmals betont hat, er finde die Kirche zum Kotzen, akzeptiert er mich als Begleiter in seiner letzten Lebenszeit.

Eines Tages fragt er mich unvermittelt, ob ich das Lied *Weißt du, wieviel Sternlein stehen* kenne? Als Kind habe er es in der Sonntagschule gesungen und jetzt möchte er es gerne wieder hören. Mit seiner brüchigen Stimme singt er es mit. In den letzten Wochen seines Lebens will er es immer wieder hören. Der Refrain lautet:

Gott der Herr hat sie gezählet, / dass ihm auch nicht eines fehlet / an der ganzen grossen Zahl.

In diesem Lied drückt sich wohl der Wunsch und die Hoffnung des scharfsinnigen und scharfzüngigen Medienmannes aus, dass auch er von Gott erkannt, gezählt und bei ihm aufgehoben sei.

Swing low, sweet chariot

Cécile, eine junge Frau, liegt tot auf der Intensivstation und lebt trotzdem, weil ihre vitalen Körperfunktionen durch Maschinen künstlich am Leben aufrechterhalten werden. Man nennt ihren Zustand „hirntot“. Bis die Apparate endgültig ausgeschaltet werden dürfen, müssen aber eine Reihe von Tests durchgeführt werden, um das Risiko auszuschliessen, ihr Leben dadurch vorzeitig zu beenden. Céciles Eltern bitten mich, diesen Vorgang stellvertretend für sie zu begleiten. Er wird von einer erfahrenen Krankenschwester und einer jungen Ärztin durchgeführt und dauert fast zwei Stunden.

Es ist eine absurd anmutende Situation, am Bett einer noch nicht definitiv verstorbenen Toten zu stehen, während – nur durch Wandschirme getrennt – an den andern Betten geschäftig gearbeitet und geplaudert wird.

Ich trete auf die eine Seite von Céciles Bett, die Ärztin und die Krankenschwester auf die andere. Ohne es abgesprochen zu haben greifen wir alle drei nach Céciles Händen und streichen sanft über ihre Unterarme. Sie fühlen sich warm und lebendig an. Céciles Brustkasten hebt und senkt sich regelmässig. Wäre nicht das rhythmische Geräusch der Beatmungsmaschine, könnte man denken, Cécile liege in tiefem Schlaf. „Hallo, Cécile,“ sage ich mit leiser Stimme, „hörst du mich?...spürst du unsere Berührung? ... bist du da? ... bestimmt bist du noch in der Nähe ... wer weiss wo?“ Stille. „Ich singe dir jetzt ein Lied ... ich bin sicher, dass es dich erreichen wird ... auf irgendeine Weise kommt es zu dir.“

Einen Augenblick überlege ich, dann fällt mir der Negrospiritual ein und ich singe leise: *Swing low, sweet chariot, coming for to carry me home...*

Dann herrscht wieder Stille am Bett. Selbst die Geschäftigkeit um uns herum hört kurz auf.

Die beiden Frauen verrichten mit geübten Händen ihre Arbeit, zapfen Blut ab und schicken es zur Analyse ins Labor. Dann wieder Pause ... Stille.

Nach zwei Stunden sind alle Tests durchgeführt und die Diagnose wissenschaftlich bestätigt: Cécile ist definitiv tot. Jetzt kann die junge Ärztin die Beatmungsmaschine abstellen. Ihre Hand zittert ein wenig, als sie den Schalter umdreht.

Eigentlich sind an Céciles Bett gleichzeitig zwei verschiedene Rituale abgelaufen, denke ich später: das naturwissenschaftlich-medizinische der Ärzte und das spirituell-menschliche der Begleitung der bereits verstorbenen Cécile.

Beide Rituale gehen von der Annahme aus, dass die junge Frau zwar verstorben, aber dennoch nicht definitiv tot sei. Das medizinische Ritual muss mithilfe eines genau definierten Programms den Nachweis erbringen, dass das komplexe Regelwerk „Mensch“ biologisch unwiderruflich funktionsuntüchtig geworden ist. Demgegenüber geht das begleitende Ritual davon aus, dass die „Substanz“, die den biologischen Menschen Cécile zur unverwechselbaren Person gemacht hat, auf dem Weg sei, ihren physischen Körper zu verlassen. Es geht darum, ihre Seele zu verabschieden, zu begleiten und ihr eine glückliche „Rückkehr nach Hause“ zu wünschen.

Dies ist wohl der Grund, weshalb mir ausgerechnet das Lied ein- und zugefallen ist, dessen Kehrvers immer wieder bittet: *Coming for to carry me home*, „Komm und bring mich nach Hause“.

Nigun-chassidim

In einem Geheimfach meines Schatzkästchens liegen die so genannten *Nigunim-chassidim*. Das sind Lieder ohne Worte, die von Menschen gesungen werden, deren geistige Heimat das osteuropäische Judentum und deren Muttersprache Jiddisch ist. Sie singen diese *Nigunim* in Situationen, in denen sie sich besonders mit Gott verbunden fühlen. Es sind mystische Melodien, die von der Sehnsucht getragen sind, durch das Singen ganz nahe zu Gott gelangen und Gott unmittelbar in sich einlassen zu können. Worte – üblicherweise unentbehrliche Vehikel der Kommunikation – stehen dieser Unmittelbarkeit im Wege, oder erübrigen sich. Solche *Nigunim-chassidim*, das

Wort bedeutet nichts anderes als *Chassidische Melodien*, werden auf bloße klingende Silben gesungen: *aj-aj-aj...* oder *daj-daj-daj...* oder *bom-bom-bom*. Sie können endlos wiederholt werden, bis die Sänger in Trance fallen.

Es gibt nur wenige Situationen, in denen ich am Bett eines sterbenskranken Menschen solch ein *Nigun* gesungen oder gesummt habe.

Einmal sitze ich bei einer hochbetagten Frau, mit der mich eine tiefe aber widerspruchsvolle Beziehung verbindet. Sie ist durch einen Schlaganfall halbseitig gelähmt und hat auch die Fähigkeit verloren, Worte deutlich zu artikulieren. Lange Zeit sitze ich stumm da, während sie zu dösen scheint. Dann fange ich mit ganz leiser Stimme und geschlossenen Augen an, die Melodie mit der einzigen Silbe *aj-aj-aj* zu singen, vier-, fünfmal hintereinander. Mit einem Mal spüre ich auf meinem Kopf die noch bewegungsfähige Hand der alten Frau. Mich durchrieselt ein noch selten erlebtes Glücksgefühl: Die sterbende Frau segnet mich! Eigentlich bin ich doch zu ihr gekommen, um ihr den Segen zu spenden. Aber plötzlich vertauschen sich die Rollen, und ich werde durch ihre Segensgeste reich beschenkt und getröstet.

Ich komme zum Schluss.

Sollten Sie, meine Damen und Herren, als Privat- oder als Seelsorgeperson im Spital Besuche machen, so scheuen Sie sich nicht, Ihrer Patientin oder Ihrem Patienten ein Lied zu singen. Vielleicht braucht es ein wenig Mut und Überwindung, um das Ungewohnte zu wagen: allein und in der Öffentlichkeit eines Spitalzimmers zu singen. Ich versichere Ihnen, dass niemand über Sie spotten wird. Im Gegenteil: Die Empfänger ihres Geschenkes werden es Ihnen danken. Sollten Sie beim Singen gestört werden, weil eine Pflegeperson, der Chefarzt mit seinem Tross oder die Putzfrau ins Zimmer tritt, dann müssen Sie unbedingt weitersingen – zumindest bis zum Schluss der Strophe – und dabei wissen: Was Sie in diesem Moment tun, ist wichtiger als alles andere. Sie werden erfahren, dass die meist unter Zeitdruck stehenden Eintretenden Ihr Singen respektieren und sich davon auch berühren lassen werden. Denn sie sind ja auch empfindungsfähige Menschen und werden möglicherweise spüren: Was Worte allein nur begrenzt sagen können, findet seinen Ausdruck vielleicht in einem Lied. Man muss es nur singen!

Unter allen Tiefen – Du

Trost in den Liedern von Svein Ellingsen

JÜRGEN HENKYS

I.

Im Jahr 2009 hat der achtzigjährige Svein Ellingsen eine Gesamtausgabe seiner geistlichen Lieder herausgebracht. In dem typographisch hervorragend gestalteten Band findet man neben den nach der Entstehungszeit geordneten Texten auch Erläuterungen und Register, vor allem aber vier kurze Aufsätze mit Gedanken über das Kirchenlied und die Kirchenlieddichtung. Zum Titel des Buches hat Ellingsen die Eingangszeile eines Liedes von 1974/75 gewählt: *En bønn er gjemt i hjerteslagets rytme*, übersetzt: Im Rhythmus des Herzschlags ist ein Gebet aufbewahrt.¹

Das früheste Lied der Sammlung geht auf das Jahr 1955 zurück: *Herre, du har reist meg opp*. Es ist in deutscher Fassung aus dem Evangelischen Gesangbuch (EG 383) und aus dem Reformierten Gesangbuch der deutschsprachigen Schweiz (RG 733) bekannt: „Herr, du hast mich angerührt“ – das strahlende Danklied eines Einzelnen nach schwerer Krankheit. In der deutschen Kommission war darüber diskutiert worden, ob ein Lied mit so unverkennbar autobiographischer Kontur überhaupt ins Gesangbuch gehört. Erst nach längerem Gespräch entschied man sich zum Ja. Beim *Norsk Salmebok* von 1985, das 24 Originaltexte von Ellingsen enthält, war das Lied noch unberücksichtigt geblieben. Erst das norwegische Zusatzgesangbuch von 1997 hat ihm einen Platz eingeräumt.²

Selten mag es vorkommen, dass das Gesangbuch eines anderen Landes dem Gesangbuch der Heimat des Dichters mit dessen eigenem Lied zuvorkommt. Aber jede Übertragung aus der Originalsprache ist bekanntlich auch von Missverständnissen und eigenwilligen Akzenten bedroht, an denen das Lied womöglich zu leiden hat. Von einem solchen Fehlgriff ist hier zu berichten. In meiner Fassung (sie stammt von 1982) beginnt die 2. Strophe von EG 383 so: „Dank für deinen Trost, o Herr,/ Dank selbst für die schweren Stunden,/ da im aufgewühlten Meer/ sinkend schon ich Halt gefunden.“ Es geht mir jetzt nicht um die poetische Freiheit, die man beim Übergang aus der Originalsprache in die Zielsprache oft genug in Anspruch nehmen muss. Es geht um einen Fehler, mit Folgen für das Glaubensverständnis und die Seelsorge. Svein Ellingsen hatte das Lied während eines Genesungsaufenthalts in herrlicher Gebirgsnatur geschrieben – nach einer schweren Krankheit.³ Als er Jahrzehnte später meine Fassung im Gesangbuch sah, schrieb er mir: Nein, für die Zeit seiner Depression habe er keinesfalls gedankt. Das wolle er nicht, und so stehe es ja auch gar nicht im Text! Die Antwort traf mich wie ein Schlag. Was gedruckt war, war gedruckt. Eine Korrektur war nur noch für das Reformierte

1 Svein Ellingsen, *En bønn er gjemt i hjerteslagets rytme*. Salmer gjennom femti år, Verbum Forlag 2009. Stellen aus diesem Buch werden mit „E“ und Seitenzahl nachgewiesen.

2 Tillegg til Norsk Salmebok. Salmer 1997, Nr. 86.

3 Vgl. den Bericht des Autors in: Dietrich Meyer (Hg.), *Das neue Lied im Evangelischen Gesangbuch*. Lieddichter und Komponisten berichten, Düsseldorf ²1997, 85.

Gesangbuch der Schweiz möglich, im allerletzten Augenblick. Die Fehlermeldung an meine eigene Kirche dagegen ist bis heute nicht berücksichtigt worden.

Was war passiert? Wörtlich übersetzt lautet der Anfang von Str. 2 so: ‚Dank für den Trost, den du gabst,/ selbst in den schwersten Momenten der Nacht,/ als mein Leben ein aufgewühltes Meer war/ und ich fühlte, dass alles untergeht.‘ Der Dank gilt also dem Trost, und diesen Trost hat Gott sogar dann noch geschenkt, als dem eigenen Gefühl nach nur noch der Untergang blieb. Um im Duktus meiner ersten, verhältnismäßig freien Übertragung zu bleiben und möglichst wenig zu ändern, habe ich dann für das RG formuliert: ‚Dank für deinen Trost, o Herr,/ *Trost selbst in den* schlimmen Stunden,/ da im aufgewühlten Meer/ sinkend schon ich Halt gefunden.“ Mit Ellingsens Worten aus seiner eigenen Erläuterung: Der Originaltext dankt ‚für den Trost, d.h. für Gottes unsichtbare Nähe, auch im Leid“.⁴ Der Trost verdrängt das schwere Erleben also nicht. Der Trost rettet sich auch nicht in die fromme Umdeutung des Erlebten. Sondern er erweist sich als Halt im Strudel des Untergangs. Darin ist er (nach unserm Lied) die Antwort auf den stummen, unartikulierten Schrei des Herzens.

Eine Verbalisierung des stummen Schreis liest man in einem wenig später geschriebenen Lied (Prosauübersetzung): ‚In meiner Labyrinth-[Irrgang-]Finsternis / geht meine Hoffnung zu Grunde./ Ich sehe keinen Weg./ Gott, nimm mich in die Hand.“⁵ Oder, theologisch reflektiert, in einem Krankheitslied (*Mens jeg her er tatt til side*): ‚Du, der jedes Verhängnis [mit uns] geteilt hat,/ schaff mit deiner verborgenen Anwesenheit [*ved ditt skjulte nærvær*] einen neuen Raum in unsren Herzen [...] Du willst unser Allein[!] füllen / mit einer Kraft, welche die Finsternis sprengt.“⁶ Wird also der ‚stumme Schrei‘ mit ‚Trost‘ beantwortet, so ist Trost eine *schaffende* Wirklichkeit, nämlich die ‚verborgene Anwesenheit [Gegenwart, Nähe]‘ Christi. Sie erschafft sich in den bisher verschlossenen Herzen einen neuen Raum. Die ‚verborgene Anwesenheit‘ erfüllt das heillose ‚Allein‘ mit einer Kraft, die die Finsternis sprengt. Wie wichtig das Motiv der ‚verborgenen Anwesenheit‘ für Ellingsen ist, zeigt sich auch daran, dass eine 1981 erschienene Sammlung von Liedern und Gedichten den Titel trägt: *Det skjulte nærvær*.⁷

II.

Nach dieser Einleitung ein Blick auf Leben und Werk: Svein Ellingsen ist 1929 in Kongsberg geboren. Seine Studienzeit und die ersten Berufsjahre hat er in Oslo verbracht. Seit 1968 lebt er in Saltrød, einem kleinen Ort in der Nähe der Hafenstadt Arendal am Skagerrak (gegenüber der Nordspitze Jütlands). Den Plan, Theologie zu studieren, hat er zu Gunsten einer Ausbildung zum Zeichner und Maler aufgegeben. Er studierte an der staatlichen Kunstakademie Oslo und ließ sich auch zum Lehrer für Werk- und Kunstunterricht ausbilden. Unter den norwegischen Malern seiner Generation ist er ein Außenseiter. So stellt er nur sehr kleine Formate aus, meist Landschaften, Kirchen und

4 Ebd., 86.

5 E, 16.

6 E, 34f.

7 *Det skjulte nærvær*. Salmer og dikt av Svein Ellingsen, Oslo 1978.

Frauengruppen, mystisch anmutende Bilder in Gouache-Technik.⁸ Hauptberuflich hatte er es dagegen schon früh mit dem Wort zu tun – in der Redaktion einer kirchlichen Wochenzeitschrift und in einem Verlag. Sein dichterisches Schaffen beginnt schon am Ende seiner Studienzeit. Aber es dauert über 20 Jahre, bis er die erste Sammlung seiner Kirchenlieder und Gedichte herausgibt: *Det skjulte nærvær* (1978). Im gleichen Jahr erscheint auch *Noen må våke* (Einer muss wachen).⁹ In diesem Band sind 53 Liedtexte zusammen mit den Melodien und Tonsätzen von 15 skandinavischen Komponisten veröffentlicht. In Norwegen wird immer wieder das starke Komponistenecho auf Ellingsens Dichtungen hervorgehoben. Durch die Vertonungen verbreiteten sich seine Texte rasch in allen skandinavischen Ländern. Wie hoch man seinen dichterischen Beitrag für das Kirchenlied auch in der kulturellen Öffentlichkeit schätzt, kam schon 1976 durch die Zuerkennung eines lebenszeitlichen ‚Staatsstipendiums‘ aus dem Budget für kulturelle und wissenschaftliche Arbeit zum Ausdruck. Bei zahlreichen Studienreisen ins Ausland konnte er seinen kunsthistorischen und hymnologischen Interessen nachgehen. Inzwischen ist er durch mehrere Kulturpreise gewürdigt worden. Er ist Ritter des St. Olavs-Ordens und theologischer Ehrendoktor der Åbo Akademie (Finnland, 2002) wie der Gemeindefakultät in Oslo (2008).

Bei einer solchen Aufzählung wird dem deutschen Referenten bange, wie er diesen Dichter würdigen soll. Kann er sich überhaupt in die andere Sprache und Kultur so hineinfühlen, dass er imstande wäre, die dortige Wertschätzung auch mit eigenem Urteil zu unterlegen, ja sie sogar weiter zu vermitteln? Bleibt es nicht bei einer persönlichen Vorliebe? Einer Vorliebe, die das öffentliche Echo des Dichters in dessen Heimatland braucht, um sich auch hierzulande rechtfertigen zu können? Da ist es gut, sich zunächst an objektive Werkmerkmale zu halten.

Hedwig T. Durnbaugh hat kürzlich eine Würdigung Ellingsens mit einem aufschlussreichen Überblick über die *Formen* und die *Themen* seiner Dichtung verbunden.¹⁰ Zu den Formen: Bei fast 100 untersuchten Texten kommt Hedda Durnbaugh auf nahezu 90 unterschiedliche Strophenmuster, die jeweils durch die spezifische Kombination ihres Metrums, ihrer Verszeilenzahl und der Stellung ihrer Reime charakterisiert sind.¹¹ Schon darin zeigt sich die Gestaltungsenergie und die Könnerschaft dieses Liederdichters. Eine solche planmäßige Varianz erinnert mich unmittelbar an den Gestaltreichtum des Genfer Psalters. Höchst bemerkenswert ist außerdem die große Zahl der zwar regelhaft geformten, aber reimlosen Strophenlieder. Der Verzicht auf die traditionelle Reimbindung des Kirchenliedes besagt ja ein Doppeltes: Einerseits wird der leidigen Abnutzung der Reime entgegengewirkt. Andererseits muss eine spezifisch metrisierte Strophe mit der ihr anvertrauten Aussage so gut ins Ohr fallen, ins Gemüt dringen und wieder auf die Lippen kommen können, dass die übliche Reimbindung gar nicht mehr

8 Zu Ellingsens Malerei vgl. ein für Ausstellungen bestimmtes Begleitheft: Åge Haavik (Red.), *Svein Ellingsen. Et presentationshefte*, o.J.

9 *Noen må våke*. Salmer og kirkeviser med tekster av Svein Ellingsen, Oslo 1978.

10 Hedwig T. Durnbaugh, The Poetry of Svein Ellingsen in Honour of his 80th Birthday, in: BENE CANTATE Et. Festschrift 50 Jahre IAH, I.A.H. Bulletin Nr. 37, Graz-Opole 2009, 75-82.

11 Vgl. schon das Versmaßregister in Ellingsens Sammlung *Noen må våke*, 123f. Dort gibt es für 53 Lieder 44 Strophenmuster!

vermisst wird. Svein Ellingsen selbst hat das Ideal der Verskunst im Anschluss an den Dichter Arnulf Øverland einmal sehr einfach ausgedrückt: Der Vers solle ‚eine untadelige metrische Form‘ aufweisen. Er solle sich durch ‚lebendigen Rhythmus und natürliche Wortstellung‘ sowie durch einen ‚verdichteten Inhalt‘ auszeichnen. Die Sprache solle ‚schlicht und verständlich, aber mit Ober- und Untertönen‘ versehen sein, so dass sie zu einer möglichst ‚durchsichtigen Schönheit und Ausdruckskraft‘ gelangen kann¹². Es ist bezeichnend, dass in dieser Aufreihung das Merkmal Reim gar nicht vorkommt. Und auch die Hymnodie als Sondergebiet der Verskunst kann unerwähnt bleiben.

Anders ist es natürlich bei den Themen. In ihnen setzt sich die große Gesangbuchtradition fort, allerdings mit den für Ellingsen typischen Akzenten. Hedda Durnbaugh unterscheidet fünf Themenkreise der Ellingsen-Lieder und belegt sie mit typischen Beispielen. Dabei richtet sie sich nicht nach dogmatischen Topoi oder liturgischen Zuweisungen. Sie bevorzugt für ihren Überblick soziale, anthropologische, seelsorgerliche Schwerpunkte: das Reich Gottes mit seiner Gerechtigkeit, die Erde mit der ganzen Schöpfung, die dunklen Stunden, Krankheit und Tod, Freude. Mit vielen anderen, die Ellingsens Liederwerk charakterisieren, stimmt sie darin überein: *Svein Ellingsen has given us his own words for situations where we are lacking words ourselves: times of joy, ordinary times, but especially times of sorrow and testing.* (81) Der Liederdichter Ellingsen versteht sich als ‚Lied-Diakon‘. (80) Er bietet Menschen, die in den Irrsalen des Lebens verstummen müssen, eine Sprache an, die ihnen hilft, sich der verborgenen Gegenwart Gottes zu öffnen.

Wie kann es zu solcher Übereignung der Sprache des Einen an die Anderen kommen? In einem kleinen poetologischen Essay, einer Zugabe innerhalb der großen Liederausgabe von 2009, greift Ellingsen wieder auf weltliche Dichter zurück. Er zitiert die Norwegerin Wera Sæther (geb. 1945) und den schwedischen Nobelpreisträger Harry Martinson (1904–1978). In der Berührung mit der Stummheit anderer selbst zum Wort werden: *så ordet kann demre innenfra* – ‚so kann das Wort aufdämmern/klar werden von innen heraus‘ (Wera Sæther). Der Satz ist zum Titel des erwähnten Essays geworden. Und Harry Martinson: Die Poesie mit ihrer Schönheit sendet den Himmel ins Haus des Herzens, *förvandlande vart ord från rök till glöd* – ‚unser Wort von Rauch zu Glut verwandelnd‘. Ellingsen (übersetzt): ‚Das kann als die Berufung eines Liederdichters gelten [...]: Liedpoesie schreiben als Verwandlung des zerschlissenen Wortes von Rauch zu Glut. Wenn einer von den heute geschriebenen [weltlichen] Texten die biblische Botschaft so vermitteln kann, dass sie «den Himmel sendet hinein in das Haus des Herzens», dann will auch das [geistliche] Lied unserer eigenen Zeit seine seelsorgerliche Funktion wahrnehmen und zu Hilfe und Trost [!] werden in der Zeit des Missgeschicks. Dann will es ein Wort schenken, das der Lesende und Singende ergreift und zu seinem eigenen Wort macht, zu einem Wort, das von innen heraus klar wird, aus der Tiefe des Herzens.¹³ M.a.W.: Der Dichter darf dann bei seinem Bemühen, die Lesenden und Singenden zu erreichen,

12 Aus einer Dankrede vom 5. Dezember 2001 bei Entgegennahme eines Ehrenpreises des „Textverfasserfonds“ in Arendal (Typoskript). Zu Bedeutung des weltlichen Dichters Arnulf Øverland für das zeitgenössische Kirchenlied äußert sich Ellingsen auch in E, 186f.

13 E, 196.

damit rechnen, dass das bedrückte Herz selbst zum Übersetzer, zum Liedhermeneuten wird.

III.

„Hilfe und Trost“ in schwerer Zeit – das Liederwerk Ellingsens geht über eine solche Rubrik weit hinaus.¹⁴ Doch es hat zweifellos gerade hier einen bemerkenswerten Schwerpunkt. Ich will im Folgenden vier Lieder vorstellen, die an der Situation von Verlassenheit und Trauer haften. Die deutschen Versionen sind Singfassungen, also dem originalen Strophenmuster genau nachgebildet. Dass Ellingsen in den ausgewählten Liedern auf den Reim fast ganz verzichtet, hat mir die Arbeit erleichtert. Aber es bleiben für die Übertragung noch genug Schwierigkeiten übrig, vor allem in semantischer und in metrischer Hinsicht.

(1) *Midt i all det meningløse*¹⁵

Das Lied wird schon in der ersten Strophe zum Gebetsruf, und unvermindert dringlich setzen sich die Bitten an Gott von Strophe zu Strophe fort. Trotz aller Bedrängnis durch Sinnlosigkeit, durch ungreifbare Tiefenmächte, durch drohende Niederlagen, ja trotz der Bedrängnis durch den Zweifel an Gottes Dasein selbst, findet Sprache zu Gott.

Dort, wo alles sinnlos aussieht,
was wir auf der Erde haben,
wird des Herzens Schrei Gebet.
Gott, wir rufen: Wenn du da bist,
find uns, dass wir nicht versinken
in der Nacht der eignen Leere.

2. Sammele das versprengte Leben.
Lass uns in Bedrängnis wissen:
Unter allen Tiefen – Du!
Lass uns dein Versprechen fassen:
Keine Macht wird uns mehr scheiden
von der Allmacht deiner Liebe.

3. Selbst wenn ohne jede Antwort
ein *Warum* im Herzen zittert,
bitten wir: Gib Glauben, Herr!
Glaube, dass du selbst uns beispringst,
wenn wir Aug in Auge kämpfen
mit der Gegenmacht des Bösen.

4. Ob wir siegen oder sinken,
immer werden wir getragen
durch das Leben, durch den Tod.
Gott, wir rufen: Weil du da bist,
find uns, rett uns, deine Nähe
sei uns Licht in Nacht und Zweifel.

Wenn alles sinnlos ist, so doch wohl erst recht jede an Gott gerichtete Bitte. Wie ist ein Gebetslied in der Situation des Gotteszweifels überhaupt möglich? Aber man muss genau hinsehen. Die ersten drei Zeilen lauten wörtlich übersetzt: „Mitten in all dem

¹⁴ Vgl. im nordelbischen Regionalteil des EG die Nummern 573 (Die Stunde ist da, Jesus Christus), 586 (Gottes Lob wandert), 600 (Wir strecken unsre Hände aus) und 618 (Einer muss wachen).

¹⁵ E, 62; Abdruck der Übertragung mit Melodie s. S. 74.

Sinnlosen,/ das wir hier auf der Erde antreffen,/ wird der Schrei unseres Herzens zu einem Gebet.’ Der Dichter sagt „wir“. Er macht sich zum Sprecher unter denen, die wie er ‚mitten‘ in der Sinnlosigkeit leben müssen. Sie trifft und verschließt ihn ‚hier‘, aber nicht an einem speziellen Ort, sondern überhaupt ‚auf Erden‘. Diese traditionelle Formulierung nun rückt sofort auch die umfassendere Wirklichkeit ins Bewusstsein, in der die ‚Erde‘ nicht alles ist. Mit *dieser* Wirklichkeit hat es das ‚Herz‘ zu tun, wenn es nur noch ‚Schrei‘ ist. Im Original heißt es ‚*unser* Herz‘. In die inklusive Rede sind andere Herzen mit aufgenommen. Auch sie kennen den Schrei des Herzens. Aber einer spricht es aus: Der Schrei unserer Herzen wird zum Gebet! Der Schrei verlässt die Erde mit einem Ziel, das nicht der Erde unterliegt. Eine Erklärung für diese Qualifizierung des Notschreis als Gebet fehlt. Sie ist offenbar nicht nötig. Die neue Deutung rechnet mit Evidenz. Genug, dass einer aus dem Wir mit solcher Deutung vorangeht. Es wird sich zeigen, dass andere mitgehen. Denn: *En bønn er gjemt i hjerteslagets rytme*. In jenem Liedanfang und Buchtitel (s.o.) ist für Svein Ellingsen ein anthropologisches Grunddatum, ein schöpfungstheologisches Credo ausgesprochen. So kann denn der Dichter das Gebet auch sofort eröffnen und dabei ohne weiter zu argumentieren alle Zweifel mitnehmen: ‚Gott, wir rufen: Wenn du denn existierst/ finde uns, rette uns, wenn wir versinken/ in unserer eigenen leeren Finsternis‘. (1,3-6) Das Wortspiel *Om du finnes, finn os* lässt sich im Deutschen leider nicht wiedergeben. Wörtlich: ‚Wenn du gefunden wirst [= wenn es dich gibt], finde uns.‘

Einmal zum Gebet geworden, bleibt das Lied Gebet bis zum Ende. Auf dem Weg dieses Bittens orientiert sich auch das Bekenntnis um. Ist es sonst die Art christlichen Bekennens, den angeredeten Gott durch Überbietung und Übersteigerung zu ehren, so werden die Geplagten hier in die andere Richtung geleitet: Gottes erbetene Gegenwart unterfängt noch jeden denkbaren Abgrund. „Unter allen Tiefen – Du.“ (2, 3) Eine ausdrücklich christologische Begründung ist in dieser Sprechsituation nicht am Platze. Sie bleibt im Hintergrund. Der Weg führt weiter zur Bitte um Vertrauen auf das, was Gott verspricht (2, 4-6), und um Glauben daran, dass uns seine Liebe im Kampf (Original: ‚im Nahkampf‘) mit dem Bösen in der Welt treulich zur Seite steht (3,1-6). Schließlich bilden die ersten Gebetszeilen (1,4-6) auch den Schluss des Ganzen, nun aber in Umkehrung (4,4-6): ‚Gott, wir rufen: Du, der du da bist/, finde uns, rette uns, lass dein Nahesein/ unser Licht werden in der Finsternis des Zweifels.‘

Svein Ellingsen weiß, dass Depression ins Verstummen führt. Mit seinem vom Durchleiden gezeichneten Lied hat er der Stummheit vieler anderer eine Stimme zuerkannt, die ihnen selbst unbekannt sein mag. Es ist Gottes hörendes Ohr, das den ersticken Schrei zum Gebet erhebt.¹⁶

(2) *Nå åpner savnet sine øde vidder*¹⁷

Dieses Lied will in eine Trauersituation eingehen. Das Wort *sorg*, ‚Trauer‘, kommt auch zweimal vor (2,4 und 3,3). Der andere leitende Begriff *savn* wird in den Wörterbüchern

¹⁶ Vgl. in „Herr, du hast mich angerührt“ die Zeilen: „Du hörst auch den stummen Schrei,/ gehst im Dunkeln nicht vorbei.“

¹⁷ E, 76; Abdruck der Übertragung mit Melodie s. S. 75.

mit ‚Mangel‘, ‚Entbehrung‘, ‚Bedürfnis‘ wiedergegeben. Von der Gesamtintention des Liedes her schien mir in 1,1 ‚Abschied‘ angemessen zu sein, in 3,1 dagegen ‚Vermissen‘. – Reimbindung gibt es nur zwischen den zweiten und vierten Zeilen jeder Strophe. Aber jede letzte Zeile der drei Strophen endet gleichlautend auf *fred* (‚Frieden‘). ‚Frieden‘ ist also das überdeutlich herausgestellte Ziel dieses Trauerliedes. Im Deutschen allerdings ist das zweisilbige ‚Frieden‘ als Schlusswort nicht tragbar. So habe ich es jeweils in die vorletzte Position gerückt.

Nun öffnet Abschied seine leeren Räume,
die Strecke vor dir unbekannt und öd.
Hab keine Angst, du wirst nicht einsam wandern,
es wächst dir Kraft zu auf dem Schmerzensweg.
In deiner Not, wo alles starr und fern bleibt,
ist Gott dir nah und spricht dir Frieden zu.

Du wendest dein Gesicht und willst zurückschaun.
Zehntausendfaches Unglück um dich hin.
Du gehst trotz allem noch in Richtung Leben,
lässt Trauer deine Weggefährtin sein.
Du überquerst den Abgrund vieler Rätsel,
und in der Unrast suchst dich Frieden auf.

Ja, Schritt für Schritt, im Kummer des Vermissens,
wirst du gelöst aus manchem starken Band.
Doch durch die Trauer drängen neue Tage,
erwarten neue Hände deine Hand.
Aus unsrer Zukunft öffnet Christus Türen.
Sein Nahesein ist allen Friedens voll.

Schon mit dem zweiten Satz wird ein Du angeredet, und dabei bleibt es bis zum Schluss. Aber anders als im vorigen Beispiel sucht die Rede nicht das Du Gottes auf, sondern das Du eines einzelnen trauernden Menschen. Ausgangspunkt ist dessen Erwachen aus der Betäubung: Der Abschied von dem geliebten Menschen ist endgültig, und der weitere Weg muss allein bewältigt werden. Was kann da helfen? Die drei Strophen sind gleichsam drei Wellen. Jede Welle trägt bis zum Ufer des Friedens. Aber jede Welle vergegenwärtigt auch den ‚Abgrund‘, über den diese Fahrt geht (2,5), die ‚Einsamkeit‘ und den ‚Schmerz‘ dieses Weges (1,3f.), das Losgelassensein aus früherem Halt (3,2). Das Wort ‚Trost‘ kommt nicht vor. Wollten wir es einsetzen, dann so: Nicht das, was kommt, wenn alles vorübergegangen sein wird, bietet Trost. Trost bietet auch nicht die Hoffnung, sich über all das Widerständige schon irgendwie hinwegsetzen zu können. Sondern Trost stellt sich mitten in den zugemuteten und ausgehaltenen Trennungssituationen ein. Wörtlich am Schluss von Strophe 1: ‚Hier in deiner Not, wo alles erfüllt ist von Abwesenheit [!],/ ist Gott dir nahe und reicht dir seinen Frieden.‘ (1,5f.) Dabei verschwindet die Trauer nicht einfach. Aber sie lässt sich mit der Zeit zur ‚Weggefährtin‘ (*følgesvenn*) machen. (2,4) – Die Polerfahrungen des Liedes sind Abwesenheit (*frávær*) und Anwesenheit, Ferne und Nähe (*nærvær*). Aber was am Ende der ersten Strophe als Pol und Gegenpol feindlich aufeinander einwirkt, weicht am Ende der letzten Strophe einer anderen Spannung – theologisch gesprochen: der eschatologischen. Wörtlich: ‚Und aus unsrer Zukunft kommt Christus zu dir/ und erfüllt alles mit Nähe und mit Frieden.‘ Christus ist unser aller Zukunft (*fremtid*), und eben aus dieser Zukunft heraus schenkt er jetzt schon seine Nähe.

(3) *Alt ble med ett så stille*¹⁸

Auch dieses Lied ist ein Trauerlied. Es entstand 1998. Das Nähere hat Ellingsen mir brieflich mitgeteilt.¹⁹ Anlass war der Tod eines zehnjährigen Mädchens aus seiner Heimatgemeinde. Die Trauer in der Familie weckte die Erschütterung wieder auf, die das Ehepaar Ellingsen Jahrzehnte vorher beim Verlust der eigenen Tochter hatte durchleben müssen. In dieser Bewegung wollte Svein Ellingsen ein Lied für Trauersituationen schreiben, in die auch Kinder einbezogen sind, z. B. beim Tod eines Mitschülers oder einer Mitschülerin – obwohl inzwischen der Gesang geistlicher Lieder in den norwegischen Schulen nicht mehr gestattet ist. Die Melodie steuerte auf Ellingsens Bitte Egil Hovland bei. So fand das Lied Eingang in das norwegische Kindergesangbuch.²⁰ Die Anfangszeile machte Ellingsen auch zum Titel eines Buches mit Liedern und Gebeten für Trauernde.²¹ In diesem Ausgangspunkt, in dem kindlichen Erleben eines Trauerhauses, liegt die Eigentümlichkeit des Liedes, und sie bleibt beim gemeinsamen Singen von Kindern mit Erwachsenen auch seine Stärke.

Alles so still auf einmal,
dunkel das helle Leben.
Tod hat an unsre Tür geklopft,
und Trauer füllt jeden Raum.

Schlimm, einen [eine] zu verlieren,
den [die] wir doch so sehr liebten!
O, welche Leere überall,
wie weh uns der Abschied tut!

So viele Tränen fließen,
hier, unter tausend Fragen.
Gott, der du unsre Trauer siehst,
wir bitten: Sei unser Trost!

Sei in der Tiefe bei uns,
hüll uns in deine Sorge.
Nimm unsern Schmerz in deine Hand,
dass Unrast zu Frieden wird.

Du bist der Quell des Trostes.
Gib in der Trauer Glauben:
Glauben, dass wir stets bei dir sind,
im Leben und auch im Tod.

Das in der Wir-Form gehaltene Lied bricht genau in der Mitte um: Aus der ratlosen Klage wird ein Gebet (3,2f). Die Bitten selbst klingen dann nicht mehr kindlich. Aber ein geistliches Lied mit Kindern soll ja ermöglichen, dass Erwachsene kleiner werden können, ohne doch aufzuhören, groß zu sein – und Kinder größer, nämlich junge Menschen, die in die Welt der Großen hineinwachsen, wie es dem wohl verstandenen Kindsein ja immer entspricht. Übrigens kommt in diesem Lied das Wort ‚Trost‘ (*trøst*) zweimal vor: dort wo das Gebet einsetzt (3,4) und am Anfang der Schlusstrophe (5,1).

18 E, 142; Abdruck der Übertragung mit Melodie s. S. 76.

19 E-Mail vom 5. März 2010.

20 Barnesalmeboka (1999), Nr. 136.

21 Svein Ellingsen, *Alt ble med ett så stille. Salmer og bønner i sorg*, Verbum Forlag 2002.

(4) *Her skal vi engang hvile*²²

In der ersten Veröffentlichung hat dieses Lied eine eigene Überschrift: *Kirkegårdssalme* (,Friedhofslied'). Dabei hat man nicht nur an die Beerdigung zu denken, sondern auch an den Besuch des Grabes in der Zeit danach oder an eine Friedhofsfeier.²³ Ellingsen teilt mit, er habe das Lied am Grab des norwegischen Lyrikers Olav Aukrust (1883-1929) geschrieben. Geleitet habe ihn dabei eine Volksmelodie aus der Waldenserkirche in den norditalienischen Alpen.²⁴ Die achtzeiligen Strophen zerfallen in zwei gleich gestaltete Teile, innerhalb derer immer zwei volltaktige Versanfänge mit zwei auftaktigen wechseln. Charakteristisch dabei sind die dreisilbigen Gruppen (Daktylen).

Hier werden wir einst ruhen.
 Nah ist des Lebens Grenze:
 Die Erde erhält von uns zurtück,
 was sie uns als Lehen gab.
 Leib, dieses Lebens Wohnung,
 Glieder, ja jede Zelle
 geliehen, o Erde, nur von dir,
 du Ursprung und Ruhestatt!

Schöpfer des Erdenlebens!
 Dein sind ja Grab und Erde.
 Dein Lieben zerbricht den Todesbann,
 du birgst unser Leben bei dir.
 Du ließest Christus aufstehn,
 du bist im Tod das Leben.
 Wir schlafen den Erden schlaf und ruhn
 im Lichtschein des dritten Tags.

Hier, an des Lebens Grenze,
 sollen wir innehalten,
 und wen überkommt, was fehlt und quält,
 darf weinen in stillem Gebet.
 Strahlen des Sieges Christi
 brechen sich in den Tränen.
 O gnädiger Gott, wir bitten dich
 um Ruhe und Kraft und Licht.

Am Anfang das betonte „Hier“: hier, auf dem Friedhof – hier, in der Erde. Hier werden auch wir ruhen. In einer Zeit immer neuer, aus Illusion und Idealität geborener Bestattungsformen (Wald, Wasser, Luft) fällt der Nachdruck auf, mit dem das Friedhofslied an des Menschen erdhafter Abkunft festhält. Die Erde ist ihm gerade kein fremdes Element, auch nicht nach dem Ableben: „Du bist Erde und sollst zu Erde werden.“ (Gen 3,19)²⁵ Der Leib mit all seinen Zellen, den elementaren Lebenseinheiten, ist eine Leihgabe der Erde. Die Gabe kehrt wieder zurück, und die Meditation am Grab gerät zu einem Anruf an die Erde: „...du Ursprung und Ruhestatt!“ (1,8) Aber mit der 2. Strophe ändert sich die Rederichtung: „Schöpfer des Erdenlebens!/ Dein sind ja Grab und

22 E, 36; Abdruck mit Melodie s. S.77.

23 Im Themenregister ist das Lied unter ‚Die Kirche und der Gottesdienst‘ verzeichnet (E, 217).

24 E, 204.

25 Vgl. in Noen må våke Nr. 5: Av jorden er vi kommet/ og vi skal bli til jord. Die ersten drei Strophen dieses Liedes hat Ellingsen später gestrichen. Geblieben ist ein zweistrophiges Lied O Herre, lytt til ropet (E, 65).

Erde.“ (2,1f) Was von der Erde geliehen war und nun im Grab liegt, bleibt zusammen mit der Erde in Gottes Verfügung, d. h. aber, seiner Liebe unterworfen. Sie offenbart sich in der Auferstehung Christi, und seither gilt: ‚Wir schlafen den Erdschlaf und ruhn / im Lichtschein des dritten Tags.‘ (2,7f) Die 3. Strophe kehrt zur ersten zurück: ‚Hier sollen wir, während wir [noch] leben,/ an der Grenze des Lebens einhalten.‘ Wen da der bloße Verlust überkommt, darf weinen und beten. In seinen Tränen bricht sich der Siegesglanz Christi. So bitten wir Gott an den Gräbern um ‚Ruhe (vgl. 1,1), Licht und Frieden‘.

Das Friedhofslied ist ein tröstliches Lied, weil es realistisch an der erdhaften Wirklichkeit unseres Lebendig- und Totseins festhält – nicht bitter, sondern dankbar; weil es alles Irdische der liebenden Schöpfermacht Gottes unterstellt; weil es den Tränen nicht wehrt, sie aber im Glanz des Auferstandenen aufblitzen lässt.

IV.

Svein Ellingsen hat der Sammlung seiner Lieder auch ein Kapitel mit kurzen geistlichen Gedichten beigefügt. Er nennt sie *Miniatyrsalmer*. Sie bestehen für sich selbst, lassen sich aber wohl auch als Kerne oder poetische Bruchstücke von Liedern auffassen, die nicht strophisch ausgearbeitet wurden. Das erste dieser Stücke ist 1955 entstanden, im selben Jahr wie das Lied, von dem wir ausgegangen sind. Mit Bemerkungen zu diesem *Miniatyrsalm*²⁶ will ich schließen.

*I sammenbruddets smerte
er jeg hos deg, min gud.
Når grunnen rives bort
og allting blir tatt fra meg,
er jeg fremdeles trygg.
En fugleunge i din hånd!
Et fredløst hjerte hamrer,
men skjermes av din fred.
Min Gud, jeg er hos deg
i sammenbruddets smerte.*

Im Schmerz des Zusammenbruchs
bin ich bei dir, mein Gott.
Wenn der Boden fortgerissen
und alles mir genommen wird,
bin ich immer noch sicher.
Ein Vogeljunges in deiner Hand!
Ein friedloses [i.S.v.: vogelfreies] Herz hämmert,
aber beschirmt von deinem Frieden.
Mein Gott, ich bin bei dir
im Schmerz des Zusammenbruchs.

[Prosaiübersetzung]

Im deutschen Devotionalienhandel gibt es eine beliebte Serie von Steingussfiguren: Kindergestalten, die sich in einer übergroßen Hand bergen.²⁷ Eine der Gestalten heißt ‚Getröstet‘. Sie veranschaulicht den Glauben an Gottes Schutz auf eine Weise, die sich nur schwer gegen den Vorwurf wehren kann, ‚Trost‘ werde auf dem Rückzug empfangen, ‚getröstet‘ werden sei ein Lohn der Regression. Weist Svein Ellingsens Metapher vom Vogeljunges in Gottes Hand in die gleiche Richtung? Doch dieses ‚vogelfreie‘, jeder Willkür preisgegebene Herz ‚hämmert‘, während es doch beschirmt wird. Es ist dem Kontrast zu Frieden und Harmonie nicht entnommen, es steht ihn durch. Es ist bei Gott schon ‚im Schmerz des Zusammenbruchs‘, nicht erst *nach* der geglückten Flucht. Jochen Klepper hat in seinen Tagebüchern mehrfach Luther zitiert: ‚Gott reißt das Übel nicht von der Person, sondern die Person vom Übel.‘²⁸ Trost bei Svein Ellingsen hat es mit einer ähnlich gedeuteten Erfahrung zu tun.

²⁶ E, 168.

²⁷ Das Urheberrecht an diesen Figuren liegt bei der Frankfurter Diakonisse und Kindergärtnerin Dorothea Steigerwald.

²⁸ Jochen Klepper, Unter dem Schatten deiner Flügel. Aus den Tagebüchern der Jahre 1932-1942, Stuttgart 1956, Vgl. dort 27.84.106.115.157.

Dort, wo alles sinnlos aussieht / Midt i all det meningløse

1. Dort, wo al-les sinn-los aus-sieht, was wir auf der Er-de ha-ben,
 wird des Her-zens Schrei Ge - bet. Gott, wir ru-fen: Wenn du da bist,
 find uns, dass wir nicht ver - sin-ken in der Nacht der eig-nen Lee-re.

2. Sammle das versprengte Leben.

Lass uns in Bedrängnis wissen:

Unter allen Tiefen – Du!

Lass uns dein Versprechen fassen:

Keine Macht wird uns mehr scheiden

von der Allmacht deiner Liebe.

3. Selbst wenn ohne jede Antwort

ein *Warum* im Herzen zittert,

bitten wir: Gib Glauben, Herr!

Glaube, dass du selbst uns beispringst,

wenn wir Aug in Auge kämpfen

mit der Gegenmacht des Bösen.

4. Ob wir siegen oder sinken,

immer werden wir getragen

durch das Leben, durch den Tod.

Gott, wir rufen: Weil du da bist,

find uns, rett uns, deine Nähe

sei uns Licht in Nacht und Zweifel.

1. Dort, wo al-les sinn-los aus-sieht, was wir auf der Er-de ha-ben,
 wird des Her-zens Schrei Ge - bet. Gott, wir ru-fen: Wenn du da bist,
 find uns, dass wir nicht ver - sin-ken in der Nacht der eig-nen Lee-re.

Text: deutsch von Jürgen Henkys 2010 nach dem norwegischen „Midt i all det meningløse“ von Svein Ellingsen 1978; Melodie I: Lars Åberg 1991; Melodie II: Egil Hovland 1975

©Text + M I: beim Autor; M II: Norsk Musikforlag, Oslo

Nun öffnet Abschied seine leeren Räume / Nå åpner savnet sine øde vidder

The image shows a musical score for a hymn. It consists of four staves of music in G major (one sharp). The lyrics are written below the notes. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "1. Nun öff - net Ab - schied sei - ne lee - ren Räu - me, Hab kei - ne Angst, du wirst nicht ein - sam wan - dem, die Stre - cke vor dir un - be - kannt und öd. es wächst dir Kraft zu auf dem Schmer - zens - weg. In dei - ner Not, wo al - les starr und fern bleibt, ist Gott dir nah und spricht dir Frie - den zu." The second staff continues the lyrics: "die Stre - cke vor dir un - be - kannt und öd. es wächst dir Kraft zu auf dem Schmer - zens - weg." The third staff continues: "In dei - ner Not, wo al - les starr und fern bleibt,". The fourth staff concludes: "ist Gott dir nah und spricht dir Frie - den zu." The music is written in a simple, clear style with a treble clef and a key signature of one sharp.

1. Nun öff - net Ab - schied sei - ne lee - ren Räu - me,
Hab kei - ne Angst, du wirst nicht ein - sam wan - dem,
die Stre - cke vor dir un - be - kannt und öd.
es wächst dir Kraft zu auf dem Schmer - zens - weg.
In dei - ner Not, wo al - les starr und fern bleibt,
ist Gott dir nah und spricht dir Frie - den zu.

2. Du wendest dein Gesicht und willst zurückschaun.
Zehntausendfaches Unglück um dich hin.
Du gehst trotz allem noch in Richtung Leben,
lässt Trauer deine Weggefährtin sein.
Du überquerst den Abgrund vieler Rätsel,
und in der Unrast suchst dich Frieden auf.
3. Ja, Schritt für Schritt, im Kummer des Vermissens,
wirst du gelöst aus manchem starken Band.
Doch durch die Trauer drängen neue Tage,
erwarten neue Hände deine Hand.
Aus unsrer Zukunft öffnet Christus Türen.
Sein Nahesein ist allen Friedens voll.

Text: Jürgen Henkys 2009 nach „Nå åpner savnet sine øde vidder“ von Svein Ellingsen 1973;
Melodie: Nina Broms Løfman 1982; © bei den Autoren

Alles so still auf einmal / Alt ble med ett så stille

1. Al-les so still auf ein-mal, dun-ke! das hel - le Le - ben.
 Tod hat an uns-re Tür ge-klopft, und Trau-er füllt je - den Raum.

2. Schlimm, einen [eine] zu verlieren,
 den [die] wir doch so sehr liebten!
 O, welche Leere überall,
 wie weh uns der Abschied tut!

3. So viele Tränen fließen,
 hier, unter tausend Fragen.
 Gott, der du unsre Trauer siehst,
 wir bitten: Sei unser Trost!

4. Sei in der Tiefe bei uns,
 hüll uns in deine Sorge.
 Nimm unsern Schmerz in deine Hand,
 dass Unrast zu Frieden wird.

5. Du bist der Quell des Trostes.
 Gib in der Trauer Glauben:
 Glauben, dass wir stets bei dir sind,
 im Leben und auch im Tod.

Text: Jürgen Henkys 2010 nach „Alt ble med ett så stille“ von Svein Ellingsen 1998;

Melodie: Egil Hovland 1998

© *Text: beim Autor; Melodie: Norsk Musikforlag, Oslo*

Hier werden wir einst ruhen / Her skal vi eingang hvile

1. Hier werden wir einst ru - hen. Nah ist des Le-bens Gren - ze:
Die Er-de er-hält von uns zu-rück, was sie uns als Le-hen gab.
Leib, die-ses Le-bens Woh-nung, Glieder, ja je - de Zel - le
ge - lie-hen, o Er-de, nur von dir, du Ur-sprung und Ru-he - statt!

2. Schöpfer des Erdenlebens!

Dein sind ja Grab und Erde.

Dein Lieben zerbricht den Todesbann,
du birgst unser Leben bei dir.

Du ließest Christus aufstehn,
du bist im Tod das Leben.

Wir schlafen den Erdenschlaf und ruhn
im Lichtschein des dritten Tags.

3. Hier, an des Lebens Grenze,

sollen wir innehalten,

und wen überkommt, was fehlt und quält,
darf weinen in stillem Gebet.

Strahlen des Sieges Christi
brechen sich in den Tränen.

O gnädiger Gott, wir bitten dich
um Ruhe und Kraft und Licht.

Text: Jürgen Henkys 2007/2009 nach „Her skal vi eingang hvile“ von Svein Ellingsen 1978;
Melodie aus der Kirche der Waldenser in Norditalien; © Text beim Autor

Gemeinsam singen

CHRISTA REICH

Beim Kirchenliedseminar gehört das gemeinsame Singen (einstimmig/mehrstimmig; Lied/Psalm/Antiphon/Motette) zum Erkenntnisprozess.

Dabei übt man sich gemeinsam ein ins Hören. Hören ist eine Art von Suchen, wie Ernst Bloch einmal formuliert hat. Es geht dabei nicht nur darum, den musikalisch angemessenen Klang zu finden – z.B. einmal wahrzunehmen, was eine gute, eigenständige Melodie ausmacht. Das Hören-Lernen gilt auch den Worten. Wer hören will, muss selbst schweigen können: Das Selbst schweigt, die Worte reden – so hat Franz Rosenzweig den Vorgang gemeinsamen geistlichen Singens einmal beschrieben. Musik und Wort geraten dabei in eine andere Dimension als die des Leicht-Ausführbaren und Eingängigen. Man kann so erfahren, dass Worte dann ungeteilte Aufmerksamkeit und Konzentration fordern, wenn es bedachte, konzentrierte Worte sind, die behutsam hinausgreifen und hinausführen ins Fremde. Plötzlich kann man erfassen, dass das Wort „Gott“ auch in der Kirche nie etwas Selbstverständliches, sondern ein völlig Fremdes benennt. Das Du, dem wir singen, ist uns zwar so nah wie nichts sonst – aber wir sind fern und fremd. Genau genommen, singen wir in unseren großen alten und neuen Liedern lauter unglaubliche, „weltfremde“ Sachen. Wer sich an sie gewöhnt hat und fröhlich darüber hinwegsingt, hat sie schon verloren. Merkwürdigerweise gerät ihm dabei aber auch die Welt, in der wir leben, aus dem Blick. Er singt auch über sie, über ihren Jammer und ihre Bosheit, hinweg.

Im gemeinsamen Singen kann aus den Singenden eine Art Trost-Gemeinschaft werden: Das Wissen um die abgründige Verlorenheit der Welt wird geweckt, nicht übertönt – und doch wird in dieses Wissen zugleich die Saat einer zarten Zuversicht eingesät. Das ist die Gabe des Wortes im Gewand der Musik, im Klanggewand vieler – oder auch nur weniger – Stimmen.

Im Singen kann Kirche konstituiert werden. Sie empfängt Trost als Geschenk – und als Ruf: Sei, was du singst (Augustinus). Folgte sie ihm, würde sie zum „Salz“.

Bleibt noch anzufügen, dass die in diesem Heft abgedruckten neuen Lieder Impuls sein wollen für gemeinsames Singen, Hinhören, Sich-darüber-Austauschen. Zeit haben für Lieder: reizvoller Horizont für die Gemeindegarbeit...

Trost im Singen

Neue Lieder aus den Niederlanden

SYTZE DE VRIES

Morgens um etwa 10 Uhr ist in den Niederlanden ‚Kaffeezeit‘! Man macht Pause, unterbricht die Arbeit. Man setzt sich zusammen für (meistens) zwei Tässchen Kaffee – oder, wie der Volksmund sagt: „een bakje troost“ (ein Tässchen Trost). Solch eine Koffein-Spritze ‚Trost‘ zu nennen, sagt mindestens so viel wie lange Referate: Man bekommt wieder auf den Weg geholfen! Und das ist Trost, gerade im biblischen Sinn.

Zum Thema stelle ich Ihnen drei neuere Lieder aus den Niederlanden vor. Zwei stehen schon in deutscher Übersetzung in dem Heft „Stimme der Stein zerbricht“¹, das dritte hat Jürgen Henkys erst für dieses Seminar übertragen.

Warum gerade diese drei? Die Worte „Trost“ oder „trösten“ kommen in den Texten nirgends vor. Auch sind die Lieder nicht im Blick auf die Seelsorge entstanden. Eines haben allerdings alle gemeinsam: Sie gehören in die Osterzeit; sie sind ursprünglich für die Sonntage *Jubilate* und *Kantate* gedacht. Und deswegen fordern sie auch alle drei auf zum Singen auf.

Die Grundfrage scheint hier also zu sein: Kann Singen trösten? Warum werden in den niederländischen Kirchen gerade diese drei Lieder so oft gesungen und als Trost spendend erfahren? Meine eigene Praxiserfahrung zeigt: Diese drei Lieder haben gemeinsam, dass Zeilen oder Strophen daraus oft als Zitat auf Geburts- und Heiratsanzeigen und auch auf Todesanzeigen und Trauerbriefen erscheinen. Die Lieder werden auch gern sowohl bei Taufen und Trauungen als auch in Trauergottesdiensten gesungen.

Was kennzeichnet Lieder, die auf Höhe- und Tiefpunkten des Menschenlebens uns helfen aufzustehen und weiterzugehen, die uns wieder auf den Weg helfen und das heißt ja: die uns „trösten“?

¹ Stimme, die Stein zerbricht. Lieder aus benachbarten Sprachen ausgewählt und übertragen von Jürgen Henkys, Strube Verlag, München 2003. Ein Begleitheft für Tasteninstrumente erscheint noch in diesem Jahr im Strube Verlag.

Singt Gott den neuen Lobgesang

Frits Mehrrens

1. Singt Gott den neu - en Lob - ge - sang! Er labt euch
 eu - er Le - ben lang mit Was - ser aus dem har - ten
 Fels, ihr lebt vom Wun - der sei - nes Quells.

1. Singt Gott den neuen Lobgesang!

Er labt euch euer Leben lang
 mit Wasser aus dem harten Fels,
 ihr lebt vom Wunder seines Quells.

2. Das Feuer loht, die Wolke weht,
 er schützt euch, dass ihr sicher geht,
 gibt Leben, Sinn, Zusammenhang.
 Drum singt ihm euren Lobgesang:

3. Ein neues Lied, des Staunens voll,
 dass euer Name bleiben soll,
 geboren und ans Licht gebracht
 aus Wasserflut und Todesnacht.

4. Die Hand des Herrn pflanzt in die Zeit
 Vorzeichen der Gerechtigkeit.
 Sein Geist haucht, bis das Herz uns brennt
 und seine heiligen Zeichen kennt.

5. Vor uns sein Land. Durch sein Geleit
 leben wir hin zur Ewigkeit.
 Ein neuer Lobgesang erklingt,
 wenn er sein Volk nach Hause bringt.

*Jürgen Henkys 2000 nach Willem Barnard „Zingt voor de Heer een nieuw gezang“ (1956)
 © Text: Strube Verlag, München; M: Interkerkelijke Stichting voor het Kerklied, Amsterdam
 Aus: Stimme, die Stein zerbricht. Geistliche Lieder aus benachbarten Sprachen ausgewählt
 und übertragen von Jürgen Henkys, Strube Verlag, München, 2003*

Singt Gott den neuen Lobgesang

Text: Willem Barnard

Man kann dieses Lied deuten als ein Lied der pilgernden Gemeinde. Es hat einen ‚Weg-Charakter‘: Die Singenden werden einen Weg geführt: den Weg Israels und den Weg Jesu, des Sohnes Israels.

Wasser und Fels, Feuer und Wolke malen die Wüstensituation. Zugleich spielen sie an auf das leere *Felsen*grab, die *Wolke*, welche Jesus bei seiner Himmelfahrt den Blicken der Jünger entzieht, und das Feuer brennt auch als *Pfingstfeuer*.

Trotz der alttestamentlichen Färbung der biblischen Anspielungen ist das ganze Lied präsentisch formuliert. So gewinnen die Einzelnen im Singen dieses Liedes Teil an den Wundern Gottes.

Alles in diesem Text ist Anrede: *euch, euer* Leben, *ihr...* die Singenden fordern einander auf, mit zu singen, erklären einander, worin der Ursprung ihrer Freude liegt. Einerseits sind die bekannten biblischen Erzählungen Metaphern menschlichen Lebens und sind für die Singenden „Hier und Heute“ geworden. Andererseits wird, wie z.B. in der Taufe, jedem Einzelnen Schöpfung, Auszug und Auferstehung „auf den Leib geschrieben“ mit Wasser und Licht (*geboren und ans Licht gebracht / aus Wasserflut und Todesnacht*). Teilhaben und Teilnehmen an dieser Wirklichkeit geschieht hier im Singen. Mit Ausnahme der vierten reden alle Strophen von Singen, von Lied und Lobgesang. Dieses Lied entstand denn auch als Sonntagsgesang für den Sonntag Kantate und nimmt Bezug auf den Sonntagpsalm 98.

Die Erde ganz erfüllt

Frits Mehrrens

1. Die Er - de ganz er - füllt - voll von Barm-her - zig - keit,
 von gött - li - cher Ge - duld und gött - li - chem Ge - leit!

1. Die Erde ganz erfüllt –
 voll von Barmherzigkeit,
 von göttlicher Geduld
 und göttlichem Geleit!

2. Die Güte Gottes ist
 zu groß für Glück allein,
 sie geht in alle Not
 des vollen Lebens ein,

3. sie sinkt als reiche Saat
 tief in die Gruft hinab,
 weil nimmer sie verlässt,
 die harren Grab bei Grab,

4. weil nimmer sie vergisst,
 die gottverlassen schrein.
 Weit, wie der Himmel ist,
 wird gute Erde sein.

5. Selbst Sterne, himmelhoch,
 hat diese Saat geweiht
 zum Dienst im Erntefeld
 der Allbarmherzigkeit.

6. Das Land, vom Tod gefurcht,
 nimmt auf, was niederfällt:
 die Saat, das Wort, den Herrn
 der Güte in der Welt.

7. Die ihr Gott lieben dürft
 und immer hofft und wacht:
 Die Ernte rauscht im Wind
 wie Psalmen in der Nacht.

Jürgen Henkys 2001 nach Willem Barnard „De aarde is vervuld“ (1959)

©Text: Strube Verlag, München; M: Interkerkelijke Stichting voor het Kerklied, Amsterdam
 Aus: Stimme, die Stein zerbricht. Geistliche Lieder aus benachbarten Sprachen ausgewählt
 und übertragen von Jürgen Henkys, Strube Verlag, München, 2003

Die Erde ganz erfüllt

Text: Willem Barnard

Der zweite Sonntag nach Ostern, *Misericordias Donini*, hat seinen Namen von alters her von dem Introitus *Misericordia Domini plena est terra* (Ps 33,5b). *Misericordia*, meistens mit „Barmherzigkeit“ wiedergegeben, ist die Übersetzung des Hebräischen *chäsäd*. Das aber bedeutet viel mehr als nur Barmherzigkeit. Martin Buber übersetzt mit *Huld* (wie in *Huld und Treue*). Heute lässt sich das Wort vielleicht am besten verstehen als *Solidarität*, als beständige Güte und Treue. Ebenso gewiss, wie wir nachts davon ausgehen können, dass am Morgen die Sonne wieder aufgeht, so gewiss ist die *chäsäd* Gottes.

Im Zwiegespräch mit Moses auf dem Sinai gibt Gott sich selbst in der Offenbarung seines Namens zu erkennen: ‚JHWH, JHWH, Gott, barmherzig und gnädig, langmütig und reich an Gnade und Treue‘ (Exodus 34,6). Im biblischen Sprachgebrauch ist der Name Programm. Der Gottesname ist darum Ausdruck des „göttlichen Plans“, *des göttlichen Geleits* (Str. 1). Dazu gehören die in der ersten Strophe besungene Barmherzigkeit und die Geduld, die Langmut. So schreibt auch Paulus im 1. Korintherbrief: „Die Liebe ist barmherzig, die Liebe ist langmütig.“ Die Liebe ist also Teil des göttlichen Willens, Ausdruck seines Namens. Dieser Name ist „herrlich auf der ganzen Erde“ (Ps 8,2). Von alldem ist die Erde *ganz erfüllt* (Ps 33,5). Das ist keine Feststellung, sondern Glaubensbekenntnis.

Aber diese göttliche Güte ist *zu gross für Glück allein* (Str. 2). Glück ist das Los, das den Menschen zuteil wird wie Sonnenschein, Gesundheit und Wohlstand. Aber Gott ist nicht deckungsgleich mit dem Guten, das uns widerfährt. Er ist nicht nur auf der Sonnenseite unseres Daseins zu finden. Denn dem *Glück* steht die *Not* gegenüber, wie die Nacht die Schattenseite des Tages ist. Das ganze Leben, die Gesamtheit unseres Daseins, ist *Glück und Not, Licht und Schatten*, es ist durchzogen, *ganz erfüllt* von Gottes Güte. Er ist der Herr über Tag und Nacht. In der 2. Strophe wird auch das Wort *erfüllt* aus Strophe 1 noch näher umrissen: Es meint nicht so sehr eine sichtbare Überfülle, sondern eher eine unsichtbare Kraft, die das Ganze durchzieht, wie auch Sauerteig oder Salz an sich unsichtbar sind, aber die Gesamtheit des Mehles oder der Speise durchziehen und darin unwiderruflich ihr Werk verrichten.

Es ist gerade diese zweite Strophe, die dieses Lied so beliebt gemacht hat: Der trostvolle Gedanke, dass ich, was mir auch widerfährt, nie aus dem Wirkungsbereich von Gottes Barmherzigkeit gerate! Sehr oft kann man gerade diese Zeilen in Todesanzeigen in der Zeitung lesen.

Denn diese Güte Gottes ist wie *Saat*, die in der Erde sterben, im Dunkel untergehen muss, wenn sie zum Leben erweckt werden soll. Auch Jesaja 55 wählt dieses Bild für das *Wort*, das von Gottes Mund ausgeht und nicht ohne Wirkung dorthin zurückkehrt. Es füllt die Erde und macht sie fruchtbar. *Weit, wie der Himmel ist, wird gute Erde sein*.

Immer geht der *chäsäd*, die Solidarität, den selben Weg (Str. 6): als *Saat*, als *Wort*, als *Herr* (Kyrios, Christus; Joh 12,24).

Auf die, die Gott lieben, hoffen und wachen, wartet die Ernte. Sie ist wahrnehmbar für alle, die den Trost von Psalmen in der Nacht kennen.

Solang wir Atem holen

The musical score is written on four staves in a 4/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is simple and hymn-like, with lyrics written below each staff. The lyrics are: 1. So-lang wir A-tem ho-len, er - weckt uns Got-tes Ruf, ins Lied zu ü-ber - tra - - gen, wo - zu er uns er - schuf. Ein - an-der zu-ge - wie-sen als Far-ben ei-nes Klangs sind wir im Chor des Le - - bens die Stim-me tie-fen Danks.

2. Auch wenn die eigne Stimme
mir ihren Dienst versagt,
das Lied auf andren Lippen
trägt, bis der Morgen tagt.
Von Atemnot befallen,
im Kummer stumm gemacht –
das Hoffnungslied mit allen
hat mich ans Licht gebracht.

3. Das Dunkel muss erleben
vor Psalmen in der Nacht.
Selbst Mauern können fallen:
Singt denn aus aller Macht!
Gott, lass es nie uns fehlen
an Weisen und Gesang,
die unsern Gang beseelen
das liebe Leben lang.

4. Das Lied hebt seine Flügel
und schwebt im Hoffnungswind.
Es übersteigt die Ängste
um Leben, das verrinnt.
Es blickt hinaus ins Weite,
es atmet deinen Geist.
Schon tönt in unserm Singen
von fern das Hochzeitsfest.

Text: Sytze de Vries 1985; deutsch von Jürgen Henkys (2010), Melodie: Llangloffan (Wales),

© bei den Autoren

Solang wir Atem holen

Text: Sytze de Vries

Der Text entstand 1985, als die Kantorei meiner damaligen Gemeinde ein Jubiläum feierte. Für mich als den Dichter dieses Liedes gilt auch ganz persönlich: In diesem Text wird der Grund des (meines) Glaubens im Singen bekannt, geübt und praktiziert.

Dieser Glaubensgrund kann folgendermassen formuliert werden: Wenn wir daran glauben, Geschöpfe Gottes zu sein, akzeptieren wir einander auch als aus Gottes Hand gekommen, als ‚Gegebenheit‘, als Geschenk. Keiner von uns lebt für sich selbst; füreinander sind wir geschaffen. Wir sind auf Liebe gebaut.

Singen macht diesen grundlegenden Gedanken hörbar: Unsere Stimmen singen sich aufeinander ein, suchen Zusammenklang, Harmonie. Miteinander und voneinander erhalten wir unsere Farbe. Davon singt die erste Strophe.

Zum Singen brauchen wir unseren Atem, und der Atem ist unser Leben. Ich saß einmal krank zu Hause mit Atemproblemen, und wenn Atemholen kein Automatismus mehr ist und die Luft erkämpft werden muss, versteht man erst recht, wie sehr Atem die Lebensquelle ist! Und man erkennt, wie man, in Atemnot geraten, abhängig wird von der Liebe und der treuen Hilfe von anderen.

Die zweite Strophe fasst diese Erfahrung in Worte. Gerade in diesen Zeilen haben schon viele Sterbende und Trauernde Trost gefunden. Der Trost ist dieser: Auch wenn ich nicht (mehr) singen kann, bleibt da doch die singende Gemeinde, die für mich singt, stellvertretend, die mir voraus singt und mich trägt mit ihrem Gesang. Das macht das Singen einer Gemeinde notwendig und zu einer seelsorgerlichen und diakonischen Handlung. Das ist das Fundament des Trostes: Auch im Dunkel werde ich auf dem Weg gehalten, damit ich weiter gehen kann. Auch dann bin ich nicht allein.

Lange habe ich mich gefragt, warum dieses Lied so beliebt geworden ist, nicht nur bei betrübten Menschen, sondern ebenso bei künftigen Ehepaaren oder bei Taufeltern. Allmählich aber verstehe ich, dass sie erkennen, wie im Singen Not und Glück zusammenkommen können, so wie ich damals mit diesen Worten meiner eigenen Not ‚entgegengesungen‘ habe. Deswegen spiegelt die dritte Strophe sich an biblischen Geschichten, in denen das Singen das Wunder bewirkt: Rund um Jericho, bei Jona im Fisch, bei Paulus und Silas in ihrer Zelle.

Die Melodie ist eine einfache Volksmelodie aus Wales, *Llanglofann* genannt. Sie erschien erst 1973 im niederländischen *Liedboek voor de Kerken* als Singweise bei einer Übertragung aus dem englischen Liedgut, einem Text von William Cowper *Sometimes a light surprises the Christian while he sings*. Es muss dieses Zitat gewesen sein, das mich bewog, diese Melodie zu wählen.

- **Jochen Arnold: Von Gott poetisch-musikalisch reden.** *Gottes verborgenes und offenbares Handeln in Bachs Kantaten (Arbeiten zur Pastoraltheologie, Liturgik und Hymnologie, Band 57).* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, 488 S.

Nachdem das theologische Interesse an Joh. Seb. Bachs Kantaten bisher stark historisch orientiert war - Erschließung des zeitgenössischen Verstehenszusammenhangs der Libretti - , stellt sich Jochen Arnold hier in seiner Leipziger Habilitationsschrift der Aufgabe, das theologische Potential dieser einzigartigen Predigtmusik für heute zu erschließen, „Lebens- und Geschichtsdeutung im Spiegel der Kantaten Bachs“ zu profilieren. Dabei ist der gewöhnliche individuelle „Kasus“ Trauung ebenso im Blick wie die Tsunami-Katastrophe mit der dadurch evozierten Frage „Wo ist Gott?“

Gerade weil in Bachs Kantaten das „Ringeln mit Gottes Verborgenheit“ ebenso wie das Zeugnis seines „gütigen Weltregiments“ eindrücklich zur Sprache komme, „Gottes richtendes Handeln“ wie das Zeugnis vom „rettenden Evangelium“, sei hier ein in seiner Polarität sachgemäßer Spannungsbogen gegeben, welcher die Ambivalenz heutiger Lebens- und Welterfahrung bewältigen helfen könne. Bachs Kantaten haben ja zweifelsohne Konjunktur, gerade auch in liturgischer Verortung bei sogenannten Kantatengottesdiensten. Arnold will aufweisen, welche essentiellen theologischen Gewinn die „Botschaft“ dieser Musik und ihrer Texte tatsächlich bietet.

Im 300 Seiten starken Hauptteil der Arbeit werden 31 (von ca. 200) Kantaten vollständig besprochen, weitere Kantatensätze referenziell hinzugezogen mit vier als hermeneutischem Schlüssel angelegten Kategorien:

- I. Zwischen Trauer und Freude, Klage und Lob – Gottes verborgenes Wirken
- II. Zwischen Furcht und Hoffnung, Verzweiflung und Vergebung – Gesetz und Evangelium
- III. Gelassenes Gottvertrauen (Gottes Fürsorge und Weltregiment)
- IV. Freudige Gewissheit (Gottes Offenbarung als der Dreieinige)

In einem Dreischritt folgen auf „poetische Überlegungen“ zum Kantatenlibretto jeweils „musikalische Beobachtungen“ zu Bachs Vertonung, um abschließend in „liturgischen und dramaturgischen Erwägungen“ konkrete

Vorschläge zu formulieren, wie im Gottesdienst Kantatensätze, Lesungen, Predigt und Credo zu arrangieren wären. Dabei geht Arnold davon aus, dass eine Kantate ihr Potential heute besser entfaltet, wenn sie nicht als Musikblock komplett erklingt, sondern wenn sie mit ihrem inhaltlichen Duktus liturgisch in ein dialogisches Geschehen eingebunden wird, wo ebenso wie die Kantate auch die Predigt aufgeteilt werden kann.

Die Arbeit enthält allerdings keine praktisch-theologische Reflexion des Themas „Kantatengottesdienst“, die „liturgischen Erwägungen“ sind nur knapp formulierte Vorschläge, auch eine homiletische Erörterung darüber, wie nun konkret neben Bachs überwältigender Musik zu predigen sei, findet nicht statt. Es ist eine Arbeit im Fach Systematische Theologie, welche am Medium Bachkantaten die o.g. Theologumenoi profiliert und dabei vor allem die Affektdimension des christlichen Glaubens in seinen verschiedenen Sprechakten - im Anschluss an die sprachliche Ausdruckswelt des Psalters - stark macht, wie sie gerade durch Bachs Musik zur Geltung gebracht wird.

Trotz prinzipieller Übereinstimmung des Rez. mit Anliegen und Ansatz der Arbeit bleibt als Gesamteindruck, dass der Ertrag des dicken Buches nicht nur in liturgiepraktischer Hinsicht defizitär ist. Einige Kritikpunkte:

- Die Besprechungen der Kantaten tragen zum Verständnis selten Neues bei. Die vorliegenden Gesamtdarstellungen der Musikologen A. Dürr, K. Küster, H.-J. Schulze und des Theologen M. Petzoldt werden rezipiert. Eigene Beobachtungen bleiben oft an der Oberfläche der Benennung signifikanter musikalischer Figuren, die der Leser ohne Notenbeispiele nicht nachvollziehen kann. Bei fast jeder Kantate möchte Rez. Präzisierungen oder spezifische Pointierungen Bachs nachtragen. Das hermeneutische Niveau der Maßstab setzenden Bach-Besprechungen von Renate Steiger oder Meinrad Walter wird selten erreicht und deren Reflektionen sind zu wenig aufgegriffen.

- Dass die bei Bach tatsächlich oft artikulierte Erfahrung der Gottverlassenheit überwiegend die Nicht-Greifbarkeit Jesu Christi meint, wird als Spezifikum von Arnold nicht ernst genommen. Nur in den Koordinaten der barocken Christumystik, welche Glauben mit allen affekthaften Konnotationen in Analogie zu einem Liebesverhältnis erfasst, ist das spannungsreiche Szenario von Entzug und Offenbarung plausibel. Für die Erfahrung der Gottesferne beim Tsunami aber wird das Sich-

Verbergendes „Bräutigams“ Christus nur bedingt analogiefähig sein. Bachs Ausdruckswelt dürfte heute eher anschlussfähig sein an evangelikale Jesusfrömmigkeit, wo mit solch differenzierter Affektmusik plumpe Pauschalisierungen aufgebrochen werden könnten.

- Auch Arnolds systematische Standard-Polarisierung „Gesetz und Evangelium“ geht gewissermaßen über Bach hinweg. Da steht immer ganz konkret „Gericht und Gnade“ und dabei Christus als „Richter und Heiland“ vor Augen.

- Die doxologische Dimension bei Bach expliziert Arnold zwar trinitarisch weit im Blick auf „christologische Mitte“, „pneumatologische Tiefe“ und „schöpfungstheologische Weite“ an dafür einschlägigen Kantaten. Die in ihrer „Tiefe“ aber wohl einzigartige, christologisch begründete Dialektik, dass bei Bach gerade im „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ (Kantate BWV 12) sowie in den „Fluten der Zähnen“ ob Jesu Tod am Kreuz (Johannes-Passion) der Mensch Gott die Ehre gibt, ist nicht erfasst.

- Der inflationäre Gebrauch der Kennzeichnung „aufregend“ für „poetisch-musikalische“ Phänomene bei Bach kennzeichnet ebenso wie dieses Bindestrich-Kunstwort im Titel der Arbeit eine gewisse sprachliche Hilfslosigkeit des Autors, welche weniger von Bachs Musik bereits „Begeisterten“ nicht weiter hilft.

Lektüre-Empfehlung für Bach-Begeisterte: die gut 50 Seiten „Zusammenfassung und Ausblick“ und speziell die 14 (BACH-Zahlensymbolik!) Thesen am Schluss. Für Recherchen zu einzelnen Kantaten fehlt leider ein Register.

Konrad Klek

■ Kantionale zur Feier der Evangelischen Messe

Herausgegeben im Auftrag der Evangelischen Michaelsbruderschaft von Ralf-Dieter Gregorius und Peter Schwarz Vandenhoeck & Ruprecht, 2010

Als Anschlusspublikation und Abschluss des Altarbuches „Die Feier der Evangelischen Messe“ erscheint das „Kantionale“, zu dessen Inhalten weitere Materialien und Hinweise im Internet treten. Mit dem Stichwort „Evangelische Messe“ ist der Fokus des Kantionale klar umrissen: Die Messform wird als gestalterisches Grundmuster hinter vielen

gottesdienstlichen Liturgien bis heute begriffen und die angebotenen Materialien durch das Kirchenjahr als Chance für eine Etablierung der „Evangelischen Messe“ als Regelfall des Sonntagsgottesdienstes.

Auf dieser Basis bietet das Kantonale aus der Hand anerkannter Fachleute wie u.a. Godehard Joppich umfangreiches musikalisch-liturgisches Handwerkszeug, das z.T. dem seit langem etablierten Ev. Tagzeitenbuch entstammt. Die Kategorien Deutsche Gregorianik (Wochenspruchantiphonen und Psalmen sowie Ordinarium) – Gesänge aus Taizé – Byzantinische Gesänge – Gesänge für Kinder versammeln liturgische Gesänge, wie sie sich seit längerem in unterschiedlichen liturgischen Traditionen etabliert haben. Neu geschaffen wurden Psalmodieformen und Gesänge zur Feier der Messe mit Kindern aus der Feder von Matthäus Huth. Ein lohnender Versuch, auf dessen Ergebnisse in der Praxis man gespannt sein darf. Die Möglichkeit einer Begleitung durch die Gitarre wird auch in den Psalmodieformen innerhalb der Gestaltung der Messe mit Taizé-Gesängen angeboten.

Schade ist, dass in diesem Kontext die spirituellen Konzepte der berücksichtigten Traditionen nicht erläutert werden. Für die bewusste liturgische Gestaltung, die im Bezug auf die Vermischung von Stilen differenziert angesprochen wird, wäre ein Hinweis wünschenswert, der über die Akzeptanz der Macht des Faktischen, spricht über die Integration der seit langem selbstverständlich etablierten Taizé-Gesänge hinausgeht. Die unterschiedlichen spirituellen Konzepte z.B. von deutscher Gregorianik und Taizégesängen, hier „Musik“ aus dem Wort, dort die spirituelle Kraft der Wiederholung, wären eine Reflektion wert.

Das Kantonale wird allein schon durch die vollständig angebotenen Wochenspruchantiphonen und Psalmen helfen, liturgisches Musizieren neu zu entdecken, zu fördern. Mit den weiteren Angeboten zum Ordinarium wird es möglich, das Kirchenjahr bewusst in unterschiedlichen Traditionslinien oder in Mischformen zu gestalten.

Das Vorwort zum Kantonale betont die Absicht, das liturgische Musizieren als Chance zur Überwindung der Krise des Gemeindegesangs und des Gemeindeliedes zu profilieren. Viele der dort beschriebenen Spannungsfelder, in denen Gottesdienst heute gefeiert wird, viele Einschätzungen

zu Krise und Chancen und praktische Gestaltungshinweise, etwa zum responsorialen Singen, sind anregend, bedenkenswert und werden allgemeinen Zuspruch finden.

Wer allerdings die Vielfalt gesellschaftlicher, liturgischer und gemeindlicher Realität in den Blick nimmt, wird sich auch zu Widerspruch herausgefordert sehen oder zumindest hinterfragen wollen: Wird der Gemeindegesang wirklich von Jahr zu Jahr schlechter oder ist das nicht ritualisierte Reduktionsrhetorik? Welche Antwort erhält die Frage nach nicht kontinuierlicher Gottesdienstpraxis außerhalb kerngemeindlicher Zusammenhänge? Ist die liturgische Kompetenz nicht längst wieder wachsend? Und ist der „Verlust des

geschichtlichen Gedächtnisses“ wirklich noch Realität?

Es bleibt die Frage, ob man der Realität mit der Etablierung der „Evangelischen Messe“ als Regelfall des Sonntagsgottesdienstes wirklich wirksam begegnen kann. Das kann man einem und diesem „Kantionale zur Evangelischen Messe“ nicht vorwerfen, deshalb: Wer die Prämissen und die Fokussierung des Kantionale grundsätzlich akzeptiert, wird die Beschränkung als Stärke begreifen und erhält innerhalb der klar umrissenen Grenzen umfangreiches, professionell erarbeitetes, übersichtlich geordnetes und unverzichtbares Handwerkszeug.

Hans-Jürgen Wulf

Autorinnen und Autoren dieses Heftes

Dr. Reinhard Görisch, Akademischer Rat em. am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien der Universität Marburg; krgoerisch@arcor.de

Dr. Gerhard Hahn, Professor em. für Germanistik/Mediävistik, Universität Regensburg; GerhardHahn-privat@web.de

Dr. Jürgen Henkys, Professor em. für Praktische Theologie, Humboldt-Universität Berlin; JHenkys@t-online.de

Dr. Konrad Klek, Universitätsmusikdirektor und Professor, Friedr.-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Konrad.Klek@theologie.uni-erlangen.de

Dorothea Monninger, Kirchenmusikerin und Theologin, Frankfurt am Main; dorothea.monninger@ekd.de

Dr. Christa Reich, Kirchenmusikerin und Theologin, Honorarprofessorin an der Evangelischen Fakultät im Fachbereich Theologie der Universität Mainz; christareich@gmx.de

Theophil Spoerri, Klinikseelsorger am Universitätsspital Basel;

ben-jizchak@bluewin.ch

Dr. Gabriele von Siegroth-Nellessen; Literaturwissenschaftlerin und Publizistin, Pulheim; gr.sn@t-online.de

Sytze de Vries, Pfarrer und Lyriker, Werkplaats „De Vertaalslag“, Schalkwijk/Niederlande; sytzedeVries@planet.nl

Hans-Jürgen Wulf, Landeskirchenmusikdirektor, Nordelbische Ev.-Luth. Kirche, Hamburg, info@kirchenmusik-nordelbien.de

Zum Inhalt:

Psalm und Kirchenlied sind Kulturgut ersten Ranges – die Literaturwissenschaft weiß das schon seit langem. Zugleich ist dieses poetisch-musikalische „Kulturgut“ aber auch in jeder Zeit eine Art eigenständiger „Gegenwelt“. Für ihre Vielfalt, ihre über Jahrtausende stets sich erneuernde Fortschreibung gibt es in der Welt der Religionen keine Parallele. Dieses Themenheft enthält dazu Erträge des 16. Interdisziplinären Ökumenischen Seminars zum Kirchenlied.