

Gewidmet dem Eichsfeldjugendchor



**Wissenschaftliche Hausarbeit**  
**zur ersten Staatsprüfung für das Lehramt an**  
**Regelschulen**

*im Fach:*  
Musikwissenschaft

*Thema:*  
**Die Kirchenmusik der Gegenwart**  
*Das Neue Geistliche Lied*

*vorgelegt von:*

**Kaufhold, Daniel**  
geb. am 07.01.1978 in Mühlhausen

Jena, den 20.09.2000

Alle Rechte bei den Autoren! [www.MCH-Musik.de](http://www.MCH-Musik.de)

## **Inhaltsverzeichnis:**

Inhaltsverzeichnis.....	3
Vorwort.....	5
Abkürzungsverzeichnis.....	7
<b>1 Die katholische Kirchenmusik der Gegenwart.....</b>	<b>9</b>
1.1 Definition.....	9
1.2 <i>Exkurs</i> : Die Kirchenmusik vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil.....	11
1.3 Das Zweite Vatikanische Konzil.....	14
1.4 Aufgaben der Kirchenmusik.....	16
1.5 Probleme der Kirchenmusik.....	18
1.6 Konsequenzen.....	20
<b>2 Das ‚Neue Geistliche Lied‘ – Situationsbestimmung.....</b>	<b>22</b>
2.1 Definitionsversuche .....	22
2.2 Zur Terminologie .....	23
2.3 Das <i>Neue</i> Geistliche Lied.....	25
2.3.1 Der musikwissenschaftliche Aspekt.....	26
2.3.2 Der musikalisch-temporale Aspekt.....	29
2.3.3 Der theologische Aspekt.....	32
2.4 Das <i>Neue Geistliche</i> Lied.....	34
2.5 Das <i>Neue Geistliche Kirchenlied</i> .....	35
<b>3 Entstehung und Entwicklung des neuen Lieds.....</b>	<b>38</b>
3.1 Vorbemerkungen.....	38
3.2 Ursachen.....	39
3.2.1 Innermusikalische Ursachen.....	39
3.2.2 Außermusikalische Ursachen.....	41

3.3 Die frühe Phase.....	43
3.3.1 Der religiöse Schlager.....	45
3.3.2 Das geistliche Chanson.....	48
3.3.3 Die Tutzingener Preisausschreiben.....	51
3.3.4 Die Kontrafaktur von Negro Spirituals.....	54
3.4 Die schöpferische Phase.....	58
3.4.1 Versuche mit Jazzmusik.....	59
3.4.2 Andere Einflüsse .....	62
3.4.3 Der vermischte Stil .....	64
3.5 Phase der Stagnation.....	66
<b>4 Taizé-Gesänge.....</b>	<b>66</b>
4.1 Zur Musik der Taizé-Gesänge.....	67
4.2 Theologische Aspekte.....	69
<b>5 Die musikalisch-textliche Gestaltung.....</b>	<b>70</b>
5.1 Zur Melodie.....	70
5.2 Zur Harmonie.....	73
5.3 Zum Rhythmus.....	76
5.4 Zu den Texten.....	77
<b>6 Kritik und Anerkennung.....</b>	<b>79</b>
6.1 Die Kritik der Kirchenmusiker.....	80
6.2 Die Kritik der Bischöfe.....	83
6.3 Anerkennung.....	87
Literaturverzeichnis.....	90
Anhang.....	103

## Vorwort

Da die Kirchenmusik wichtige Grundsteine der abendländischen Musik gelegt hat, ist es von Bedeutung, sich mit jener Musikrichtung des 20. Jahrhunderts auseinander zu setzen. Der Blick soll in dieser Arbeit auf die Gegenwart und auf das Kirchenlied gerichtet werden.

Papst Johannes XXIII. berief 1962 das Zweite Vatikanische Konzil ein, in dem maßgebliche Veränderungen der Kirche und auch ihrer Musik vorgenommen wurden. Im musikalischen Bereich fühlten sich Laien angeregt, neue Gemeindegesänge zu schaffen. Somit hat sich in den letzten 35 Jahren ein neues Kirchenlied herausgebildet.

Das ‚Neue Geistliche Lied‘ – oft Brennpunkt unter Kirchenoberen und Kirchenmusikern – erkämpfte sich seinen eigenen Platz in der Liturgie der Gegenwart. Dennoch ist es nicht unumstritten! Immer noch wird in diesen Gesängen eine Profanisierung der Kirche gesehen.

In der Tat kann mit dem neuen Lied ein Bruch in der Kirchenliedtradition verzeichnet werden. So ziehen poplarmusikalische Elemente des 20. Jahrhunderts in die Kirchenmusik ein. Darin wird eine Trivialisierung der Werte befürchtet, denn die profane Poplarmusik orientiert sich am Verkaufswert und an Konsumfähigkeit. In der christlichen Poplarmusik, die ebenfalls dem Kommerz und dem Geschmack der Masse unterlegen ist, sehen viele Kirchenmusiker den Konflikt zur Tradition, denn für die Kirchenmusik als musikalische Kunst ist der Musikgeschmack einer Gesellschaft kein notwendiges Kriterium.

Die Liturgiker hingegen sahen vielmehr einen Verfall der Werte durch das Neue Geistliche Lied hinsichtlich ihrer naiven Texte, welche – mit einer sentimentalischen Musik unterlegt – primitiv wirkten.

Aber wie zu zeigen sein wird, ist mit dem angeblich *Neuen* Geistlichen Lied gar nicht so viel Neues in das Kirchenliedschaffen eingebracht worden, vielmehr nutzt dieses Liedgut uralte Traditionen und belebt sie lediglich neu. Als einziges Novum erscheint

**Alle Rechte bei den Autoren! [www.MCH-Musik.de](http://www.MCH-Musik.de)**

die Benutzung des Schlagwerkes im Instrumentarium und die Verwendung von einigen musikalischen Stilmitteln des 20. Jahrhunderts.

Das Neue Geistliche Lied entwickelte sich in beiden christlichen Kirchen und auf der ganzen Welt zugleich. Es muss darauf hingewiesen werden, dass dieses Liedgut sicherlich das ökumenischste Kirchenlied überhaupt ist.

Entgegen solchen ökumenischen Tendenzen soll in dieser Arbeit der Schwerpunkt auf das neue Lied der katholischen Kirche gelegt werden. Dabei wird es nicht Ziel und Anliegen sein, eine Grenze zwischen der Entwicklung in beiden christlichen Kirchen zu ziehen, sondern die Trennung ist lediglich in einer Einschränkung des Themas begründet.

*An dieser Stelle möchte ich mich bei denjenigen bedanken, die mich bei meiner Examensarbeit unterstützt haben. So waren Peter Deckert (Köln) und Kurt Grahl (Leipzig) wichtige Helfer, um an neue Informationen heranzukommen.*

*Darüber hinaus sind die Erst- und Zweitkorrektoren zu erwähnen. Hiermit danke ich ganz besonders Annette Petri (Effelder/Eichsfeld), die mir bei vielen Formulierungen und der sprachlichen Ausgestaltung geholfen hat und Hannelore Wenzel (Geismar/Eichsfeld), die eine abschließende Durchsicht meiner Arbeit vornahm.*

## Abkürzungsverzeichnis

<b>AAS</b>	Acta Apostolicae Sedis
<b>AG</b>	Arbeitsgemeinschaft
<b>AK</b>	Arbeitskreis
<b>allg.</b>	allgemein
<b>allgem.</b>	allgemein
<b>Bd.</b>	Band
<b>Bde.</b>	Bände
<b>BDKJ</b>	Bund Der Deutschen Katholischen Jugend
<b>bibl.</b>	biblisch
<b>BRD</b>	Bundesrepublik Deutschland
<b>bzw.</b>	beziehungsweise
<b>CDU</b>	Christlich Demokratische Union
<b>CIMS</b>	Consociatio Internationalis Musicae Sacrae
<b>d.h.</b>	dass heißt
<b>DDR</b>	Deutsche Demokratische Republik
<b>e.V.</b>	eingetragener Verein
<b>ebda.</b>	ebenda
<b>EL</b>	Ephemerides liturgicae
<b>Eph</b>	Epheser (Epheser Brief)
<b>f.</b>	folgende Seite
<b>ff.</b>	folgenden Seiten
<b>FAZ</b>	Frankfurter Allgemeine Zeitung
<b>geb.</b>	geboren
<b>geistl.</b>	geistlich
<b>hl.</b>	heilig(e)
<b>hrsg.</b>	herausgegeben
<b>Hrsg.</b>	Herausgeber
<b>Instr.</b>	Instruction
<b>Jg.</b>	Jahrgang
<b>kath.</b>	katholisch
<b>KODA</b>	Kommission zur Ordnung des Diözesanen Arbeitsvertragsrecht
<b>Kol</b>	Kolosser (Kolosser Brief)

<b>liturg.</b>	liturgisch
<b>LJ</b>	Liturgisches Jahrbuch
<b>LK</b>	Liturgiekonstitution, siehe auch SC
<b>LThK</b>	Die Abkürzung LThK findet sich in keiner Erläuterung, vgl. H. B. Meyer, R. Pacik (Hrsg.), <i>Dokumente zur Kirchenmusik</i> , Regensburg 1981.
<b>MGG</b>	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
<b>NGL</b>	Neues Geistliches Lied
<b>NKD</b>	Nachkonziliare Dokumentation
<b>Nr.</b>	Nummer
<b>NW</b>	Nordrheinwestfalen
<b>o. J.</b>	ohne Jahr
<b>o. O.</b>	ohne Ort
<b>o. O. u. J.</b>	ohne Ort und Jahr
<b>Refr.</b>	Refrain
<b>RKW</b>	Religiöse Kinderwoche
<b>S.</b>	Seite
<b>SC</b>	Sacrosanctum Concilium
<b>Singles</b>	Singen internationaler Neuer Geistlicher Lieder. Ein Serviceangebot
<b>Sp.</b>	Spalte
<b>St.</b>	Sankt
<b>T.</b>	Takt
<b>tvd</b>	Thomas-Verlag Düsseldorf
<b>u.</b>	und
<b>u.a.</b>	unter anderen oder unter anderem
<b>u.Ä.</b>	und Ähnliches
<b>usw.</b>	und so weiter und so fort
<b>vgl.</b>	vergleiche
<b>welt.</b>	weltlich
<b>z.B.</b>	zum Beispiel
<b>z.T.</b>	zum Teil
<b>ZdK</b>	Zentralkomitee der deutschen Katholiken
<b>zit.</b>	zitiert



# 1 Die katholische Kirchenmusik der Gegenwart

## 1.1 Definition

Die Kirchenmusik ist begrifflich kaum zu fassen, allerdings kommt man bei einem kirchenmusikalischen Thema nicht umhin sich einer Begriffserklärung zu unterziehen. Harnoncourt unterscheidet grundsätzlich zwei Arten:

*„Kirchenmusik im strengen Sinn: Liturgischer Gesang (bzw. Liturgische Musik) und Kirchenmusik im weiteren Sinn: Geistliche Musik“<sup>1</sup>*

Eine solche Unterscheidung hält er für sachlich notwendig und begründet. Dennoch lässt sich nur selten eine klare Grenze zwischen liturgischer und geistlicher Musik ziehen. Viel zu oft können Werke in beide Kategorien eingeordnet werden.

Harnoncourts Definition macht aber deutlich, dass ein und derselbe Begriff doch ganz andere Bedeutungen hat. Diese Doppeldeutigkeit wird in den Definitionsversuchen eingängiger Nachschlagewerke allerdings nicht beachtet.

*„Unter dem Begriff Kirchenmusik lässt sich im Allgemeinen Sinn alles zusammenfassen, was an Musik innerhalb christlicher Kirchen erklingt, [...]“<sup>2</sup>*

Diese musikwissenschaftliche Klärung des Begriffs Kirchenmusik birgt in der Gegenwartsbetrachtung den Fehler, dass nicht jede Musik, die in einer christlichen Kirche erklingt, mit dieser Definition gefasst werden kann und darf. So wird in der katholischen Kirche gegenwärtig diskutiert, ob zum Beispiel Techno-Musik als Kirchenmusik fungieren kann.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> P. Harnoncourt, Die liturgische und apostolische Sendung des Musica Sacra, in: *Musica Sacra* 95 (1975), S. 11.

<sup>2</sup> Hans Schmidt, Kirchenmusik, in: *MGG*, Kassel 1996, Sp. 128f.

<sup>3</sup> Ein solcher Versuch, Techno in die Kirchenmusik einzubringen, wurde im Februar 1996 in der Hamburger Katharinen-Kirche durchgeführt. Unter dem Titel „Cursade“ (zu deutsch: Kreuzzug) sollte Techno als Kirchenmusik fungieren. In mehreren größeren Städten war ein solcher „Kreuzzug“ geplant, allerdings wurden nach dem Hamburger Techno-Gottesdienst alle anderen Cursade – Termine abgesagt. Darauf entbrannte eine heftige Diskussion, ob Techno überhaupt als Kirchenmusik gelten kann. Bisher zeichnet sich ab, dass diese Musik keine Kirchenmusik werden darf. Als Hauptgrund wird die zu geringe Wort- und Sprachverwendung dieses Stils bemängelt. Ein wichtiges Merkmal der Kirchenmusik ist aber gerade die Verwendung von christlichen Texten. Techno kann dieser Eigenschaft nicht gerecht werden. Somit wurde zwar der Versuch unternommen, einen solchen Musikstil in die Kirchemusik zu integrieren, aber als Kirchenmusik kann Techno nicht anerkannt werden.

Die christlichen Kirchen hingegen definieren im Wörterbuch des Christentums gemeinsam den Begriff Kirchenmusik als ‚Kirchenmusik im strengeren Sinn‘:

„Der Begriff [Kirchenmusik] umfasst allg. die Musik im christlichen Gottesdienst, [...]“.“<sup>4</sup>

Gleichzeitig wird hier Kirchenmusik von religiöser und geistlicher Musik<sup>5</sup> unterschieden, wobei die Begriffe ‚geistlich‘ und ‚religiös‘ nicht eindeutig fassbar sind. Ästhetisch fehlt jeder Bezug. So kann eine Bach-Motette zugleich gottesdienstliche, geistliche und religiöse Musik sein.

Eine geeignetere, aus der Geschichte heraus entstandene, musikwissenschaftliche Definition wird von Karl Gustav Fellerer gegeben. Er teilt die Kirchenmusik in drei verschiedene Kategorien ein.<sup>6</sup> So versteht Fellerer unter der ‚Musik *des* Gottesdienstes‘ jene Musik, die nicht als Ästhetikum betrieben wird. Der einstimmige Gregorianische Choral kann mit diesem Definitionsteil gefasst werden. Musik und Liturgie sind sehr eng miteinander verbunden, ja sogar identisch.

‚Musik *im* Gottesdienst‘ hingegen bezeichnet vielmehr die Kirchenmusik, die einen ersten Schritt in die liturgische Unabhängigkeit vollzieht. Musik und Gottesdienst sind nicht mehr gleichwertig. Durch die Komponisten der franco-flämischen Schule erlangt die Messe als erste musikalische Gattung ihren eigenen musikästhetischen Wert. Somit wird im 15./16. Jahrhundert die Entstehung der ‚Musik im Gottesdienst‘ datiert.

Den letzten Teil der Fellererschen Definition bildet die ‚Musik *zum* Gottesdienst‘, sie verschönert nur noch und ist nicht mehr Liturgie. Geistliche Musik erklingt also als eigenständiges Ästhetikum in konzertanten Aufführungen.

<sup>4</sup> H. Jung, Kirchenmusik, in: *Wörterbuch des Christentums*, Düsseldorf 1988, S. 628.

<sup>5</sup> Religiöse und geistliche Musik haben sich beide von der gottesdienstlichen Kirchenmusik gelöst, entstammen aber der Kirchenmusik.

<sup>6</sup> „Nach dieser Rangordnung hat Karl Gustav Fellerer seine (frühere) ‚Geschichte der katholischen Kirchenmusik‘ (Düsseldorf 1949) gegliedert.“ (Vgl. hierzu W. Blankenburg, Einleitung, in: *edition MGG. Musikalische Gattungen in Einzeldarstellungen*, Bd. 2 Die Messe, Kassel 1985, S. 12).

Mit dieser letzten Definition kann zweifellos mehr ausgesagt werden, als mit den Definitionsversuchen von Harnoncourt und Jung. Nach Fellerers Einteilung besteht die Kirchenmusik aus der Musik des Gottesdienstes, im Gottesdienst und zum Gottesdienst.

## **1.2 Exkurs: Die Kirchenmusik vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil**

Um die durch das Konzil ‚erneuerte‘ Kirchenmusik zu verstehen, ist es wichtig, sich mit der vorkonziliaren Kirchenmusik zu befassen.

*„Grundlage des Liturgie- und Kirchenmusikverständnisses vergangener Jahrhunderte war eine strikte Trennung von Kunst und Alltag, von Heiligem und Profanem. Liturgie wird dabei eindeutig dem Bereich des Heiligen zugeordnet und weitgehend reduziert auf ihre Funktion als Abbild der himmlischen Liturgie. Als ein solches Abbild ist sie nicht nur von Gott begründet und eingesetzt worden, sondern auch ihr konkreter Ablauf, ihre äußere Form – bis hin zur kleinsten Bewegung – entsprach göttlichem, heiligem Gesetz, das zu verändern [war] allein dem kirchlichen Amt vorbehalten [...]“<sup>7</sup>*

Der Priester hatte eine herausragende Funktion und ist alleiniger Vermittler göttlicher Gnaden. Von höchster Wichtigkeit war der ordnungsgemäß und peinlich genau ablaufende Ritus.<sup>8</sup>

*„Die Musik spielte in diesem Geschehen, ebenso wie die Gemeinde, eine untergeordnete Rolle.“<sup>9</sup>*

Vor 1900 war gottesdienstliche Musik entbehrlich und diente lediglich als Schmuck. Das exakte Einhalten des Messritus war oberstes Prinzip, alles, was außerhalb der priesterlichen Handlung existierte, also die Gemeinde und die Musik, war ausschmückendes Beiwerk. Die einzige Aufgabe der Kirchenmusik war es, den Priester

---

<sup>7</sup> H. Schützeichel, Die Situation der Kirchenmusik im deutschsprachigen Raum, in: *Kirchenmusikalische Mitteilungen für die Erzdiözese Freiburg*, Heft 34, Freiburg 1994, S. 31.

<sup>8</sup> Vgl. ebda., S 31ff.

<sup>9</sup>Ebda., S 32.

beim Zelebrieren nicht zu stören.<sup>10</sup> Die Gemeinde konnte, während der Geistliche betete, der Musik zuhören (falls es sie gab), so dass sie von Langerweile verschont blieb. Selbst der deutsche Choral war in der Messliturgie nur geduldet und beschränkte sich hauptsächlich auf Andachten und andere Gottesdienste. Ordinariumsgesänge wurden generell vom Chor übernommen, so dass die Gemeindemitglieder als Zuhörer fungierten. Die Kirchenmusik hatte generell nur den Status einer Hintergrund- und Begleitmusik.

Die von Fellerer beschriebene Musik des Gottesdienstes, also der einstimmige Gregorianische Choral, wird nicht als Musik im eigentlichen Sinn gesehen, sondern vielmehr als Liturgie. So ist der Gregorianische Choral in den Messritus integriert und demzufolge auch gestattet. Musik im und zum Gottesdienst unterlag der Liturgie und war somit nur zweitrangig.

*„Vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil herrschte eine absolute Monarchie der Ordinariumstexte über eine verschwindende Minderheit motettenartiger Texte. Propriumstexte, Priestergesänge, Lesungsmelodien, Vesperpsalmodie u. ä. wurden selten oder nie komponiert, sondern der Gregorianik entlehnt.“<sup>11</sup>*

Es gab zwei Arten, wie man die Messe feierte. Entweder wurde sie still gefeiert oder sie wurde gesungen. Zwischenformen gab es erst als Vorläufer zur erneuerten Liturgie: die sogenannte Bet-Sing-Messe und das Deutsche Hochamt. Der Messtext war in lateinischer Sprache verfasst. Die Gemeinde war damit überfordert, hörte entweder die Messe so gut sie konnte oder folgte dem Messablauf überhaupt nicht. Als eine Art ‚dem Priester untergeordnete Konzertmusik‘ agierte die Kirchenmusik.<sup>12</sup>

Im 19. Jahrhundert wird das Zwei-Welten-Modell der musikalischen Romantik mit dem kirchlichen Liturgieverständnis vermischt. Die Realwelt wird durch die Musik in eine Idealwelt transzendiert. Der theologische Begriff der Transzendenz beschreibt die Nähe

<sup>10</sup> Die Musik durfte nur so lang andauern, bis der Priester seine Gebete fertig gesprochen hatte. Sollte ein Musikstück noch nicht beendet sein, wurde es sofort abgebrochen. Einzig der Messritus und der genaue Ablauf standen im Vordergrund.

<sup>11</sup> B. Huijbers, Liturgische Musik nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil, in: *Concilium* 16 (1980), S. 143.

<sup>12</sup> Vgl. ebda., 146f.

zu Gott. Vorstellung dieser Kirchenmusik war es, die Realwelt in eine göttliche Idealwelt zu transzendieren. Die Gemeinde erlangte durch diese Musik Gottesnähe.

*„[Die] Musik [des 19. Jahrhunderts] muss sich demnach nicht mehr länger mit einer Zierrat-Rolle begnügen, sondern kann zum Bestandteil der heiligen Priesterliturgie werden, wenn sie ihrerseits Kriterien der Heiligkeit erfüllt. Als ‚heilige Musik‘ hat die Kirchenmusik daher frei von allen irdischen Dissonanzen und Leidenschaften zu sein, und so ist es nicht verwunderlich, dass Konsonanzen, getragene Erhabenheit und ‚heilige Ruhe‘ zum Kennzeichen [...] [der] Kirchenmusik werden – zumindest in der Theorie.“<sup>13</sup>*

Um 1900 zeichnete sich in der katholischen Kirchenmusik der sogenannte Cäcilianismus ab. Man orientierte die moderne Kirchenmusik am Beispiel der Musik Palestrinas. Diese Strömung war stark rückwärtsorientiert und suchte die ‚wahre‘ Kirchenmusik in der Vergangenheit.

Hucke beschreibt, dass sich durch diese ‚Restaurierungsbewegung‘ die Kirchenmusik von der allgemeinen musikalischen Entwicklung abspaltete. Bis ins 19. Jahrhundert hinein wurden kirchenmusikalische Kompositionen von zeitgenössischen Künstlern geschaffen. Dabei wurde ein Werk generell im Stil der derzeitigen Musikästhetik komponiert. Einen Unterschied zwischen sakralem und profanem Kompositionsstil gab es nicht. So arbeitete Bach beispielsweise in seinen geistlichen Kompositionen Affekte ein, in Beethovens Messen kann motivisch-thematische Arbeit nachgewiesen werden usw.

Atonale, klassizistische und folkloristische Elemente flossen ab dem 20. Jahrhundert nicht mehr in die Kirchenmusik ein,<sup>14</sup> sie orientierte sich vielmehr an älteren Kompositionen. Dadurch verlor sie den Anschluss an die künstlerische Weiterentwicklung der Zeit, die Wirklichkeit und das Leben.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> H. Schützeichel, *Situation der Kirchenmusik*, S. 33.

<sup>14</sup> Das schließt natürlich nicht aus, dass ab 1900 keine geistliche Musik mehr geschrieben wurde, sie wurde lediglich im katholischen Gottesdienst nicht aufgeführt. Distler und Strawinsky komponierten zum Beispiel eine Reihe religiöser Werke.

<sup>15</sup> Vgl. H. Hucke u.a. (Hrsg.), *Musik in der feiernden Gemeinde. Hilfen zur Orientierung in Theorie und Praxis*, Freiburg 1974, S. 15.

### 1.3 Das Zweite Vatikanische Konzil

Auch das Konzil bringt 1965 keine klare Eingrenzung des Begriffs Kirchenmusik. Dennoch wurde der Kirchenmusik ein ganzes Kapitel der Liturgiekonstitution gewidmet. Der Artikel 112 der Liturgiekonstitution ist der wichtigste Artikel, der sich mit der Kirchenmusik befasst. In ihm heißt es:

*„Die überlieferte Musik der Gesamtkirche stellt einen Reichtum von unschätzbarem Wert dar, [...] vor allem deshalb, weil sie als der mit dem Wort verbundene gottesdienstliche Gesang einen notwendigen und integrierten Bestandteil der feierlichen Liturgie ausmacht. [...] So wird denn die Kirchenmusik um so heiliger sein, je enger sie mit der liturgischen Handlung verbunden ist, sei es, dass sie das Gebet inniger zum Ausdruck bringt oder die Einmütigkeit fördert, sei es, dass sie die heiligen Riten mit größerer Feierlichkeit umgibt. Dabei billigt die Kirche alle Formen wahrer Kunst, welche die erforderlichen Eigenschaften besitzen, und lässt sie zur Liturgie zu. [...]“<sup>16</sup>*

Die erste Frage, die sich beim Lesen dieses Artikels stellt, ist: Welche Musik ist mit der überlieferten Musik der Gesamtkirche überhaupt gemeint? Wird darunter jene Musik *des Gottesdienstes*<sup>17</sup> verstanden oder darüber hinaus sämtliche geistlichen Kompositionen? Vielleicht ergibt sich gerade diese Frage aus der historischen Geringschätzung von Kirchenmusik vor dem Konzil.

Sollte die Musik im und zum Gottesdienst gemeint sein, so erfährt sie eine deutliche Aufwertung – vor allem als Ästhetikum. Die Kirche würde dann gerade jene geistliche Musik fördern, die nicht direkt mit der Liturgie in Verbindung steht oder sich vollkommen von ihr losgelöst hat. Dadurch gestattet sie der Musik ästhetische Freiheit.

Allerdings scheint eine solche Auslegung im zweiten Teil des Artikels widerrufen zu werden: *„So wird denn die Kirchenmusik umso heiliger sein, je enger sie mit der*

<sup>16</sup> II. Vatikanische Konzil (Hrsg.), Konstitution über die heilige Liturgie „Sacrosanctum Concilium“, Vatikanstadt 1963, in: AAS 56 (1964), S. 97-134; Deutsch: LThK. Das zweite Vatikanische Konzil I, S. 15-109; zit. nach: H. B. Meyer, R. Pacik (Hrsg.), *Dokumente zur Kirchenmusik unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes*, Regensburg 1981, S. 138.

<sup>17</sup> Nach Fellerer.

*Liturgie verbunden ist.*“<sup>18</sup> Das kirchliche Kunstverständnis von geistlicher Musik drückt sich letztendlich in dem hohen Wert (es wird also ‚heiliger‘), den man einer engen Verbindung mit der Liturgie zukommen lässt, aus. So ist die Musik zum Gottesdienst durch ihre Liturgieunabhängigkeit weniger ‚heilig‘ und demnach weniger ‚wahre Kunst‘.

Grundsätzlich dürften mit diesem Konzilsartikel die Gregorianischen Gesänge als Musik des Gottesdienstes bestätigt sein, die verbleibende geistliche Musik wäre – da sie nicht so eng mit der Liturgie verbunden ist – weit weniger künstlerisch.

Neben diesem Widerspruch – zwischen der Achtung vor der gesamten geistlichen Musik auf der einen Seite und der Einschränkung von wahrer Kunst in der Liturgie auf der anderen Seite – erschweren unklare Formulierungen diesen Artikel.

*„Musik innerhalb der Liturgie ist jetzt nicht mehr bloß eine Nebensache zur Verschönerung oder Verzierung, sondern ein notwendiger und integrierter Bestandteil der Liturgie selbst geworden. Musik ist jetzt selbst wieder Liturgie. [...] Musik erfüllt in der Liturgie die Funktion einer Art von angewandter Kunst. Sie ist Musik und kann als solche auf ihren künstlerischen Wert hin untersucht und beurteilt werden. Sie ist außerdem ebenso sehr Liturgie. Forderungen, die man an die Liturgie im Allgemeinen stellt, haben auch für ihre Musik Geltungskraft.“*<sup>19</sup>

Kock setzt fälschlicher Weise sämtliche geistliche Musik mit der Liturgie gleich, beachtet aber nicht, dass die Kirche unter ‚wahrer Kunst‘ weniger die musikalische Kunst versteht, sondern vielmehr die Verbindung zur Liturgie. Eine Gleichsetzung aller geistlichen Werke mit der Musik des Gottesdienstes ist durch das Konzil nicht gemeint. Eine Aufgabe der Kirchenmusik liegt in ihrer liturgischen Anwendung, denn mit dem Konzil erfährt sie eine Aufwertung hinsichtlich ihres vorkonziliaren Status als Hintergrundmusik.

<sup>18</sup>II. Vatikanische Konzil (Hrsg.), Konstitution über die heilige Liturgie „Sacrosanctum Concilium“, Vatikanstadt 1963, in: AAS 56 (1964), S. 97-134; Deutsch: LThK. Das zweite Vatikanische Konzil I, S. 15-109; zit. nach: H. B. Meyer, R. Pacik (Hrsg.), *Dokumente zur Kirchenmusik*, S. 138.

<sup>19</sup>G. Kock, Zwischen Altar und Orgel – und Sängerempore. Kirchenmusik: Liturgie oder Kunst?, in: *Concilium* 25 (1989), S. 102f.

Weiterhin wird durch das Konzil – den musikalischen Stil betreffend – mehr Freiheit gewährt. Allerdings wird in Artikel 116 der Liturgiekonstitution der Gregorianische Choral gesondert erwähnt und hervorgehoben. Auch hier bestätigt sich, dass die Musik im und zum Gottesdienst weiterhin eine untergeordnete Rolle spielt.

Neben der Aufwertung des Musikalischen erfährt auch die Volkssprache durch das Konzil eine Aufwertung. Latein als die einzig wahre liturgische Sprache wird entmachtet. Die Liturgie darf in der Sprache des jeweiligen Volkes gefeiert werden. Da Sprache eng mit der Kirchenmusik verbunden ist, gilt diese Neuerung ebenso für die Kirchenmusik.

Des Weiteren finden sich im Artikel 119 der Liturgiekonstitution interkulturelle Aufwertungen. So soll der Musik anderer Völker *„gebührende Wertschätzung entgegengebracht und angemessener Raum gewährt werden, und zwar sowohl bei der Formung des religiösen Sinnes dieser Völker als auch bei der Anpassung der Liturgie an ihre Eigenart, [...]“*<sup>20</sup>

Ebenfalls wird für die Kirchenmusik der Gegenwart die vom Konzil beschlossene ‚participatio actuosa‘, also die tätige Teilnahme der Gläubigen wichtig. Diese wird im Kapitel über die Kirchenmusik in Art. 113, 114, 118 und 121 hervorgehoben. Die Gemeinde hat also nicht mehr bloße Zuhörerfunktion, sondern wird zum eigenen Tun aufgefordert.

## 1.4 Aufgaben der Kirchenmusik

Um die Aufgaben der Kirchenmusik wird viel diskutiert. Durch das Zweite Vatikanische Konzil schien zunächst vieles unklarer geworden zu sein, oder anders ausgedrückt: Die Kirchenmusik musste sich neu orientieren. Eigentlich wurde jedoch erst in den letzten 10 Jahren über die Aufgaben der Kirchenmusik nachgedacht, die in zwei Untergruppen eingeteilt werden können: in traditionelle und in neuere Aufgaben.

---

<sup>20</sup> II. Vatikanische Konzil (Hrsg.), Konstitution über die heilige Liturgie „Sacrosanctum Concilium“, Vatikanstadt 1963, in: AAS 56 (1964), S. 97-134; Deutsch: LThK. Das zweite Vatikanische Konzil I, S. 15-109; zit. nach: H. B. Meyer, R. Pacik (Hrsg.), *Dokumente zur Kirchenmusik*, S. 140.



Das Zweite Vaticanum gibt traditionelle Aufgaben an: Wahrung und Pflege des Kirchenmusikschatzes und des Volksgesanges. Des Weiteren bleibt die Kirchenmusik ein Medium zur Verkündigung der frohen Botschaft. Eine andere Aufgabe, so beschreibt Klöckner, besteht darin „ihren Glauben [d.h. den Glauben der Kirche] zu übersetzen.“<sup>21</sup>, d.h. er soll dem Volk verständlich gemacht werden. Schützeichel wird in seinen Ausführungen über die Aufgaben der Kirchenmusik noch konkreter, er bringt sie mit dem ‚Kirchenmusiker‘ – also demjenigen, der für eine Bewältigung der Aufgaben zuständig ist, in Verbindung:

*„Es ist Aufgabe des Kirchenmusikers, mit den Mitteln der Musik die Botschaft des christlichen Glaubens zu vertiefen und auszudeuten, um so den Menschen in ihrem eigenen Glauben zu helfen, ihre Suche nach einem tragbaren Fundament für ihr Leben zu unterstützen.“<sup>22</sup>*

Dieses Ziel kann durch gemeinsame Vorbereitung der Gottesdienste, Förderung von Talenten und Charismen und durch das Veranstellen von geistlichen Konzerten erreicht werden.<sup>23</sup>

Interessant wird die Frage nach den Aufgaben erst dann, wenn man nach den neueren Aufgaben fragt. Bubmann wünscht sich eine „ökumenisch orientierte, vielgestaltige und vieldimensionale Kirchenmusik, in der verschiedene Charismen [...] ihr Recht und ihren Ort haben.“<sup>24</sup> Die Kirchenmusik kann dem nur gerecht werden, wenn sie sich erweitert und vieldimensional wird.

Dazu gehören:

1. Die körperlich-rhythmische Dimension, d.h. die Betonung des Rhythmischen, welche durch den Gregorianischen Choral verloren gegangen ist. In extremster Weise kann das Rhythmische im Tanz wiedergewonnen werden.<sup>25</sup> Bubmann

<sup>21</sup> S. Klöckner, Das Neue Geistliche Lied in Gemeinde und Gottesdienst – Zugänge, Definitionsversuche, Zustandsbeschreibung und Ausblick, in: *Musica Sacra* 116 (1996), S. 20.

<sup>22</sup> H. Schützeichel, *Die Situation der Kirchenmusik*, S. 42.

<sup>23</sup> Vgl. ebda.

<sup>24</sup> P. Bubmann, Spiel ohne Grenzen? Gottesdienstliche Musik im Kontext der Erlebnisgesellschaft – Musik im Gottesdienst – ökumenisch, in: *Musica Sacra* 115 (1995), S. 386.

<sup>25</sup> Der ‚ekstatische Tanz‘ wird von Kardinal Ratzinger am schärfsten kritisiert, demzufolge hat er nichts im katholischen Gottesdienst zu suchen. (Vgl. J. Ratzinger, Liturgie und Kirchenmusik. Eröffnungsvortrag beim VIII. Internationalen Kirchenmusikerkongress, Rom 1985, in: *Musica Sacra* 106 (1986), S. 3-12).

begründet seine Argumentation damit, dass zum einen der sakrale Tanz in biblischen Texten erwähnt wird (vgl. Zweites Buch Samuel 6,14f.; Exodus 15, 20f.) und zum anderen der Tanz in der jüdischen Liturgie, aus der die christliche entstand, involviert war. Schützeichel macht darüber hinaus aufmerksam, dass auch in der katholischen Liturgie ursprünglich getanzt wurde. Im aktuellen Gesangbuch GOTTESLOB findet man solche alten Tanzlieder.<sup>26</sup>

2. Die kommunikativ-gemeinschaftliche Dimension: Das Gemeinschaftsgefühl der Gemeinde soll geweckt werden und nicht die Förderung der Vereinzelung der Gottesdienstbesucher: „Jedem seine eigene Bank“.
3. Die meditativ-mythische Dimension: Die Förderung von Wechselgesängen und großen klassisch komponierten Werken.
4. Die ethische-prophetische Dimension: Die Einarbeitung von politisch-gesellschaftlichen Themen in den Texten der Lieder.
5. Die spielerisch-spirituelle Dimension: Die Gemeinde soll die Möglichkeit erhalten sich spielerisch in die Liturgie einzubringen, beispielsweise durch Mitmachlieder.<sup>27</sup>

## 1.5 Probleme der Kirchenmusik

Die Jahre direkt nach dem Konzil waren geprägt von einem Experiment, welches der Kirchenmusik aufgrund der Konziltex-te ein erneuertes Gesicht geben sollte. Das Experiment bestand aus vielen kleineren Versuchen, die zum Teil heute noch nicht abgeschlossen sind.<sup>28</sup>

Mit dem Schlagwort des Zweiten Vaticanums: „ ‚*Aggiornamento*‘ [also dem] ‚*Heutig-Werden*‘ des Glaubens und der Liturgie“<sup>29</sup> hat die Kirchenmusik ihre Probleme. Dinge, die in unserer Zeit von Bedeutung sind, sollen also – laut Konzil – Eingang in die Liturgie finden.

<sup>26</sup> H. Schützeichel, *Mehr als Worte sagt ein Lied. Zur Musik in der Liturgie*, Freiburg 1990, S. 160ff. DEIN LOB, HERR RUFT DER HIMMEL AUS (vgl. Anlage: 1, im Anhang: S. 4) und ERFREUE DICH, HIMMEL (vgl. Anlage: 2, im Anhang: S. 5) sind ursprünglich Liturgiegesänge, zu denen getanzt wurde.

<sup>27</sup> Vgl. P. Bubmann, *Spiel ohne Grenzen?*, S. 378ff.

<sup>28</sup> Siehe schon angeführtes Beispiel über Techno-Musik im Gottesdienst.

<sup>29</sup> S. Klöckner, *Das Neue Geistliche Lied in Gemeinde und Gottesdienst*, S. 22.

*„Bei der Überlegung, wie die weitere Entwicklung der Kirchenmusik aussehen sollte, ist [...] die Stellung der Musik in der heutigen Gesellschaft zu berücksichtigen. Ein wichtiges Kennzeichen der heutigen Musikwelt ist ohne Frage die Pluralität der Musikstile [...].“<sup>30</sup>*

Des Weiteren ist die Musik seit dem 19. Jahrhundert von schnell alternden Formen und Stilen geprägt. Aus dieser Kurzlebigkeit darf die Kirchenmusik nicht ihre Gegenwart und Zukunft gestalten. *„Ein weiteres Kennzeichen“*, so stellt Schützeichel fest, *„ist die Orientierung am Geschmack der Masse. Musik wird häufig nur in der Form produziert und verbreitet, wie sie für den Breitengeschmack mundgerecht ist. [...] Diese Entwicklung wird man sicher im Bereich der Kirchenmusik nicht mitmachen dürfen.“<sup>31</sup>*

Problematisch sieht Schützeichel, dass nicht *„das Musikstück gefragt ist, sondern nur noch seine Wirkung: Musik als Anregung, Entspannung, zur Herstellung einer bestimmten Stimmung, als Ablenkung, Ansporn zu besserer Produktionstätigkeit bzw. zum Kaufen.“<sup>32</sup>*

Alle Probleme und Aufgaben der kirchenmusikalischen Gegenwart zu meistern, ist für den traditionellen Kirchenmusiker nicht möglich. Die Deutsche Bischofskonferenz versucht gegenwärtig, *„die gesamte kirchenmusikalische Tätigkeit stärker in eine pastorale Perspektive zu rücken, wie sie heute jedem kirchlichen Beruf zu eigen ist.“<sup>33</sup>* Allerdings dauert es noch Jahre, bis die Zielstellung einer pastoralen Aufwertung des Berufes ‚Kirchenmusiker‘ Fuß fasst. Ein ordentliches Programm scheint jedenfalls noch zu fehlen.

---

<sup>30</sup> H. Schützeichel, *Die Situation der Kirchenmusik*, S. 37.

<sup>31</sup> Ebda., S. 38f.

<sup>32</sup> Ebda.

<sup>33</sup> M. Dederichs, *Kirchenmusik – quo vadis?*, in: *Koda – Spiegel NW*, Köln 1997, S. 1f.

## 1.6 Konsequenzen

Nach den Beschlüssen des Konzils, der *Instructio* und den Erfahrungen aus den Jahren des Experiments bleibt dennoch die Frage: „*In welcher Form Gottesdienste für den gläubigen Menschen von heute zu einer Feier des Glaubens werden können [...] ?*“<sup>34</sup> Die Maximen des Konzils, d.h. das Heutig-Werden der Liturgie und die Funktion der Kirchenmusik als Lob Gottes und Erbauung der Gläubigen, geben keine klare Antwort.

Hucke versucht, diese Frage zu beantworten, in dem seiner Ansicht nach bei der Planung des Gottesdienstes nicht nur irgendwelche Musikstücke oder Lieder ausgesucht werden, sondern zusätzlich musikalische Ausdrucksweisen und Ausdrucksformen in den Liedern Beachtung finden müssen. Solche Ausdrucksformen können Feierlichkeit, Freude, Trost, Trauer, Schmerz u.a. sein.<sup>35</sup> Hucke greift hiermit Affekte auf, die im 17. Jahrhundert als Allgemeingut der ‚Barock-Musik‘ verstanden wurden. In den zukünftigen Gesängen soll diese alte Tradition wieder belebt werden. So werden in den scheinbar neuen Liedern musikalische Gemütszustände dargestellt.

Wie an einigen anderen Beispielen noch gezeigt wird, bringt das Neue Geistliche Lied nicht unbedingt Neuerungen im Gegensatz zum Kirchengesang hervor, sondern belebt eigentlich uralte Traditionen.

Des Weiteren wird mehrfach betont, dass auch die musikalische Kunst ihre Position in der Kirchenmusik haben muss. Allerdings macht Schützeichel vielmehr darauf aufmerksam, dass man immer wieder auf die „*konkrete Gemeinde Rücksicht zu nehmen [hat]. Die Freiheit in der Gestaltung von Gottesdienstfeiern sollte genutzt werden, auch neue Musikformen und neue Musikstile daraufhin zu prüfen, inwieweit sie für den gottesdienstlichen Gebrauch geeignet sind.*“<sup>36</sup>

Das starre Messordinarium mit seinem strikt festgelegten Text gilt in der nachkonziliaren Zeit nur als Richtschnur. Die festgelegte Form der Messe existiert jedoch nicht mehr.

<sup>34</sup> H. Schützeichel, *Die Situation der Kirchenmusik*, S. 39.

<sup>35</sup> Vgl. H. Hucke u.a.(Hrsg.), *Musik in der Gemeinde*, S. 17f.

<sup>36</sup> H. Schützeichel, *Die Situation der Kirchenmusik*, S. 40.

*„An die Stelle der letztlich willkürlichen Gruppierung völlig verschiedenartiger Messteile zum Ordinarium bzw. Proprium Missae treten damit funktionsgebundene Musikstücke; an die Stelle stereotyper Messformen treten bewegliche Gestaltungsprinzipien, die sich an den Möglichkeiten und Bedürfnissen der konkreten Gemeinde orientieren, an die Stelle einer sich bisweilen elitär gebenden Kirchenmusik tritt die tätige Teilnahme aller am Gottesdienst Teilnehmenden [...]. [Vielmehr geht es heute um] die sinnvolle Verbindung und Einbettung der einzelnen Elemente in die ‚Gesamtdynamik‘ des Gottesdienstes [...].“<sup>37</sup>*

Die musikalische Gattung Messe erleidet einen gravierenden Einschnitt. So wird mit der Einführung und Überbetonung der Muttersprache jener Schatz der lateinischen Kirchenmusik (Messen, Motteten, Hymnen, Litaneien und dergleichen) zunächst verdrängt.<sup>38</sup> Ebenso sinkt dadurch die Nachfrage an neuen lateinischen Kompositionen. Dieser deutliche Einschnitt in die musikalische Gattung Messe wird ausgelöst durch das Zweite Vatikanische Konzil.

Die Gottesdienstgestaltung, mit ihren kirchenmusikalischen Akzenten darf sich einerseits nicht am Geschmack der Menschen orientieren, aber man muss den Menschen die Chance geben, ihre eigenen Ausdrucksformen vor Ort und in der Anwendung selbst zu finden.

*„Hier sollten wir immer wieder prüfen, inwieweit Formen oder Erkenntnisse aus dem außerreligösen Bereich nicht Eingang finden könnten in unsere Art Gottesdienst zu feiern. Es wäre überheblich, für diese Riten blind zu sein, statt aufgeschlossenen Sinnes alles zu prüfen und dann das Gute in unsere Gottesdienste zu integrieren.“<sup>39</sup>*

Das – so bekräftigt Schützeichel – ist nichts neues, sondern Tradition der Kirche. Stein – ehemaliger Schriftleiter der Zeitschrift für katholische Kirchenmusik - benennt solche außergottesdienstlichen Formen.

---

<sup>37</sup> Ebda., S. 41.

<sup>38</sup> Vgl. A. Scharnagl, *Einführung in die katholische Kirchenmusik*, Bd. 61, Wilhelmshaven 1980, S. 162; zit. nach: W. Blankenburg, *Einleitung*, S. 14.

<sup>39</sup> Ebda., S. 39f.

„Das Gute im Gegenwärtigen aufspüren und propagieren, das ist die Aufgabe.[...] Es sind also Dinge der Popular-Musik, Musik wie sie heute ‚das Volk‘ will und kennt.“<sup>40</sup>

Auch hier zeigt sich nichts Neues im eigentlichen Sinn, sondern Altbekanntes wird vielmehr überarbeitet, denn schon Luther wollte dem Volk ‚aufs Maul‘ schauen, um neue Kirchenlieder zu schaffen.

## 2 Das ‚Neue Geistliche Lied‘ – Situationsbestimmung

### 2.1 Definitionsversuche

Es gibt zahlreiche Versuche der Namensfindung und der terminologischen Beschreibung des ‚Neuen Geistlichen Lieds‘, aber so zahlreich jene Versuche sind, umso größer und unterschiedlicher sind ihre Inhalte. Das Problem besteht insgesamt darin, „dass wir das ‚Neue Geistliche Lied‘ nicht erfassen können.“<sup>41</sup> Dennoch scheinen Gemeinsamkeiten in allen Definitionsversuchen zu bestehen, die sich allerdings auf die zwei folgenden Aussagen beschränken. So ist das „*Neue Geistliche Lied, [eine] im Anschluss an das Zweite Vatikanische Konzil [...] entstandene Musikform.*“<sup>42</sup> Weiterhin nutzt dieses Liedgut Elemente der Populärmusik.<sup>43</sup>

Hingegen beschreibt Schepping, dass das ‚Neue Geistliche Lied‘ „*vom Neuarrangement tradierter Kirchenlieder über Spiritual-Kontrafakturen, religiöse Chansons, Schlagerparodien, Volksmusik-Adaptionen aus aller Herren Länder und [der] Jazz-, Beat- und Rockmusik- Anklänge bis zur Gattung der ‚Beat-Messe‘, des Rock-Requiem und des ‚Sacro-Pop‘- Muisicals [reicht].*“<sup>44</sup>

<sup>40</sup> F. A. Stein, Vorwort, in: *Musica Sacra* 106 (1986), S. 1f.

<sup>41</sup> S. Klöckner, *Das Neue Geistliche Lied in Gemeinde und Gottesdienst*, S. 21.

<sup>42</sup> H. Schützeichel, *Mehr als Worte*, S. 185.

<sup>43</sup> Vgl. S. Klöckner, *Gemeinde am Sonntag*, 1991/48, in: *Christ in der Gegenwart* (14-teilige Artikelserie in den Heften 48-52, Erscheinungsjahr: 1991 und in den Heften 1-9, Erscheinungsjahr: 1992 jeweils S. 3); oder vgl. F. Meyer, *Herr deine Lieder sind wie Schmalz und Honig? Eine kritische Analyse besonders erfolgreicher Neuer Geistlicher Lieder*, in: *Wort und Klang – Martin Gotthard Schneider zum 65. Geburtstag*, L. Käser (Hrsg.), Bonn 1995, S. 133, oder vgl. P. Hahnen, *Das ‚Neue Geistliche Lied‘ als zeitgenössische Komponente christlicher Spiritualität*, Münster 1998, S. 282.

<sup>44</sup> W. Schepping, *Zwischen Popularität und „Opus-Musik“: Das Neue Geistliche Lied im rheinischen Raum*, in: *Musikalische Volkskunde im Rheinland. Aktuelle Forschungsbeiträge. Berichte über die Jahrestagung 1991*, G. Noll (Hrsg.), Kassel 1992, S. 10.

Klößner begutachtet in seiner Begriffsbeschreibung die Texte, die „oft weit entfernt von liturgisch funktionaler Einbindung [sind]“. <sup>45</sup> Sie versuchen aber die Glaubenssituation der Christen mit neuzeitlich gebräuchlichen Begriffen zu beschreiben und darzustellen. <sup>46</sup>

Der aktuellste und gelungenste Versuch einer Definition wurde 1998 von Hahnen unternommen. Er beschreibt das ‚Neue Geistliche Lied‘ als „*ein originäres kirchenmusikalisch/liturgisch eingesetztes Medium, das durch seinen zeitnahen Text, seine musikalische Faktur in speziellen Idiomen der Populärmusik und durch seine Anwendung Positionen christlicher Lebensgestaltung (Ethos, Botschaft, Gebet und Suche nach Positionsbestimmung im Selbst- und Weltbild) formuliert.*“ <sup>47</sup>

## 2.2 Zur Terminologie

„Mit demselben Begriff wird durchaus Verschiedenes gemeint, und umgekehrt werden für dieselbe Sache verschiedene Begriffe verwendet.“ <sup>48</sup>

Aber ganz so trivial scheint diese Umkehrung nicht zu sein: Jeder Name und jeder Begriff beruht auf einem unterschiedlichen Verständnis zwischen dieser Musik und ihrer Anwendung. Die Begründung dafür liegt in der rasanten Entwicklung der christlich oder religiös inspirierten Populärmusik der letzten 50 Jahre, wobei jede Phase ihre eigenen Begriffe geprägt hat. <sup>49</sup> Da diese verschiedenen Begriffe nebeneinander existieren können und sehr vielfältig sind, ist die Benutzung eines spezifischen Begriffs als Oberbegriff für sämtliche religiöse Populärmusik ungeeignet. <sup>50</sup> Diese Problematik wird von Deckert und anderen nicht gesehen.

<sup>45</sup> S. Klößner, *Gemeinde am Sonntag*, 1991/48, S. 3.

<sup>46</sup> H. Schützeichel, *Mehr als Worte*, S. 185.

<sup>47</sup> P. Hahnen, *Das ‚Neue Geistliche Lied‘ als zeitgenössische Komponente christlicher Spiritualität*, Münster 1998, S. 282.

<sup>48</sup> P. Deckert, Basisinformationen zum Neuen Geistlichen Lied. Blatt: *Definitionsversuche*. Als Manuskript veröffentlicht (BDKJ-Diözesanstelle, Steinfelder Gasse 20-22, 50670 Köln), Köln 1984-1999, S. 1.

<sup>49</sup> So sprach man um die sechziger/siebziger Jahre von Jazzgottesdiensten, da zu dieser Zeit mehr Versuche mit Jazzmusik in den Gottesdiensten durchgeführt wurden. Neben Jazz-, Rock-, Rap-, und Funkmusikelementen, die in neuen religiösen Liedern Einzug gefunden haben, hat sich aber auch ein vermischter Stil des neuen Liedes herausgebildet. Ebenfalls werden unter solch einem Begriff die Kontrafakturen von Spirituals verstanden. Alle Stile sind aber deutlich voneinander zu unterscheiden und lassen sich nicht in einen ‚Topf‘ zusammenwerfen.

<sup>50</sup> Vgl. hierzu F. Rößner, Junge Kirchenmusik, in: *Musik und Kirche* 69 (1999), S. 134-138, oder

Bubmann unterteilt die christliche Populärmusik<sup>51</sup> in evangelistische<sup>52</sup>, sozialengagierte<sup>53</sup>, liturgische und religionspädagogische Musik.<sup>54</sup> Sacropop versteht er als einen Teil der liturgischen und religionspädagogischen Musik.

Der Name ‚Sacro-Pop‘ geht auf Peter Janssens zurück. „*Sacro [...] steht für ‚heilig‘, und Pop steht für ‚musica popular‘*“<sup>55</sup> Er wurde später von dem Begriff des ‚Neuen Geistlichen Liedes‘ abgelöst.

Rößner macht darauf aufmerksam, dass dieser Begriff „*die akzeptierte und verwurzelte Bezeichnung im Bereich der katholischen Kirche ist.*“<sup>56</sup> Seine Kritik macht er an den Worten ‚neu‘ und ‚geistlich‘ fest, welche sehr dehnbar und somit uneindeutig sind.<sup>57</sup> Auffällig ist jedoch, dass sich hauptsächlich evangelische Autoren von dem Begriff ‚Neues Geistliches Lied‘ distanzieren.<sup>58</sup>

Hier liegt ein konfessioneller Denkkontrast vor. Gründe dafür sind in der größeren Akzeptanz und Liberalität der evangelischen Kirche gegenüber der christlichen Populärmusik zu suchen. So gibt es von protestantischen Kirchenoberen wesentlich seltener Kritik an diesen Liedern als von der katholischen Seite (u.a. kritisiert der Kurienkardinal Ratzinger das neue Liedgut). Des Weiteren sind die evangelischen Gottesdienste weniger statisch festgelegt als es die katholische Messe ist. Aufgrund der z.T. heftigen Kritik wurden im Bereich der katholischen Kirche an neuen Gesängen Untersuchungen nach Liturgiefähigkeit durchgeführt. Jene Lieder, die in Gottesdiensten (einschließlich der Messe) gesungen werden können, wurden mit dem Begriff ‚Neues Geistliches Lied‘ bezeichnet. Die Befürworter wollen dadurch dieses neue Kirchenmusikgenre in der katholischen Kirche etablieren.

---

vgl. P. Bubmann, *Sound zwischen Himmel und Erde. Populäre christliche Musik*, Stuttgart 1990. Hier findet man kritische Untersuchungen zu verschiedenen Bezeichnungen.

<sup>51</sup> Diese Bezeichnung wird von Bubmann selbst als Oberbegriff verwendet.

<sup>52</sup> Musik zur Bekehrung der säkularisierten Bevölkerung.

<sup>53</sup> Musik als Protest und Aufruf zur Veränderung der Gesellschaft.

<sup>54</sup> Vgl. P. Bubmann, *Von Gospel Rock bis Sacropop – Populäre christliche Musik. Ein Überblick in: Pop & Religion. Auf dem Weg zu einer neuen Volksfrömmigkeit?*, P. Bubmann und R. Tischer (Hrsg.), Stuttgart 1992, S. 116f.

<sup>55</sup> P. Janssens, aus einem dokumentierten Gespräch mit P. Janssens, in: *Das ‚Neue Geistliche Lied‘*, P. Hahnen, S. 432.

<sup>56</sup> F. Rößner, *Junge Kirchenmusik*, S. 135.

<sup>57</sup> Vgl. ebda.

<sup>58</sup> Auch P. Bubmann bezeichnet das ‚Neue Geistliche Lied‘ als einen Begriff innerhalb der katholischen Kirche, vgl. hierzu P. Bubmann u.a., *Von Gospel Rock bis Sacropop*, S. 120.



Das ‚Neue Geistliche Lied‘ meint mittlerweile zwei verschiedene Dinge: Zum einen ist es ein Oberbegriff zur christlich religiös inspirierten Populärmusik und zum anderen ist es ein Begriff, der ein neues geistliches Kirchenlied meint.

Das ‚Neue Geistliche Lied‘ wird seit einigen Jahren im Bereich der katholischen Kirche auf „*liturgische Passgenauigkeit*“<sup>59</sup> untersucht.<sup>60</sup> „*Es hat sich zudem erwiesen, dass die liturgische Dimension des Neuen Geistlichen Lieds schlechterdings unverzichtbar ist.*“<sup>61</sup>

Im weiteren Verlauf der Arbeit soll der Blick auf das neue geistliche Kirchenlied gerichtet werden. Der Einfachheit halber wird dies unter dem gebräuchlichen Begriff ‚Neues Geistliches Lied‘<sup>62</sup> getan.

### 2.3 Das *Neue* Geistliche Lied

„*Der Stilpluralismus unserer Zeit ist jedoch nicht dazu angetan, eine klare Definition von dem zu geben, was unter ‚neu‘ oder ‚zeitgemäß‘ zu verstehen ist.*“<sup>63</sup>

Da das Neue Geistliche Lied Elemente der Populärmusik enthält und sich gleichzeitig an Traditionen des Kirchenlieds orientiert, ist es unmöglich eine einheitliche Klärung des Begriffs ‚Neu‘ zu finden. Versuche dieser Art verlaufen in zwei Richtungen: Zum einen in musikalische und zum anderen in theologische Ansätze. So kann zusammenfassend festgestellt werden, dass der Begriff ‚Neu‘ beim Neuen Geistlichen Lied unter folgenden Aspekten gesehen werden kann:

- a) dem musikwissenschaftlichen
- b) dem musikalisch-temporalen
- c) dem theologischen Aspekt.

<sup>59</sup> P. Hahnen, *Das ‚Neue Geistliche Lied‘*, S. 283.

<sup>60</sup> Solche Untersuchungen wurden 1991 und 1992 in der Zeitschrift ‚Musica Sacra‘ und werden 1999 und 2000 in der Zeitschrift ‚Gottesdienst‘ durchgeführt. Wohl gemerkt sind beides Zeitschriften der katholischen Kirche.

<sup>61</sup> P. Hahnen, *Das ‚Neue Geistliche Lied‘*, S. 283.

<sup>62</sup> Ab sofort nicht mehr ‚Neues Geistliches Lied‘, sondern ohne Anführungsstriche: Neues Geistliches Lied.

<sup>63</sup> R. Schweizer, Vom Singen und Sagen im neuen Lied, in: *Wort und Klang – Martin Gotthard Schneider zum 65. Geburtstag*, L. Käser (Hrsg.), Bonn 1995, S. 126.

### 2.3.1 Der musikwissenschaftliche Aspekt

*„Der Begriff ‚neu‘ wird in der **Kunst- und Musikgeschichte** immer wieder verwendet: z.B.: Ars Nuova, Nuove Musische, Neue Musik.“<sup>64</sup>*

Deshalb ist es interessant zu hinterfragen, wieso sich immer noch andere Musikstile als ‚neu‘ bezeichnen, obwohl sie schon ‚alt‘ (im Sinne von ‚Zeit = alt werden‘) sind. Eggebrecht deutet das ‚Neue‘ an der Neuen Musik der zweiten Wiener Schule – also der Schule Schönbergs – wie folgt:

*„Bei diesem Namen schreiben wir das Wort neu mit großem Anfangsbuchstaben: Neue Musik, weil es sich hier – im Unterschied zu jenem beständigen Neusein der Kunstmusik, das im Wesen der abendländischen Musik gelegen ist – um einen Terminus handelt, einen gesonderten Begriff, der die ihm zugehörige Musik des 20. Jahrhunderts in ihrem Daseinsprinzip von aller bisherigen und aller sie umgebenden Musik grundsätzlich unterscheidet. Und dieses Daseinsprinzip betreffende hauptsächliche Unterscheidungsmerkmal ist: die Atonalität.“<sup>65</sup>*

So unterscheidet sich - nach Eggebrecht - das ‚Neue‘ einer Musik grundsätzlich von der bisherigen Musik. Aber nie hat Musik in ihrer Geschichte eine vollkommene Veränderung erfahren. Selbst Schönbergs Werke unterscheiden sich nicht grundsätzlich von der bisherigen Musik, denn in seinen Zwölftonwerken findet man altbekannte Formen wieder. Er komponierte zwölftönige barocke Tänze, Fugen und Sonaten. Allerdings unterscheidet sich die Musik der zweiten Wiener Schule von der bisherigen Musik in einigen Teilaspekten. Dazu gehört insbesondere der Fall der Tonalität in äußerster Form durch die Atonalität, wobei auch sie als solche sich allmählich herausgebildet hat und nicht urplötzlich von heute auf morgen entstanden ist.<sup>66</sup> So ist das ‚Neue‘ einer Musik – nach Eggebrecht – als grundsätzlicher Unterschied zur bisherigen Musik nicht auffindbar.

<sup>64</sup> P. Deckert, Basisinformationen zum Neuen Geistlichen Lied. Blatt: *Was heißt „neu“ beim Neuen Geistlichen Lied?*, S. 1.

<sup>65</sup> H. H. Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München 1996, S. 750.

<sup>66</sup> Die Wurzeln der Atonalität sind mindestens bei Wagners Tristan zu suchen. Durch z.B. chromatische Akkordverbindungen und dem sich andeutenden Zerfall der Kadenz deutet sich eine Veränderung der Tonalität an. Um 1908 vollzieht Schönberg die letzten Schritte hin zur Atonalität.

Musikalisch gesehen scheint nur das rhythmisch-metrische Element dieses Liedguts neu zu sein. Allerdings hat es nie unrhythmische Musik gegeben! Selbst alte Kirchenlieder besitzen Rhythmus. Eine Einschränkung stellt der Gregorianische Choral dar, da er keine regelmäßigen Akzente vorweisen kann. Deshalb gilt er aber nicht als unrhythmisch, denn seine Töne werden durch musikalische Schwerpunkte geordnet. Die Gesamtmelodie wird in kleineren Notengruppen zusammengefasst.<sup>67</sup>

So kann also der Rhythmus des Neuen Geistlichen Lieds nicht als grundsätzlich neu gesehen werden ebenso wenig wie einzelne rhythmische Elemente, Taktschwerpunkte, Synkopen, Taktwechsel usw.. Melodisch lassen sich ebenfalls keine grundsätzlichen Neuerungen feststellen. Textliche Veränderungen kann man dagegen durchaus fassen.

*„In Bezug auf die Texte [...] [kann man] sagen, dass sie ‚neu‘ (und ‚geistlich‘!) in einem dreifachen Sinne sein [...] [sollen]:*

- *im Sinne von ‚zeit-genössisch‘,*
- *im Sinne von biblisch-christlich alternativer Lebensdeutung,*
- *im Sinne von ‚anders als bisher gesagt‘.<sup>68</sup>*

Einen einzigen Versuch das ‚Neue‘ am Neuen Geistlichen Lied zu erfassen, startet Offele.

*„[Offele] macht das ‚Neue‘ an Merkmalen fest, ‚von denen bei jedem Lied mindestens eines auftritt‘<sup>69</sup>: (1.) textliche Merkmale (Sprache ‚atmet Gegenwart‘, trifft das Lebensgefühl des heutigen Menschen), (2.) melodische Merkmale (eingängige Melodien), (3.) harmonische Merkmale (harmoniegestützte Melodik: spätromantische Akkordfolgen) und (4.) rhythmische Merkmale (u.a. Synkopen, Off-beat, Taktwechsel)<sup>70</sup> „<sup>71</sup>*

<sup>67</sup> H. Schützeichel, *Mehr als Worte*, S. 44.

<sup>68</sup> P. Deckert, Basisinformation zum Neuen Geistlichen Lied. Blatt: *Was heißt „neu“ beim Neuen Geistlichen Lied*, S. 1.

<sup>69</sup> W. Offele, *Wes Geistes Kind wir sind.*, S. 3f; zit. nach P. Hahnen, *Das ‚Neue Geistliche Lied‘*, S. 210.

<sup>70</sup> Vgl. ebda.

<sup>71</sup> P. Hahnen, *Das ‚Neue Geistliche Lied‘*, S. 210.

Doch selbst dieser Versuch ist sehr vage und trifft nicht auf alle Neuen Geistlichen Lieder zu, so z.B. nicht bei den Gesängen von Taizé. Diese zählen, wie noch zu zeigen ist, sehr wohl zum Neuen Geistlichen Liedgut. Sie benutzen z.T. lateinische Ordinariumstexte (Kyrie eleison) und orientieren sich an der Musik der Ostkirche, d.h. viele Taizé-Lieder sind eigentlich – nach Offeles Erklärung - keine Neuen Geistlichen Lieder.

Eine andere Lösung gibt Blankenburg an:

*„Mit dem Begriff ‚neu‘ [...] [soll] das verstanden werden, was heute in einem irgendwie gearteten modernen Stil steht und komponiert wird.“<sup>72</sup>*

Aber auch dieser Versuch sagt letztendlich gar nichts über das Neusein am Neuen Geistlichen Lied aus. Eine konkrete Antwort auf die Frage, was denn ein ‚irgendwie gearteter moderner Stil‘ sei, gibt Blankenburg natürlich nicht, sondern belässt es bei der viel zu allgemeinen Aussage, die letztendlich gar nichts klärt.

Am Ende des musikwissenschaftlichen Aspekts steht also die Erkenntnis, dass es ihn nicht gibt und auch nicht geben wird. Das Neue Geistliche Lied unterscheidet sich nicht grundsätzlich von der bisherigen Musik.

Interessanter wäre die Frage, aus welchen ‚Traditionen‘ dieses Liedgut schöpft. Die Verwendung von Affekten und Elementen der Populärmusik im Sinne Luthers wurden als solche schon festgestellt. Des Weiteren lassen sich musikalische Dinge festmachen, wie die Übernahme des Tonarten-, Harmonie- und Rhythmusverständnisses der abendländischen Musiktheorie, oder bestimmte Liedformen, z.B. Ruf, Akklamation, Strophenlied und durchkomponiertes Lied. Schließlich lassen sich alte Kompositionsformen wiederfinden (doppelchorisch angelegte Arrangements, polyphone Kompositionen usw.).

---

<sup>72</sup> W. Blankenburg, Neue Gottesdienstliche Musik – Notwendigkeit und kritische Maßstäbe, in: *Kerygma und Melos*, W. Blankenburg u.a. (Hrsg.), Kassel 1970, S. 402.

### 2.3.2 Der musikalisch-temporale Aspekt

Unter dem Begriff ‚temporal‘ soll eine deutliche Veränderung des Kirchenlieds verstanden werden, die sich historisch abzeichnet. Auf das Neue Geistliche Lied bezogen bedeutet es, dass dieses Liedgut auf eine spürbare Veränderung im Komponieren, im Stil und im Inhalt zurückzuführen ist. Herbst spricht in diesem Sinn von einem ‚Liederfrühling‘<sup>73</sup>.

Um 1900 entstand die Jugendbewegung. Ursprünglich war sie eine Protestbewegung in der die Jugend gegen gesellschaftliche Verhältnisse – wie Verstädterung, Arbeitslosigkeit usw. – protestierte.<sup>74</sup>

*„So wuchs eine deutsche Jugendbewegung und in ihr die Jugendmusikbewegung heran, die ausgesprochen kunstfeindlich und rückwärtsgewandt war.“<sup>75</sup>*

Diese Jugend sehnte sich nicht nach etwas Neuem der Gegenwart, sondern verachtete Neuerungen sogar. Sie zog sich eher in romantisch verklärte Ideale und Stile der Vergangenheit zurück. Aus dieser Jugendbewegung ging eine Jugendmusikbewegung hervor, in der sich kleine Gruppen wie die Singe- und Orgelbewegung abspalteten. Das romantisch Verklärte fand die Singebewegung für sich in Volksliedern.<sup>76</sup>

In der katholischen Kirche bildete sich um 1900 der schon erwähnte Cäcilianismus heraus. Papst Pius X. erließ am 22.11.1903 sein Schreiben ‚Motu proprio‘, in dem inhaltlich über Kirchenmusik gesprochen wird.

*„Eine Kirchenkomposition ist um so heiliger und liturgischer, je mehr sie sich in Verlauf, Eingebung und Geschmack der gregorianischen Melodik nähert; und sie ist um*

<sup>73</sup> Vgl. W. Herbst, Liederfrühling in der Kirche? Auf der Suche nach musikalischen Wertmaßstäben, in: *Kirchenmusiker* 32 (1981), S. 109-117.

<sup>74</sup> Vgl. W. Gruhn, *Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung*, Hofheim 1993, S. 163ff.

<sup>75</sup> Ebda., S. 163.

<sup>76</sup> Vgl. ebda., S. 161ff.

*so weniger des Gotteshauses würdig, als sie sich von diesem höchsten Vorbild entfernt.*<sup>77</sup>

Der Papst gibt weitere Eigenschaften der Kirchenmusik an. All diese Eigenschaften erreichen jedoch schon in der Musik *„der Römischen Schule, die im 16. Jahrhundert durch Pierluigi da Palestrina [komponiert, ausgeübt und gelehrt worden war] ihre höchste Vollendung.*<sup>78</sup>

Die katholische Kirchenmusik orientiert sich also am Gregorianischen Choral und an der Musik Palestrinas. Mit dem Erlass des Papstes sollte einer Säkularisierung der Kirchenmusik entgegengewirkt werden. Deshalb wehrte sich die Kirche gegen weltliche und theatralische Beeinflussung ihrer Musik.<sup>79</sup>

*„Satt dessen bildete sich die Überzeugung heraus, die alte Musik könne tatsächlich zur Grundlage einer ‚erneuerten‘ Kirchenmusik werden, [...].“<sup>80</sup>*

Diese Hintergründe – die Singebewegung und der päpstliche Erlass – führten zu einer überdimensional starken Traditionspflege selbst in schöpferischen Kirchliedkompositionszeiten.<sup>81</sup>

*„So enthalten die am Beginn des 20. Jahrhunderts herausgegebenen Gesangbücher eine Mischung von Liedern der Aufklärung sowie Lieder, die während der Zeit der Romantik und in deren Geist in die Gesangbücher aufgenommen worden waren.“<sup>82</sup>*

Von 1900 bis 1920 wurden kaum ‚neue‘, d.h. an den gegenwärtigen Musikstilen orientierte Kirchenlieder komponiert. Im Gottesdienst kamen ausschließlich ältere

<sup>77</sup> Papst Pius X., Motu proprio über die Erneuerung der Kirchenmusik „Tra le sollecitudini“, Vatikanstadt 1903, in: AAS 36 (1903/1904) Deutsch: Kirchenmusikalische Gesetzgebung, Regensburg 1956; zit. nach: H. B. Meyer, R. Pacik (Hrsg.), *Dokumente zur Kirchenmusik*, S. 27.

<sup>78</sup> Vgl. ebda.

<sup>79</sup> Das war unter anderem ein Entstehungsgrund von ‚Motu proprio‘. (Vgl. Papst Pius X., Motu proprio über die Erneuerung der Kirchenmusik „Tra le sollecitudini“, Vatikanstadt 1903, in: AAS 36 (1903/04), S. 329-395, Deutsch: Kirchenmusikalische Gesetzgebung, Regensburg 1956, S. 7-18; zit. nach H. B. Meyer, R. Pacik (Hrsg.), *Dokumente zur Kirchenmusik*, S. 23f.).

<sup>80</sup> H. Danuser, Kirchenmusik, in: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, H. Danuser (Hrsg.), Laaber 1984, S. 247.

<sup>81</sup> Siehe z.B. im Mittelalter – 11./12. Jahrhundert und die Reformation und Gegenreformation um 1600.

<sup>82</sup> B. Schmid, Deutscher Liturgiegesang, in: *Musik im Gottesdienst. Ein Handbuch zur musikalischen Grundausbildung in der katholischen Kirchenmusik*, H. Musch (Hrsg.), Regensburg 1994, Bd.1, S. 410.

Lieder zur Anwendung. Neukompositionen, die sich derzeitiger Stile bedienten (z.B. Atonalität), fanden keine liturgische Verwendung.

Eine Analyse des aktuellen katholischen Gesangbuches GOTTESLOB hat gezeigt, dass von insgesamt 343 Gemeindeliedern nur zwei Lieder aus der Zeit zwischen 1900-1920 stammen.<sup>83</sup> Jene zwei Lieder – MEERSTERN, SEI GEGRÜßET (1912)<sup>84</sup> und O LIEBER HERR JESU (1912)<sup>85</sup> – besitzen Texte, die auf das 9. und 12. Jahrhundert zurückgehen. Die Melodien sind genauso notiert wie die Gregorianischen Choräle, d.h. es werden hauptsächlich Melodieverläufe angezeigt. Taktart und weitere rhythmische Eigenschaften fehlen, es werden lediglich rhythmische Akzente und Atempausen gesetzt.

Die Generation, die 1975 das GOTTESLOB herausgab, entstammt der Cäcilianischen Bewegung.<sup>86</sup> Auch weiterhin sind Gesangbücher eine elitäre Auswahl der komponierten Kirchenlieder aller Zeiten.

Abschließend kann festgestellt werden, dass Kirchenlieder in den ersten zwanzig Jahren des 20. Jahrhunderts nicht bzw. kaum im neuzeitlichen Stil komponiert wurden. Erst mit der ab 1920 einsetzenden liturgischen Bewegung und mit dem Zweiten Vatikanischen Konzil wurde wieder begonnen Kirchenlieder zu komponieren.

*„Wer ‚Liederfrühling‘ sagt, meint, dass nach Jahrzehnten der Rückbesinnung auf Vergangenes eine schöpferische Gegenwart angebrochen ist. Tausende Lieder sind in den letzten [...] Jahren entstanden.“<sup>87</sup>*

Der musikalisch-temporale Aspekt deutet das ‚Neue‘ am Neuen Geistlichen Lied durch das Wiedereinsetzende neuartige Komponieren von Kirchenliedern, das es nach einer längeren Pause erstmalig wieder gegeben hat.

<sup>83</sup> Vgl. Anlage 3: Untersuchung am derzeitigen Gotteslob (siehe Anhang: S. 6).

<sup>84</sup> Vgl. Anlage 4: Lied; MEERSTERN, SEI GEGRÜßET (siehe Anhang: S. 7).

<sup>85</sup> Vgl. Anlage 5: Lied; O LIEBER HERR JESU (siehe Anhang: S. 8).

<sup>86</sup> Vgl. W. Offele, Die Einflussnahme von Jazz, Beat und Folklore auf den Gottesdienst, in: *Liturgisches Jahrbuch 33. Jahr*, Münster 1983, S. 167.

<sup>87</sup> W. Herbst, *Liederfrühling in der Kirche?*, S. 109.

### 2.3.3 Der theologische Aspekt

*„Wo ein Mensch neue Erfahrungen macht, will er sie in neue Worte, neue Melodien, neue Ausdrucksformen bringen. Dies gilt zu allen Zeiten.“<sup>88</sup>*

Hier muss Süß widersprochen werden, denn gerade ihr Kommentar besagt: Gib uns unser täglich [neues] Lied. Das ist mit dem Neuen Geistlichen Lied nicht gemeint und kann rein technisch auch gar nicht realisiert werden. Um 1900 griff man auf den Gregorianischen Choral zurück, weil man in ihm sich wieder ausdrücken konnte. Heute ist dieser Kirchengesang allerdings schon über 1000 Jahre alt und kann nicht als einzig ideale Form des Kirchenlieds verstanden werden! Ein altes Lied kann jedoch in einer besonderen Situation zu einem neuen Lied werden. Kirchenliedgeschichte sollte deshalb nicht als Ballast, sondern als Ermutigung zu neuem Singen und Bekennen verstanden werden.<sup>89</sup> So kann dieser Versuch nicht als ‚Neu‘-Definition gewertet werden.

Die theologische Klärung des ‚Neuen‘ im Neuen Geistlichen Lied geht hauptsächlich auf das Alte Testament zurück. In den Psalmen<sup>90</sup> 33,3; 40,4; 96,1; 98,1; 144,9; 149,1; und auch in Jesaja 42,10 finden sich Andeutungen zu einem neuen Lied.<sup>91</sup>

In Psalm 98 heißt es:

*„1 Singt dem Herrn ein neues Lied,  
singt dem Herrn, alle Länder der Erde!“<sup>92</sup>*

Dieser Psalm gehört zu den Hymnen auf das Königtum Jahwes. Gott hat seinem Volk aus dem Exil geholfen und es dankt ihm, indem ein neues Lied gesungen wird.<sup>93</sup>

*„Das ‚Neue Lied‘ im Alten Testament ist der Freudengesang über die endgültige Erlösung des Menschen durch Jahwes neues, unerwartetes Heilshandeln an Israel.“<sup>94</sup>*

<sup>88</sup> K. Süß, „Gott legt mir ein neues Lied in den Mund“. *Alttestamentliche Texte und Motive im Neuen Geistlichen Lied. Manuskript*, Enthält keine Orts- und Zeitangabe vermutlich in der 1. Hälfte der neunziger Jahre entstanden., S. 1.

<sup>89</sup> Vgl. R. Schweizer, *Ritual und Aufbruch. Kirchenmusik zwischen pädagogischen Handeln und künstlerischem Anspruch*, München 1996, S. 185.

<sup>90</sup> Psalm (griech. psalmos = Lied zur Harfe), gesungenes religiöses Gedicht des alttestamentlichen Gottesdienstes. (Vgl. H. Schützeichel, *Mehr als Worte*, S. 187).

<sup>91</sup> Vgl. P. Deckert, Basisinformation zum Neuen Geistlichen Lied. Blatt: *Was heißt „neu“ beim Neuen Geistlichen Lied?*, S. 1.

<sup>92</sup> Berliner Bischofkonferenz (Hrsg.), *Die Heilige Schrift. Psalm 98*, Leipzig 1985, S. 664.

<sup>93</sup> Vgl. H. Groß u. H. Reinelt, *Das Buch der Psalmen. Geistliche Schriftlesung*, Bd. 2, Leipzig 1979, S.177ff.



Im Neuen Testament wird in den Apostelbriefen an die Epheser und Korinther nachdrücklich immer wieder auf das Singen von Psalmen hingewiesen.<sup>95</sup>

Hier „ist das ‚Neue Lied‘ als Echo auf Gottes Heilstaten sozusagen [als] das alttestamentliche Äquivalent des österlichen Hallelujas“<sup>96</sup> zu verstehen.

„Das ‚neue Lied‘ ist die Antwort darauf, dass Gottes Gnade ‚täglich neu‘ ist, [...]“<sup>97</sup>

Mit der österlichen Befreiung, die durch das Sterben und das Auferstehen Jesu bereits begonnen hat und der noch bevorstehenden endgültigen Erlösung eines jeden einzelnen Menschen<sup>98</sup> gilt das ‚Neue Lied‘ nicht nur als Erinnerung an vergangene Taten, sondern verweist auch auf das „Hier, Jetzt und Heute, in der Gemeinde derer, die miteinander glauben lernen wollen, [hier] geht Gottes Heilsgeschichte mit den Menschen weiter.“<sup>99</sup>

In den Ostergottesdiensten werden viele Elemente mit christlichem Symbolcharakter neu geweiht: die heiligen Öle, Taufwasser und die mit der Jahreszahl versehene Osterkerze. Alle Symbole verweisen auf das Hier und Heute.<sup>100</sup> „Im neuen Lied bekennen wir uns dazu. [...] Neue Lieder, neugeschaffene und uns bisher unbekannte Gesänge, helfen zu neuen Glaubenserfahrungen und Glaubensaussagen.“<sup>101</sup>

Zusammenfassend lässt sich nun folgendes sagen: Das ‚Neue Lied‘ ist theologisch als „ständig erneuerter Gesang einer sich immer verjüngenden Christenheit“<sup>102</sup> zu sehen.

---

<sup>94</sup> P. Deckert, Basisinformation zum Neuen Geistlichen Lied. Blatt: *Was heißt „neu“ beim Neuen Geistlichen Lied?*, S. 1.

<sup>95</sup> Vgl. Eph 5,18-20 und Kol 3,16.

<sup>96</sup> P. Deckert, Basisinformation zum Neuen Geistlichen Lied. Blatt: *Was heißt „neu“ beim Neuen Geistlichen Lied?*, S. 1.

<sup>97</sup> H. Schützeichel, *Mehr als Worte*, S. 138.

<sup>98</sup> P. Deckert, Basisinformation zum Neuen Geistlichen Lied. Blatt: *Was heißt „neu“ beim Neuen Geistlichen Lied?*, S. 1.

<sup>99</sup> H. Schützeichel, *Mehr als Worte*, S. 138f.

<sup>100</sup> Vgl. ebda., S.138ff.

<sup>101</sup> Ebda.

## 2.4 Das Neue *Geistliche Lied*

Das ‚Geistliche‘ des Neuen Geistlichen Liedes hängt eng mit dem Begriff der ‚geistlichen Musik‘ zusammen. Geistliche Musik ist eine *„Sammelbezeichnung für Vertonungen bibl., liturg. oder allg. ‚geistl.‘ Texte im Gegensatz zur ‚welt.‘ Dichtung und Musik.“*<sup>103</sup>

Eggebrecht weist auf einen sprachlich einfachen, aber musikalisch nicht unbedeutenden Unterschied hin. Er trennt ‚Geistliche Musik‘ vom ‚Geistlichen in der Musik‘. Diese Trennung ist unbedingt notwendig, denn ‚Geistliche Musik‘ gibt es, aber das ‚Geistliche in der Musik‘ gibt es nicht.<sup>104</sup>

*„ ‚Geistlich‘ (so auch ‚das Geistliche‘) verstehe ich im Blick auf Musik als gottbezogen, gottgerichtet.“*<sup>105</sup>

Unter ‚gottbezogen‘ will Eggebrecht die Musik verstehen, die auf den Gott des Christentums bezogen ist. Das Geistliche in der Musik kann man nicht an musikalisch-theoretischen Eigenschaften des Musikstückes festmachen. Deshalb gibt es das ‚Geistliche in der Musik‘ nicht. Vielmehr wird bei der ‚Geistlichen Musik‘ die Beziehung zu Gott in einem Akt der Bezugssetzung hergestellt.<sup>106</sup>

*„Dies kann auf mannigfache Art geschehen: durch eine Beischrift, die das Dasein und Bedeuten der Töne begrifflich richtet und lenkt; durch einen Text, eine Textierung oder Umtextierung; durch eine Gebrauchs- oder Funktionsbestimmung, auch durch den Transport einer Musik, welcher auch immer, in den Gottesdienst oder auch in den Kultraum des Gotteshauses; durch Assoziation, geschichtlich geprägte Stileigentümlichkeiten, die dem musikalischen An-und-für-sich die Aura des Geistlichen verleihen; durch Idiome und Zitate, die, als solche erkannt, Geistliches repräsentieren, indem sie wirken wie ein Text; und über all dies hinaus durch die subjektive oder*

---

<sup>102</sup> G. Schille, Was sind gute neue Lieder?, in: *Musik und Kirche* 48 (1978), S. 55.

<sup>103</sup> H. Jung, Kirchenmusik, in: *Wörterbuch des Christentums*, V. Drehsen u.a. (Hrsg.) Gütersloh 1995, S. 628.

<sup>104</sup> Vgl. H. H. Eggebrecht, Geistliche Musik – was ist das?, in: *Musica Sacra* 116 (1996), S. 3.

<sup>105</sup> Ebda.

<sup>106</sup> Vgl. ebda., S. 4.

*kollektive Auffassung, die eine bestimmte oder überhaupt ‚die‘ Musik als gottbezogen, gottgestiftet und –gerichtet deklariert.*“<sup>107</sup>

Dies betrifft auch die Musik der Gegenwart.<sup>108</sup> Das ‚Geistliche‘ im Neuen Geistlichen Lied ist biblisch<sup>109</sup> fundiert „*und meint soviel, wie [davon]inspiriert*“<sup>110</sup> sein.

## **2.5 Das Neue Geistliche Kirchenlied**

Das Kirchenlied ist eine Form des liturgischen Gesangs. Es beinhaltet einen christlichen Text, besitzt eine metrische Form, einen strophischen Aufbau und eine geeignete Melodie, die zum mehrmaligen Gebrauch einsetzbar ist.<sup>111</sup>

Die Entstehung des Kirchenliedes der katholischen Kirche geht auf die Reformation und Gegenreformation zurück.<sup>112</sup> Die Texte dieser Lieder waren bereits in deutscher Sprache verfasst, obwohl damals Latein die einzige liturgische Sprache war, so „*dass das Kirchenlied in der katholischen Liturgie von der kirchenmusikalischen Gesetzgebung nur geduldet war.*“<sup>113</sup> Mit dem Einzug der Muttersprache in die katholische Liturgie wurde dem Kirchenlied eine größere Bedeutung beigemessen. Des Weiteren gilt, dass dieser Gesang gepflegt werden soll (LK 118), möglichst leicht erfassbar sein muss und die tätige Teilnahme der Gemeinde fördern soll (LK 21).

Schalz misst dem Kirchenlied drei Bedeutungen zu: die liturgietheologische, die musikalische und die soziologische Bedeutung.

Unter der liturgietheologischen Bedeutung versteht er die lyrische Vertiefung des Wortes und die im Gesang sich bildende Gemeinschaft als ‚Volk Gottes‘.<sup>114</sup> Weiterhin soll das Lied „*eine Hoffnung auf Freiheit (Heil, Frieden, Gerechtigkeit) verkörpern*“,

<sup>107</sup> Ebda.

<sup>108</sup> Ebda., S. 8.

<sup>109</sup> Eph 5, 19 und Kol 3, 16.

<sup>110</sup> M. Walter, „Das zeitliche Lob aller ewigen Schönheit“. Überlegungen zur geistlichen Musik, in: *Musica Sacra* 116 (1996), S. 23.

<sup>111</sup> Vgl. H.-O. Korth, Kirchenlied, in: *MGG*, Kassel 1996 Sp. 59.

<sup>112</sup> Vgl. H. Schimdt, in: *MGG*, Kassel 1996, Sp. 110.

<sup>113</sup> H. Hücke, Formen und Probleme des Gemeindegesangs in deutscher Sprache, in: *Musik und Altar* 20 (1968), S. 97.

<sup>114</sup> Vgl. N. Schalz, Musik in der Liturgie – Versuch einer theoretischen Bestimmung, in: *Informationen*, Heft 27, Düsseldorf 1982, S. 8f.

und „das Fest bezeichnen, das Feiern artikulieren, das Alltägliche transzendieren und transformieren.“<sup>115</sup>

Die musikalische Bedeutung zeigt sich in der Verwendung der Liedformen Ruf, Rezitativ und Gesang im eigentlichen Sinn.<sup>116</sup>

*„Regel: Es genügt nicht, dass nur die liturgische Funktion von der Musik getroffen (anvisiert) wird, auch die musikalische Funktion muss ‚stimmen‘, sonst verfehlt der betreffende Gesang seine Bedeutung (= seinen Sinn = sein Zeichen). [...] [Anders gesagt:] die geforderte liturgische Funktion eines Gesanges löst eine bestimmte musikalische Form aus, [...]“<sup>117</sup>*

Als soziologische Komponente nennt Schalz eine ausgewogene Aufgabenverteilung in der Gemeinde und ein bewusstes Gestalten und Auswählen von Gesängen, welches auf Zielgruppen ausgerichtet ist.<sup>118</sup> Man muss beispielsweise fragen: „*Österliche Freude, ja, aber für wen?*“<sup>119</sup>. Die Gemeinde wird also in Altersgruppen und in ‚Rollen‘ (Chor, Lektoren usw.) aufgeteilt. Sie müssen zum Mittun aktiviert werden. Das äußert sich natürlich am häufigsten im gemeinsamen Gesang. Ein positives Ergebnis des Konzils war es, dass nun Kompositionen geschaffen wurden, die die Gemeinde, Solisten und den Chor gemeinsam einbeziehen.<sup>120</sup> So singt die Gemeinde ein Kirchenlied und dazu ertönt vom Chor ein mehrstimmiger Satz, zum Teil mit einem anderen, aber passenden Text,<sup>121</sup> oder die Gemeinde wechselt sich strophweise mit dem Chor ab. Viele Variationsmöglichkeiten, die ‚Rollen‘ einer Gemeinde miteinander zu verbinden, fanden durch das Konzil wieder Beachtung.<sup>122</sup>

---

<sup>115</sup> Ebda.

<sup>116</sup> Vgl. ebda., S. 9f.

<sup>117</sup> Ebda.

<sup>118</sup> Vgl. ebda., S. 10f.

<sup>119</sup> Ebda., S. 11.

<sup>120</sup> Vgl. Interview mit Kurt Grahl, in: Anlage 6, S. 15ff.

<sup>121</sup> Wohlgermerkt scheint es hier Ähnlichkeiten mit der Motette zu geben, in der die Grundstimme ursprünglich ein Gregorianischer Choral war und darüber eine zweite verzierte Stimme (Duplum) komponiert wurde, z.T. mit einem anderen (geistlichen) Text.

<sup>122</sup> Das Gleiche gilt natürlich für Instrumente, Chor und Gemeinde.

Hinter dem Sammelbegriff Neues Geistliches Lied verbergen sich viele Liedformen, Strophenlied, Kehrverslieder, Chorstropheneinschübe, ein- und mehrstimmige Antiphone usw..<sup>123</sup> Hücke verweist auf die Wichtigkeit neuer Lieder.

*„[Im] Erbe unseres Kirchengesanges vor allem hinsichtlich der Texte [ist] nicht viel Brauchbares zu finden [...]. Es dürfte die allgemeine Übereinstimmung darüber herrschen, dass wir neue Kirchenlieder brauchen [...].“<sup>124</sup>*

Mit einem derzeitigen Bestand von schätzungsweise 30.000 neuen religiösen Liedern waren die Verfasser und Komponisten der vergangenen 50 Jahre durchaus produktiv. Allerdings werden nur wenige dieser Lieder dauerhaft gesungen. Die Gründe hierfür sind vielfältig, z.B. schlechte Verbreitungsmöglichkeiten, fade, triviale und falsche Texte, uneingängige Melodien usw.. Hahnen fasst aus der Geschichte des Kirchenliedes zusammen.

*„Die Verwendbarkeit eines Lieds erwies sich nicht anhand einer musiktheoretischen Werkanalyse, sondern anhand seiner Tauglichkeit für die Korrelation zu einer konkreten (im Regelfalle gemeindlichen) Situation, die sich im Liedtext und in einer angepassten Musikstilistik widerspiegeln sollte.“<sup>125</sup>*

Beim Neuen Geistlichen Lied zeigt sich, dass viele Lieder als Propriumsgesänge geeignet sind. Zwar gibt es ebenfalls Ordinariumsgesänge, aber es zeichnen sich hierbei deutliche Schwerpunkte und Vorlieben ab. So wurden weit mehr Gloria-Lieder vertont als Credo-Gesänge, ebenfalls existieren eine Vielzahl an Sanctus-Gesängen, aber kaum Lieder zum Agnus Dei. Beim Letzteren wird dagegen häufig ein Kompromiss geschlossen und anstelle des Agnus Dei erklingt oftmals ein Friedenslied.

<sup>123</sup> Vgl. S. Klöckner, *Das Neue Geistliche Lied in Gemeinde und Gottesdienst*, S. 20f.

<sup>124</sup> H. Hücke, *Formen und Probleme*, S. 101f.

<sup>125</sup> P. Hahnen, *Das ‚Neue Geistliche Lied‘*, S. 232.

## 3 Entstehung und Entwicklung des neuen Lieds

### 3.1 Vorbemerkungen

Die Aufarbeitung der Geschichte des noch jungen Neuen Geistlichen Lieds ist problematisch: Zum einen ist die Entwicklung noch nicht abgeschlossen und zum anderen steht eine „*dezidierte und umfassende Geschichtsschreibung zu Entstehung und Entwicklungsverlauf des Neuen Geistlichen Lieds*“<sup>126</sup> noch aus. Es gibt zwar einige Bilanzen und Resümees über diese Musik, allerdings handelt es sich dabei um eher unvollständige Versuche einer Aufarbeitung.

Die geschichtliche Beschreibung wird weiterhin durch das Fehlen musikwissenschaftlicher Ergebnisse über das Neue Geistliche Lied erschwert. So muss auf Literatur zurückgegriffen werden, die hauptsächlich von Theologen verfasst worden ist. Als Schwierigkeit stellt sich ebenfalls das junge Alter dieses Liedgutes heraus, denn alle Veröffentlichungen wurden von Zeitzeugen geschrieben.

Dennoch ist es wichtig sich mit den Dokumenten zur Geschichte des neuen Lieds zu befassen. Nur so kann man verstehen, warum sich gerade ein solches Liedgut entwickelt hat. Aber es muss darauf hingewiesen werden, dass auch jede historische Beschreibung in dieser Arbeit nur einen Versuch dazu darstellen kann.

Deshalb soll von Phasen gesprochen werden, die z.T. ineinander verwoben sind und immer noch andauern können. Den vielzitierten ‚Gänsemarsch der Epochen‘ (E. Bloch) hat es auch beim Neuen Geistlichen Lied nicht gegeben. Um jedoch ein klareres Bild und ein besseres Verständnis zu bekommen, ist ein Beschreibungsversuch durchaus notwendig.

---

<sup>126</sup> Ebda., S. 233.

## 3.2 Ursachen

### 3.2.1 Innermusikalische Ursachen

Der Gottesdienst war bis in die sechziger Jahre von einer sich abschottenden Kirchenmusik geprägt. So gab es kaum Parallelen zwischen Kunst- und Kirchenmusik.<sup>127</sup> Natürlich wurden musikalische Messen in die Liturgie eingebracht, aber darunter waren kaum Werke zeitgenössischer Komponisten. Ebenso wurden keine popular-zeitgenössischen Elemente, wie zum Beispiel später der Jazz, in die gottesdienstliche Musik eingebracht.

Die Kirchenmusik, vor allem jene, die im Gottesdienst ihre Anwendung fand, sonderte sich weitgehend von der aktuellen Musikentwicklung um 1900 ab, also hauptsächlich vom Klassizismus Strawinskys<sup>128</sup> und der Six, ebenso von der Musik der Neuen Wiener Schule. Es wurde lediglich auf die Musikästhetik Palestrinas zurückgegriffen. Dennoch gab es einige Versuche Musikstile des 20. Jahrhunderts für die katholische Kirchenmusik nutzbar zu machen. Allerdings waren solche Kompositionen oftmals zu kompliziert, so dass deshalb von einer Abschottung gesprochen werden kann:

*„Besonders in der seriellen Musik und in der Zwölftontechnik wurden schwer singbare Intervalle, dissonante Klänge und rhythmisch schwierige Passagen verlangt, die perfekt eigentlich nur von professionellen Musikern wiedergegeben werden konnten. Viele nichtprofessionelle Gemeindechöre fühlten sich überfordert. Die schwierigen Kompositionstechniken führten in Deutschland zu einem Gegensatz zwischen musikalischer Moderne und gottesdienstlicher Gebrauchsmusik.“<sup>129</sup>*

Letztendlich scheiterten zwölftönige Kirchenlieder<sup>130</sup> an ihrer zu komplizierten inneren Struktur, die einen laienhaften Einsatz, z.B. durch eine Gemeinde, unmöglich machten.

<sup>127</sup> Diese Abschottung begann schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Vgl. R. Weber, Mehr als Worte sagt ein Lied. 20 Jahre Neues Geistliches Lied – Versuch einer Bilanz, in: *Fakten*, Heft 6/7, Köln 1980, S. 4.

<sup>128</sup> Dennoch hat Strawinsky eine Reihe von kirchenmusikalischen Werken geschrieben, die auch im Kontext kultischer Handlungen aufgeführt wurden. Allerdings wurde seine Musik weitaus weniger im Bereich der katholischen Kirchenmusik gepflegt als eine Mozartmesse.

<sup>129</sup> K. Heizmann, Neue Wege – Alte Ziele: Populäre christliche Musik in Deutschland, in: *Geistliche Musik*, A. Wilson-Dickson, Gießen 1995, S. 234.

<sup>130</sup> So komponierten zum Beispiel Friedemann Gottschick und Oskar Gottlieb Blarr zwölftönige Kirchenlieder.

Durch die Abwendung der Kirchenmusik von der modernen Kunst- und Volksmusik entstand ein ‚Vakuum‘.<sup>131</sup> Im Erlass ‚Motu proprio‘ des Papstes und dem Cäcilianismus wurde diese Entwicklung zusätzlich bekräftigt. Das sogenannte ‚Vakuum‘ wurde mit der Musik aus dem 9.-19. Jahrhundert gefüllt.<sup>132</sup>

Es gab kaum größere Orchesterkompositionen und die wenigen Messkompositionen stellten zu hohe Anforderungen.<sup>133</sup> Den Kirchbesuchern fehlten lebensnahe, verständliche, glaubwürdige und zeitnahe Lieder<sup>134</sup> versehen mit Melodien, die wahrhaft volkstümlich sind, die zu Herzen gehen und die auch mal derb sein sollten.<sup>135</sup> Die Gemeinde konnte sich nicht mehr in Liedern ausdrücken, die eine Sprache des 17. und 18. Jahrhunderts enthielten. Texte wie: O TRAURIGKEIT, O HERZELEID!<sup>136</sup> oder ‚Freut euch, ihr Kerubim, lobsingt ihr Serafim, grüßet eure Königin: Salve, salve, salve Regina!‘<sup>137</sup> sprechen den heutigen Christen nicht mehr unmittelbar an. Durch eine Verwendung alter, größtenteils überholter Sprachformen wird dem heutigen Christen eine Identifizierung schier unmöglich. Viele Wörter und Wortgruppen sind heutzutage inhaltlich schwer verständlich. ‚O heiße Zäh, fließ immer mehr!‘<sup>138</sup> oder ‚O großer Schmerz! O steinern Herz‘<sup>139</sup> – solche Formulierungen können nicht mehr den Lebens- und Glaubensinhalt der Laien des 20. Jahrhunderts nach außen widerspiegeln.<sup>140</sup>

Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts bekam die Kirchenmusik neue wichtige Impulse aus der Kunst- und Volksmusik. Die ‚Emanzipation des Rhythmus‘, welche bei Strawinsky zum Beispiel in der Polyrhythmik hervortrat, fand abgeschwächt auch in der Kirchenmusik statt. Die neuen Lieder waren stark durchsetzt mit Synkopen, Punktierungen, Dreier- und Zweiertakten. Die Betonung des Rhythmus zeichnete sich nicht erst in den neuen Liedern ab, sondern es führt *„eine ungebrochene Linie von*

<sup>131</sup> Vgl. R. Weber, *Mehr als Worte*, S. 3f. und vgl. W. Offele, *Die Einflussnahme*, S. 171ff.

<sup>132</sup> Vgl. W. Offele, *Die Einflussnahme*, S. 171.

<sup>133</sup> So zum Beispiel Strawinskys Messe für Solostimmen und Orchester, 5 Teile, entstanden 1948.

Vgl. A. Baumgartner, *Welt der Musik. Die Komponisten Sartorio-Zwysig*, Bd. 5, Berlin 1989, S. 256.

<sup>134</sup> Vgl. R. Weber, *Mehr als Worte*, S. 3.

<sup>135</sup> Vgl. W. Offele, *Die Einflussnahme*, S. 169.

<sup>136</sup> Vgl. Anlage 7: Lied; O TRAURIGKEIT, O HERZELEID! (Siehe Anhang: S. 29).

<sup>137</sup> Vgl. Refr. des Lieds: GEGRÜBET SEIST DU, KÖNIGIN in Anlage 8 (siehe Anhang: S. 30).

<sup>138</sup> Vgl. Strophe. 3 in Anlage 7 (im Anhang: S. 29).

<sup>139</sup> Vgl. Strophe. 6 in Anlage 7 (im Anhang: S. 29).

<sup>140</sup> Darüber hinaus wurde zum 94. Deutschen Katholikentag 2000 in Hamburg diskutiert, ob Wörter wie: Gott, Erlösung, Gnade, Sünde oder fröhlich überhaupt in einen Gottesdienst des 20. Jahrhunderts gehören, da sie für den heutigen Sprachgebrauch veraltet sind. Andererseits bedeutet dies natürlich nicht, dass jeder ältere Text gleich unverständlich sein muss. Allerdings verlangen die Gläubigen gerade Texte, die von ihnen nachvollzogen werden können.



*bisher gepflegten Liedern zu denen, die wir der ‚rhythmischen Kirchenmusik‘ zurechnen.“<sup>141</sup>*

In den Gesangbüchern um 1900 stehen beispielsweise Lieder wie O HEILAND, REIß DIE HIMMEL AUF und IN DULCI JUBILO in biederer Äqualisierung im Viervierteltakt. Sie besaßen ihren ursprünglichen Reiz im Wechsel von Halben und Vierteln. In den neueren Gesangbüchern um 1950 sind solche Lieder wieder auf ihren Originalrhythmus zurückgeführt worden.<sup>142</sup> Die Wiederentdeckung des rhythmischen Singens in der Kirchenmusik zeichnet sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts ab.

### **3.2.2 Außermusikalische Ursachen**

Das Zweite Vatikanische Konzil – wie schon festgestellt – richtet den Blick auf die Gemeinde. Erstmals in der Geschichte der katholischen Kirche wird sie nicht nur als Gesamtheit gesehen, sondern auch als eine Gemeinschaft von Generationen. So wendet sich die nachkonziliare Kirchenmusik unter anderem den jüngeren Gemeindemitgliedern zu. Die kirchenmusikalische Kinder- und Jugendarbeit hat nicht mehr nur das Ziel, neue Mitglieder für den Kirchenchor heranzuziehen! Der Bedarf an Kinder- und Jugendliedern wächst nach dem Konzil.<sup>143</sup>

Eine zweite außermusikalische Ursache sieht Offele in der Psychologie des Menschen:

*„Für den unter Leistungsdruck und Hetze stehenden Menschen sollte Gottesdienst ein ‚Spielraum‘ sein, ein Freiraum, in dem das zweckfreie Tun zum Zuge kommt. [...] Bevor sich nun der Mensch konkret in Bitte und Lob an Gott wendet, muss er erfahren können, dass er im Gottesdienst als Mensch angenommen ist. Er soll sich erholen dürfen. Das hängt mit ‚Kraft holen‘ zusammen.“<sup>144</sup>*

Mit dem ‚zweckfreien Tun‘ kann eine gewisse Ziel- bzw. Sinnlosigkeit des ‚Tuns‘ im Gottesdienst gemeint sein. Man kann es aber auch als Entspannung und Erholung verstehen! In dieser Aussage steckt jedoch ein Widerspruch zur Hauptaussage des

<sup>141</sup> W. Offele, *Die Einflussnahme*, S. 169.

<sup>142</sup> Ebda., S. 168.

<sup>143</sup> Vgl. Interview mit Kurt Grahl, in: Anlage 6, S. 19f.

<sup>144</sup> W. Offele, *Die Einflussnahme*, S. 175.

Konzils bezüglich der Kirchenmusik! Gemeindeaktivität kann nicht erzeugt werden durch Sinnlosigkeit oder Erholung. Liturgie kann somit schnell in eine aktionslose Konzertsituation hineinrutschen. Deshalb ist beim Gebrauch solcher Begriffe Vorsicht geboten. Die Kirchenmusik muss die Gläubigen aktivieren, gemeinsam etwas zu tun, der Sinn und Zweck besteht dabei immer in der Ehre Gottes. Der einzelne Christ soll nicht Erholung durch zweckfreies Tun erfahren, sondern vielmehr aktive Entspannung erleben durch das gemeinsame Handeln aller zur Ehre Gottes.

Unter dieser aktiven Entspannung versteht Offele möglicherweise auch die religiöse Meditation, in der ganz bewusst Ruhe gefunden und die Nähe Gottes erspürt werden kann. In der durch die Medien verbreiteten Meditationsmusik geht es nur um eine Art Beruhigungszustand, in den der Zuhörer versetzt wird. Er soll sich von der Hektik des Alltags erholen und dabei spielt Gott keine Rolle. Offele arbeitet den Verständnisunterschied zwischen religiöser und allgemeiner Meditation jedoch nicht klar heraus.

Der heutige Kirchgänger möchte über unterschiedliche Ausdrucksformen seine Anliegen und Bedürfnisse eingebracht wissen! Das kann unter anderem in neuen Liedern mit zeitnahe und brisanten Text geschehen.

Einen zweiten psychologischen Aspekt stellt Offele noch heraus: Gemeindelieder sollen mit Lust und Hingabe gesungen werden. Dem ist zuzustimmen, wobei dies auch für die älteren Gemeindelieder gilt! ‚Lust und Hingabe‘ dürfen nicht nur auf das Neue Geistliche Lied bezogen werden.

Mit neueren theologischen Ansätzen wuchs ebenfalls der Bedarf an modernen Kirchenliedern. So wäre als Beispiel die Befreiungstheologie zu nennen.<sup>145</sup> Selbst falsche theologische Akzentsetzungen haben zum Einbruch des neuen religiösen Liedgutes geführt, etwa die Häresie: Die Menschwerdung Christi müsse sich heute gemäß dem Pauluswort ‚Allen alles werden‘ auch im Kitsch aktualisieren.<sup>146</sup> Nach dem Motto ‚der Zweck heiligt alle Mittel‘ findet hier auch das kitschigste Lied seine

<sup>145</sup> Vgl. Interview mit Kurt Grahl, in: Anlage 6, S. 21f.

<sup>146</sup> Vgl. W. Offele, *Die Einflussnahme*, S. 174.

Verwendung. Auch anderer religiöser Kitsch soll mit der Häresie gerechtfertigt werden.<sup>147</sup>

### 3.3 Die frühe Phase

Die ersten Versuche mit neuen religiösen Liedern werden von den Förderern in zwei ‚Stationen‘ eingeteilt<sup>148</sup>: Zum einen die naiv-euphorische und zum anderen die Assimilierungsphase. Beide Phasen beschreiben lediglich erste Versuche und stellen kein Neues Geistliches Lied im engeren Sinne dar.

Die naiv-euphorische Phase wird von Schlagersängern der Unterhaltungsbranche und zum Teil auch von Priestern der evangelischen und katholischen Kirche getragen. Es handelt sich hierbei um die ersten Versuche, religiöse Inhalte in ein Gewand moderner Unterhaltungsmusik einzukleiden. Diese Lieder sind nicht für den Gottesdienst gedacht. Durch ihre lückenhaften und widersprüchlichen Texte und ihre oftmals unpassende musikalische Begleitung wirkten und wirken sie oftmals kitschig und naiv:

*„Man möchte auch annehmen, dass alles, was da vorgetragen wird, in seiner Anspruchslosigkeit eher gutgläubig-naiv als wohlberechnet ist.“<sup>149</sup>*

Zeitgleich entstand eine große Euphorie unter den Jugendlichen, die auch die Verbreiter und Konsumenten solcher Musik waren. Sie organisierten sich in zahlreichen Chören, weshalb auch von einer Jugendchorbewegung gesprochen wird.

In der Assimilierungsphase werden Negro Spirituals - versehen mit einem deutschen Text - in den Gottesdienst und in die Liturgie eingebracht. In dieser Phase werden also verdeutschte Spirituals vom Gottesdienst assimiliert. Der hier verwendete Begriff Assimilierung stammt ursprünglich von Offele. Deckert und Weber nutzen ihn

---

<sup>147</sup> Das betrifft nicht nur den musikalischen Bereich, sondern auch anderen religiösen ‚Kitsch‘. So wird z.B. im französischen Wallfahrtsort Lourdes eine Madonnenfigur verkauft, die am Kopf aufgeschraubt werden kann und so als Trinkflasche genutzt wird.

<sup>148</sup> Vgl. hierzu P. Deckert, Basisinformationen zum Neuen Geistlichen Lied., Blatt: *Entwicklungsgeschichte der Neuen Religiösen Popularmusik*, und W. Offele, *Die Einflussnahme*, S. 177ff., und R. Weber, *Mehr als Worte*, S. 6ff.

<sup>149</sup> L. Zenetti, *Heiße (W)eisen. Jazz, Spirituals, Beatsongs, Schlager in der Kirche*, München 1966, S. 132.

ebenfalls. Allerdings wäre es sinnvoller von einer Spiritual-Kontrafaktur zu sprechen. Kontrafakturen aus dem weltlichen Bereich gibt es seit dem 14. Jahrhundert.

*„Häufig wurden die Melodien weltlicher Lieder mit geistlichen Texten versehen: Es entsteht die Gattung der Kontrafaktur.“<sup>150</sup>*

Leo Haßlers Volkslied: MEIN G'MÜT IST MIR VERWIRRET wurde durch den neuen Text von Paul Gerhardt: O HAUPT VOLL BLUT UND WUNDEN für den Kirchengesang nutzbar gemacht. Das Gleiche gilt für Heinrich Isaacs Lied: INNSBRUCK ICH MUSS DICH LASSEN. Im GOTTESLOB ist seine Melodie gleich mit zwei neuen Texten unterlegt: O WUNDERBARE SPEISE und O WELT ICH MUSS DICH LASSEN.<sup>151</sup>

Die Spiritual-Kontrafakturen machen geistliche Lieder der afroamerikanischen Sklaven für den europäischen Gottesdienst nutzbar. Es werden also keine Volkslieder für die Liturgie mit neuen Texten versehen. Contrafacere bedeutet aus dem lateinischen übersetzt: ‚gegen machen‘, d.h. ein Gegen-stück zu etwas machen.<sup>152</sup> So kann beim ‚deutschen Spiritual‘ ebenfalls von einer Kontrafaktur gesprochen werden, denn Gesänge einer anderen Kultur werden mit einem neuen geistlichen und deutschen Text versehen.

Offele, Deckert und Weber sehen hierin einen zweiten wichtigen Schritt der Entwicklungsgeschichte. Da diese ‚Station‘ allerdings nicht der Durchbruch war, zählt sie noch zur frühen Phase. Im Folgenden werden die ersten Versuche eingehend erläutert.

---

<sup>150</sup> B. Schmid, *Deutscher Liturgiegesang*, S. 370.

<sup>151</sup> Vgl. ebda.

### 3.3.1 Der religiöse Schlager

1957 brachte die Schallplattenfirma ELECTROLA zwei neue Platten heraus. Auf der einen Aufnahme befanden sich religiöse Songs von Ralf Bendix mit den Titeln: ES WAR AM ANFANG und WER, auf der anderen sang Lys Assia ebenfalls den Song: WER.

Bendix war von dem amerikanischen Lied IN THE BEGINNING sehr angetan, so dass er sich um eine Aufnahme in Deutschland bemühte. Den deutschen Text lieferte ihm Walter Brandin.<sup>153</sup> ES WAR AM ANFANG fand unter den Hörern nur gemäßigte Anerkennung. Die Rückseite der Platte mit dem Lied WER aber „*wurde einhellig abgelehnt, nicht zuletzt wegen des langsamen Walzerrhythmus und der sentimental-kitschigen [und mehrdeutigen Text]Übertragung.*“<sup>154</sup>

In Brandins Übersetzung<sup>155</sup> wird ‚Gott‘ nicht einmal angesprochen, vielmehr nutzt der Texter öfters das Wort ‚Wer‘ und nur einmal am Ende das Wort ‚Er‘. Die Frage, wen Brandin letztendlich mit ‚Wer‘ meint, bleibt eigentlich offen.

Die Verse scheinen künstlich zusammengestellt, allein um sich zu reimen. Inhaltlich ergibt sich deshalb aus dem Text heraus oft kein Sinn: ‚Wer bewirkt das Wunder, dass sich zwei verstehen? Wer lenkt ihre Wege, dass die zwei sich sehen?‘ Normalerweise kommt das Sehen vor dem gegenseitigen Verstehen und nicht umgekehrt, das macht diese Aussage unlogisch.

Dem religiösen Schlager fehlen logische und aussagekräftige Texte, sie sind unnatürlich gereimt und wirken dadurch kitschig. Hinzu kommt eine sentimentale Musik, wodurch die naive Wirkung des Textes noch verstärkt wird! Zenetti muss eingestehen, dass die Musik der religiösen Schlager alles andere als anspruchsvoll ist:

---

<sup>152</sup> Vgl. J. Aengenvoort, Weltliche Lieder zu geistlichen Texten früher und heute, in: L. Zenetti, *Heiße (W)eisen*, S. 70.

<sup>153</sup> Vgl. L. Zenetti, *Heiße (W)eisen*, S. 126.

<sup>154</sup> R. Hagen, *Jazz in der Kirche? Zur Erneuerung der Kirchenmusik*, Stuttgart 1967, S. 8. Hier befindet sich eine Gegenüberstellung des deutschen und amerikanischen Liedtextes ‚WER‘. Beide Texte besitzen deutliche Schwächen.

<sup>155</sup> Vgl. Anlage 9: Text; WER (im Anhang: S. 31).

*„Man muss die ursprünglichen Christusworte nur in Gedanken einmal auf die süße Weise dieses Schlagers singen, um zu erkennen, in welcher Art die biblische Aussage verfälscht wird.“<sup>156</sup>*

Solche Musik ist weder Liturgie selbst, noch Musik im oder zum Gottesdienst, lediglich hielten durch den Schlager religiöse Themen Einzug in die Populärmusik. Diese Erscheinung ist jedoch nicht neu, denn viele Volkslieder des 12. bis 19. Jahrhunderts behandeln religiöse Textinhalte.

*„Auch für das freigeschaffene Lied [...] brach noch im 12. Jahrhundert eine neue Blütezeit an, als durch die Kreuzzüge ein heiliges Feuer der Begeisterung entfacht war und die Kunst der Minnesänger sich allmählich erschloss. Wenn auch diese sich vielfach in den Bahnen der französischen ritterlichen Poesie bewegte und von ihr mit den umgedichteten Texten vielleicht auch die zugehörigen Weisen übernahm, so scheint sie doch in anderen Singweisen näher verwandt zu sein mit dem mittelalterlichen Choral [...] und brachte überhaupt eine große Anzahl von Liedern geistlichen Inhalts hervor. [...] Für das volkstümliche Kirchenlied fließen die Quellen erst wieder seit dem 13. Jahrhundert, wobei aber die Zuweisung etlicher Lieder bereits für das 12. Jahrhundert mehr als wahrscheinlich ist.“<sup>157</sup>*

Lieder wie WOHLAUF IN GOTTES SCHÖNE WELT oder WEM GOTT WILL RECHTE GUNST ERWEISEN sind solche Beispiele aus dem 18. und 19. Jahrhundert.

Dem Sänger Ralf Bendix folgten bald die Show- und Schlagerstars Catarina Valente, Bruce Low und Freddy Quinn mit ihren Schlagern: DER BOSS IST NICHT HIER, SCHWARZE ENGEL, GOTTES KINDER BRAUCHEN KEINE SCHUHE, HIMMLISCHE WOCHENSCHAU.<sup>158</sup>

Zenetti, der – wie schon beschrieben – die Anspruchslosigkeit jener Schlager nicht abstreitet, versucht dennoch sie zu rechtfertigen, in dem er den religiösen Schlager in den Dienst der Verkündigung aufnehmen will.

<sup>156</sup> L. Zenetti, *Heiße (W)eisen*, S. 134f.

<sup>157</sup> O. Ursprung, *Die katholische Kirchenmusik*, (Handbuch der Musikwissenschaft), Potsdam 1931, S. 100f.

„[Aber] nicht, um [die] christliche Verkündigung der Schlagerseichtheit so vollkommen wie möglich anzupassen, bis eine Art ‚Schlagerfrömmigkeit‘ herauskommt, sondern eben ‚in der Kraft und Souveränität des eigenen Glaubens das Material dieser Welt zu verwandeln‘. [...] Die ‚Schlagerstimmung‘, die seichte, einlullende Gefühlsseligkeit und Flottheit soll ja gerade beibehalten werden, um den frommgemeinten Inhalt ins Gemüt einzusingen.“<sup>159</sup>

Allerdings vergisst Zenetti, dass der religiöse Schlager nicht ‚aus der Kraft des eigenen Glaubens‘ entsteht, sondern vielmehr aus kommerziellen Zwecken. Die Frage nach dem Verkaufswert bestimmt den Inhalt der Schlager, keinesfalls der feste Glaube.

Es ist nicht abzuweisen, dass Gott im Alltag immer mehr verdrängt wird. Durch religiöse Themen in der modernen Unterhaltungsmusik soll Gott wieder mitten ins Leben gerückt werden. Zenetti will den Schlager sozusagen ‚taufen‘.<sup>160</sup>

Bis heute existieren solche religiösen Schlager. So singt Marius Müller-Westernhagen seinen Song: DURCH DEINE LIEBE oder Judy Weiß den Titel: ACH LIEBER GOTT, um nur einige zu nennen. Allerdings muss sich die Kirchenmusik von solchen Schlagern distanzieren. Die Gründe sind folgende:

1. Die religiösen Schlager von Bendix, Quinn und anderen Interpreten der sechziger Jahre waren wichtig, denn in ihren Texten werden wieder religiöse Themen in der Populärmusik verwendet. Die heutigen Schlager sind immer noch naiv und zum Teil theologisch falsch. In dem Lied von Judy Weiß heißt es: „Ach lieber Gott, wenn es dich doch wirklich gibt [...]“. <sup>161</sup> Die christlichen Kirchen glauben aber an Gott und stellen die Existenz Gottes nicht in Frage, auch nicht mit den Worten eines Zweiflers: ‚Wenn es dich überhaupt gibt?‘. Weiterhin werden in den Strophen Dinge oder Ereignisse nur grob und primitiv umschrieben, anstatt sie direkt zu benennen. Die Musik wird ebenso sentimental gehandhabt wie bei den Bendix-Songs. Bezogen auf Text und Musik haben sich

<sup>158</sup> Vgl. P. Hahnen, *Das ‚Neue Geistliche Lied‘*, S. 234.

<sup>159</sup> L. Zenetti, *Heiße (W)eisen*, S. 131.

<sup>160</sup> Vgl. ebda., S. 124.

<sup>161</sup> Vgl. Anlage 10: Text; ACH LIEBER GOTT (im Anhang: S. 32).

die religiösen Schlager seit ihrer Entstehung in den sechziger Jahren kaum entwickelt.

2. *„Der Schlager muss, eben weil er ‚einschlagen‘ soll, dem gängigen Massengeschmack entsprechen, er kann also kaum wirklich gut sein. Er soll auch konsumiert und ständig neu verkauft werden, also müssen die Moden wie Eintagsfliegen wechseln.“*<sup>162</sup>

Die Wörter Mode, Konsum und Massengeschmack sind keine Ideale und Richtwerte der Kirche und ihrer Musik, man kann sie in keinen kirchlichen Dokumenten nachlesen! Die Kirchenmusik unterliegt nur selten kommerziellen Zwecken, vielmehr ist sie von solchen Dingen losgelöst. So komponierte Bach seine kirchenmusikalischen Werke frei, ohne seine Musik am Publikumserfolg messen zu müssen. Ein wichtiges Merkmal der Kirchenmusik ist die Unabhängigkeit vom Kommerz. Somit kann der religiöse Schlager keine Kirchenmusik darstellen.

### 3.3.2 Das geistliche Chanson

Das Chanson ist ein rezitativer oder gesungener Vortrag, bei dem der Text und die Interpretation im Vordergrund stehen. Die Begleitung unterliegt dem Text und dessen Inhalt.<sup>163</sup> Für das geistliche Chanson gilt:

*„Das, was von außen in den kirchlichen Bereich sinnvollerweise eindringt [sprich das Chanson selber], muss funktionsgerecht im Sinne der Verkündigung eingesetzt werden [...]“*<sup>164</sup>

Das Chanson stammt aus Frankreich und entstand in den Pariser Cafés. Es ist ein kritisches, demokratisch orientiertes Gesellschaftslied.<sup>165</sup> Künstler wie Brassens, Montrand, Piaf und Gréco haben es im 20. Jahrhundert geprägt. Das geistliche Chanson hat seinen Ursprung ebenfalls in Frankreich.

<sup>162</sup> L. Zenetti, *Heiße (W)eisen*, S. 123.

<sup>163</sup> Vgl. F. Baltruweit, Das geistliche Chanson als Medium der Verkündigung, in: *Musik und Kirche* 49 (1979), S. 178.

<sup>164</sup> Ebda.

<sup>165</sup> Ebda.



1954 brachte der Jesuitenpater Aimé Duval seine erste Schallplatte mit geistlichen Chansons heraus.<sup>166</sup> Ab 1955 gab er in etwa 50 Ländern über 700 Konzerte, er sang in sieben Sprachen. Seine Hauptanliegen waren Themen der Gerechtigkeit und Hoffnung, die uns durch Gott zuteil werden.<sup>167</sup> In einem Interview sagte Duval:

*„Ein Chanson hat Eigenschaften, die einer Predigt fehlen [...] Meine Chansons stellen keine Wahrheiten dar, die auf autoritative Weise eingehämmert werden. Sie argumentieren nicht, sie sind ein Zeugnis meiner Freude. [...] Ich singe nichts, was meine Mutter, die eine Bäuerin ist, nicht verstehen könnte [...] Die Themen sind sehr menschlich. Andererseits komponiere ich sehr kurze Melodien; diese werden wie Karamellen im Mund um und um gedreht [...] Früher komponierte ich Themen mit folkloristischem Einschlag. Jetzt lasse ich mich von modernen Chansons beeinflussen.“<sup>168</sup>*

Duvals Chansons setzen vom Inhalt und Anspruch seiner Texte wenig christliches Vorwissen voraus, sie sind der kirchlichen als auch der unchristlichen Masse zugänglich. 1962 endete Duvals Karriere plötzlich, als er völlig erschöpft zusammenbrach und starb.

Der Dominikanerpater Maurice Jean Cocagnac vertonte in seinen Chansons biblische Themen. Im Gegensatz zu Duval trägt er sie heiter, humorvoll und spielerisch vor.<sup>169</sup> Neben ihm und Duval gab es in Frankreich noch weitere Förderer des geistlichen Chansons: P. Thébaud, P. Didier, J.-Cl. Renard, Th. Chliffot, Chr. Guitreu und M.-Cl. Pichaud.<sup>170</sup>

Als letztes muss an dieser Stelle die belgische Dominikanerschwester Luc Gabrielle genannt werden, die unter dem Namen Soeur Sourire (Lächelnde Schwester) mit ihren

<sup>166</sup> Vgl. L. Zenetti, *Heiße (W)eisen*, S. 178.

<sup>167</sup> Vgl. F. Baltruweit, *Das geistliche Chanson*, S. 178.

<sup>168</sup> J. de Roey, *Pater Duval und das religiöse Chanson*, München 1961, S. 37-40; zit. nach L. Zenetti, *Heiße (W)eisen*, S. 124f.

<sup>169</sup> Vgl. L. Zenetti, *Heiße (W)eisen*, S. 124f.

<sup>170</sup> Vgl. ebda., S. 125.

Liedern bekannt geworden ist.<sup>171</sup> Mit dem Titel DOMINIQUE hatte sie im Dezember 1963 einen so großen Erfolg, dass sie Elvis Presley vorübergehend entthronte.<sup>172</sup>

Durch Auftritte und Schallplatten all dieser Künstler wurde das geistliche Chanson in Deutschland bekannt. Die deutschen Jugendlichen zeigten Interesse an diesem Genre und forderten die Lieder für ihren Gottesdienst.<sup>173</sup> Zum Berliner Katholikentag 1962 und ein Jahr später beim evangelischen Kirchentag trat P. Cocagnac erstmalig bei einem Konzert in Deutschland auf. Bald folgten einige deutschsprachige Geistliche dieser Musikrichtung: Kaplan Riedel, Pater Casper, Kaplan Flury und Pater Perne, um nur wenige zu nennen.

Auch ihre Lieder sind textlich sowie musikalisch anspruchslos. So singt Kaplan Flury einfach-sentimentale Lieder in Wandervogelweise und poliert sie mit Stilmitteln des Schlagers auf. Seine Texte wirken – ähnlich wie bei den religiösen Schlägern – kitschig.<sup>174</sup> Hagen weist ihm ebenfalls das anonyme ‚Du‘, in dem Lied: ICH KOMM AUS DER FERNE nach:

*„Wenn Gott damit gemeint ist, so klingt es, also (!) ob ein aufgebrachtener Lehrer ihn anspricht: ‚Hast du mich verstanden!‘ Und als Gott offenbar noch nicht bescheid weiß, kommt als Verstärkung: ‚Weißt du wer ich bin!‘ Aber die Antwort des Sängers auf diese ungehobelte Frage klingt wie ein Weihnachtsmärchen: ‚Ich komm aus der Ferne und will zu dir hin.‘“<sup>175</sup>*

Das geistliche Chanson wurde nicht für gottesdienstliche Zwecke geschrieben, sein Wert lag vielmehr in der Verkündigung.<sup>176</sup> Im Unterschied zum religiösen Schlager nutzen vor allem auch Geistliche das Chanson als Medium der Verkündigung!<sup>177</sup> Es entstand also innerhalb der Kirche und sollte die frohe Botschaft in die säkularisierte Welt tragen. Christliche Liedermacher wurden durch das geistliche Chanson zum Komponieren angeregt.

<sup>171</sup> Vgl. Anlage 11: Lied; DIE ERDE IST SCHÖN (im Anhang: S. 33).

<sup>172</sup> Vgl. L. Zenetti, *Heiße (W)eisen*, S.126.

<sup>173</sup> R. Hagen, *Jazz in der Kirche?*, S. 9.

<sup>174</sup> Vgl. Anlage 9: Text; ICH KOMM AUS DER FERNE (im Anhang: S. 31).

<sup>175</sup> R. Hagen, Texte des Jazz in der Kirche, in: *Musik und Kirche* 38 (1968), S. 29.

<sup>176</sup> Vgl. L. Zenetti, *Heiße (W)eisen*, S. 129.

<sup>177</sup> Vgl. hierzu den Aufsatz von F. Baltruweit, *Das geistliche Chanson als Medium der Verkündigung*, S.177ff.

### 3.3.3 Die Tutzinger Preisausschreiben

1960 rief die Evangelische Akademie in Tutzing zu einem Preisausschreiben auf. Gesucht wurden Lieder „mit geistlichem Text, die musikalische Mittel des Jazz und der Unterhaltungsmusik aufnehmen und den heutigen Menschen, gerade auch den jungen Menschen, ansprechen.“<sup>178</sup> Durch den Aufruf sahen sich viele Komponisten und Texter angesprochen, ihren eigenen Beitrag auf diesem Gebiet zu leisten. Gestützt wurde das Vorhaben durch die Evangelische Kirche. Es bildete sich eine Jury mit folgenden Mitgliedern: Jugendpfarrer Hegele, Pfarrer Dr. Walter Blankenburg, Dekan Kleber vom Landeskirchenrat, der Journalist Walter Haas und der Komponist Heinz Werner Zimmermann.<sup>179</sup>

Aus den 500 Einsendungen wurde das Lied DANKE von Martin Gotthard Schneider ausgewählt und prämiert.<sup>180</sup> Im Laufe der nächsten Jahre gab es weitere Preisausschreiben, die ebenfalls die Tutzinger Akademie organisierte.

*„Wir wollten sehen [...] [ob es überhaupt möglich ist] mit einfachen Stilmitteln dieser Zeit vom Glauben zu singen. Das war auch mit ein Test dafür, welche Chancen der Glaube außerhalb des Gottesdienstes und der Dogmatik dieser Welt hat.“<sup>181</sup>*

Das Preisausschreiben selbst war ebenso wie die gekürten Lieder heftigster und z.T. sehr polemischer Kritik ausgesetzt, vor allem, da beim ersten Ausschreiben offiziell für Verwendung von Stilmitteln aus der Unterhaltungsmusik in den religiösen Liedern geworben wurde. Zum einen richtete sich die Kritik gegen die Methode, neue Lieder durch ein Preisausschreiben zu gewinnen, und zum anderen dagegen, dass kitschige Schlagelemente bewusst in die Lieder eingebaut werden sollten.

<sup>178</sup> M. G. Schneider, Warum ich solche Lieder schreibe?, in: *Warum neue religiöse Lieder? Eine Dokumentation*, G. Hegele (Hrsg.), Regensburg 1964, S. 54.

<sup>179</sup> Vgl. R. Hagen, *Jazz in der Kirche?*, S. 10.

<sup>180</sup> Vgl. Anlage 12: Lied; DANKE (im Anhang: S. 34).

<sup>181</sup> G. Hegele, Neue Lieder durch Preisausschreiben? – Viermal Tutzing und die Folgen, in: *Singen um gehört zu werden. Lieder der Gemeinde als Mittel der Verkündigung*, A. Juhre (Hrsg.), Wuppertal 1976, S. 26.

Die Tutzinger Akademie wollte so auf Biegen und Brechen ein neues religiöses Lied außerhalb des Gottesdienstes schaffen. Es ist jedoch nicht möglich, einen neuen Musikstil bewusst entstehen zu lassen, denn Musik und auch andere Künste entwickeln sich auf Grund ihrer Eigendynamik!

Die preisgekrönten Titel wurden später auf Schallplatten aufgezeichnet und veröffentlicht. Insgesamt waren die Aufnahmen geprägt von einer sentimental – zum Lied oft unpassenden – Begleitung, so dass erneut Kritik durch die Herausgabe der Schallplatten ausgelöst wurde:

*„Die Kritik wurde nicht selten grob. Man verteilte Etiketten wie: ‚Kitsch, lauer Abschaum moderner Reklamemethoden, primitiv, Gotteslästerung, Poesie für Gartenzwerge, Einbruch unterschwelliger Sexualität in die Kirche, miese Süßigkeit, kommunistische und nationalsozialistische Tonart, Musik für liturgische Playboys...‘* <sup>182</sup>

Die Organisatoren des Tutzinger Preisausschreibens versuchten ihre Arbeit zu verteidigen und veröffentlichten zwei Dokumentationen, darunter das Buch ‚Warum neue religiöse Lieder?‘. <sup>183</sup> In ihm befinden sich mehrere Aufsätze, die die Art des religiösen Schlagers theologisch und kirchenmusikalisch zu untermauern versuchen.

Hegele rechtfertigt die Tutzinger Lieder oft mit ihrer Anwendung im Gottesdienst. Andererseits betont er aber, dass sie nicht für den Gottesdienst gedacht sind. <sup>184</sup> Er widerspricht sich damit selbst und macht eine Rechtfertigung der Methode und des Inhalts der Tutzinger Preisausschreiben am Beispiel Gottesdienst unglaubwürdig:

*„Es kann also durchaus sein, dass ein von Jugendlichen gestalteter, höchst problematischer, Gottesdienst ebenso eine Fleischwerdung des Wortes ist wie künstlerisch hochstehender oder dogmatischer Ausdruck [...]“* <sup>185</sup>

<sup>182</sup> G. Hegele, *Neue Lieder*, S. 25.

<sup>183</sup> G. Hegele (Hrsg.), *Warum neue religiöse Lieder?*, Regensburg 1964.

<sup>184</sup> Vgl. G. Hegele, *Neue Lieder*, S. 26.

<sup>185</sup> G. Hegele, *Warum neue Lieder?*, in: *Warum neue religiöse Lieder? Eine Dokumentation*, G. Hegele (Hrsg.), Regensburg 1964, S. 6.

Beim 3. und noch genauer beim 4. Tutzingener Preisausschreiben wurden dann die Bewertungsmaßstäbe verändert.

*„Wurde für die musikalischen Mittel vorher ausdrücklich auf die Elemente des Jazz und der Unterhaltungsmusik verwiesen, so ist im dritten Preisausschreiben nur noch von ‚zeitgemäßen Stilmitteln‘, die in ‚rhythmischer und sprachlicher Hinsicht eine Ergänzung des vorhandenen Liedgutes bringen könnten‘, und beim Verwendungszweck nur noch allgemein von ‚religiösen Liedern‘ die Rede, während anfangs speziell ‚jugendgemäße‘ gemeint waren.“<sup>186</sup>*

Ziel des 4. Preisausschreibens war es nun, musikalisch und textlich durchgestaltete Gebrauchslieder herauszubringen.<sup>187</sup> Die Beschaffenheit eines solchen Lieds wurde allerdings nicht geklärt. Durch zu ungenaue Beschreibungen und durch die Absicht, unbedingt ein neues religiöses Lied hervorbringen zu wollen, mussten diese Versuche scheitern.

Dennoch fanden einige preisgekrönte Lieder großen Erfolg! Das Lied DANKE wurde in 18 andere Sprachen übersetzt und in der Hitparade gespielt.<sup>188</sup>

*„Eins haben sie jedoch bewirkt, das wir nur als großes Positivum bewerten können; sie haben eine heilsame Unruhe um die Fragen des Kirchenlieds geschaffen und unsere Gewissen von neuem aufgerüttelt. Und sie haben hoffentlich auch die notwendige ständige Bereitschaft zur Aufnahme neuen Liedguts hervorgerufen.“<sup>189</sup>*

Blankenburg ist hiermit recht zu geben. Durch die Tutzingener Preisausschreiben wurden Texter und Komponisten angeregt, neue innerkirchliche Lieder für Katechesen außerhalb des Gottesdienstes zu schreiben. Der Weg zur ‚Musik im Gottesdienst‘ wurde damit geebnet.

<sup>186</sup> W. Blankenburg, Kritische Fragen zu den Versuchen mit neuen religiösen Liedern, in: *Warum neue religiöse Lieder? Eine Dokumentation*, G. Hegele (Hrsg.), Regensburg 1964, S. 60.

<sup>187</sup> Vgl. G. Hegele, *Neue Lieder*, S. 28f.

<sup>188</sup> Vgl. ebda., S. 25ff.

### 3.3.4 Die Kontrafaktur von Negro Spirituals

Die Initiative, mittels religiöser Schlager und geistlicher Chansons neues Liedgut zu schaffen, schlug wegen der Naivität der Textinhalte und der dazu oftmals unpassenden und sentimental Musik fehl.

Dennoch suchte man weiter nach neuen Möglichkeiten populäre Klänge in die Kirchenmusik und in den Gottesdienst einfließen zu lassen. Hierzu wurden Nachforschungen am traditionellen Kirchenlied unternommen.

Als ästhetisches Hauptmerkmal konnte dort ein äußerst systematisches Wort-Ton-Verhältnis gefunden werden. Ein solches Verhältnis zeigt sich darin, dass die Liedmelodie der Sprachmelodie des Textes angepasst ist! Bisher konnten nur selten neue Gesänge eine Beziehung zwischen Wort und Ton aufweisen.

In den Negro Spirituals<sup>190</sup> der afroamerikanischen Sklaven fand man ein ähnliches Verhältnis.<sup>191</sup> In ihnen sah man nun die Chance für ein neues Kirchenlied.

*„In der Tat böte die musikalische Entwicklung des Kirchenliedes ein ziemlich fatales Bild, wenn im 19. Jahrhundert nicht unerwartet und unbemerkt ein neuer Quell christlicher Hymnik aufgebrochen wäre. Ich spreche von den amerikanischen Negro Spirituals.“<sup>192</sup>*

1955 erschien die erste Spiritual – Liedsammlung in Deutschland, und noch im gleichen Jahr trat zum ersten Mal im Fernsehen eine deutsche Spiritualgruppe – gegründet von Lutz Nagel auf.<sup>193</sup> 1956 wurde das Musical HALLELUJA BILLY von Helmut Barbe beim evangelischen Kirchentag in Frankfurt uraufgeführt.<sup>194</sup> Durch diese beiden Akzente fasste das Negro Spiritual in Deutschland Fuß.

---

<sup>189</sup> W. Blankenburg, *Kritische Fragen*, S. 60.

<sup>190</sup> Die Entstehung solcher Lieder wird in dem Buch: *Geistliche Musik - Ihre großen Traditionen - Vom Psalmengesang bis zum Gospel*, hrsg. von A. Wilson – Dickson, Giessen 1994 erklärt.

<sup>191</sup> Vgl. hierzu H. W. Zimmermann, Neue Musik und neues Kirchenlied, in: *Musik und Kirche* 33 (1963), S. 54-69 und R. Hagen, *Jazz in der Kirche?*, S. 45f.

<sup>192</sup> H. W. Zimmermann, *Neue Musik*, S. 62.

<sup>193</sup> Vgl. L. Zenetti, *Heiße (W)eisen*, S. 144.

<sup>194</sup> Vgl. P. Bubmann, *Sound*, S. 23f.

„[Der] musikalische Stil der Spirituals hat sich in der Jazzmusik mit der europäischen Musikentwicklung auf breitester Basis verschmolzen und gehört seither zur Wirklichkeit unserer eigenen Musik.“<sup>195</sup>

Es ist allseits bekannt, dass Spirituals die Vorläufer der Jazzmusik waren, deshalb ist es falsch, von einer Verschmelzung beider zu sprechen. Negro Spirituals sind nicht unsere eigene Musik! Sie entstammen einem anderen Kulturkreis, der unserem abendländischen nicht gleicht. Dennoch macht Zimmermanns Aufsatz deutlich, mit welcher Euphorie Negro Spirituals aufgenommen wurden. Wichtig war ihm das neue Lied durch ein Wort-Ton-Verhältnis aufzubessern.

In Rotterdam ist erstmalig 1960 ein Spiritual in deutscher Textübertragung im Gottesdienst gesungen worden. Die englischen Texte der Spirituals hat man zuerst wortwörtlich übersetzt, später wurden andere, neue Texte zu ihren Melodien geschrieben. So entstanden die sogenannten ‚Duisburger Messen‘<sup>196</sup>.

Mit einem neuen deutschen Text versehene Spirituals weisen einen sprunghaften Gedankengang ohne inhaltlichen Übergang auf. Des Weiteren besitzen sie eine wirre Symbolsprache und wirken dadurch abgegriffen. Manche Aussagen weichen sogar vom christlichen Glaubensbild ab.<sup>197</sup>

Das Weihnachtslied GO TELL IT ON THE MOUNTAIN<sup>198</sup> wurde zum Beispiel in KOMM, SAG ES ALLEN WEITER umgewandelt. Durch gravierende Veränderungen am Textinhalt geht der weihnachtliche Charakter völlig verloren. So hat man die englische Passage: ‚that Jesus Christ is born‘ in ‚Gott selber lädt uns ein‘ übertragen.

<sup>195</sup> H. W. Zimmermann, *Neue Musik*, S. 64.

<sup>196</sup> Leo Schuhen war ein wichtiger Arrangeur der Duisburger Messen (Vgl. W. Offele, *Die Einflussnahme*, S. 179).

<sup>197</sup> Vgl. K. Schmidt, Das Negro Spiritual und die deutschen Liedversuche, in: *Warum neue religiöse Lieder? Eine Dokumentation*, G. Hegele (Hrsg.), Regensburg 1964, S. 49.

<sup>198</sup> Vgl. Anlage 13: Spiritual-Kontrafaktur am Beispiel des Lieds: GO TELL IST ON THE MOUNTAIN. (Anlage 13 a: Original-Version und Anlage 13 b: Kontrafaktur, im Anhang: S. 35f.).

Ein weiteres Problem stellt die falsche Betonung von Worten dar.<sup>199</sup> Zu den Mängeln der Spiritual-Kontrafakturen zählt also vor allem das „*ungenügende handwerkliche Können der ‚Texter‘*“<sup>200</sup>. Der Inhalt sowie das ursprüngliche Wort-Ton-Verhältnis wird durch die deutschen Texte aufgehoben.

Dennoch ruft Zimmermann zur Übertragung des Negro Spirituals auf:

„*Unzählige großartige Spiritualmelodien warten nur darauf, endlich brauchbare deutsche Nachdichtungen zu erhalten.*“<sup>201</sup>

Große Erwartungen an eine „*neue musikalische Ära [...], die der Kirchenmusik und dem Kirchenlied wesensmäßig günstigere Voraussetzungen bietet*“<sup>202</sup> setzte

Zimmermann in diese Kontrafaktur. Offele sieht für das Neue Geistliche Lied in dieser Phase nicht den Durchbruch.<sup>203</sup> Vielmehr bezeichnet er sie als das „*krampfhaft Bemühen*“<sup>204</sup> jazzartig zu singen. Offele hat mit dieser Aussage recht: Negro und ‚deutsche‘ Spirituals sind keine Neuen Geistlichen Lieder, sondern stellen einen folkloristischen Einfluss auf die Entwicklung des Kirchenlieds in Deutschland dar. Spiritual-Kontrafakturen werden in neuen Liederbüchern Neuer Geistlicher Lieder immer seltener gedruckt. Ihr Wert für die Entwicklung des neuen Lieds ist jedoch unumstritten.

So gab es aus diesen Bestrebungen heraus wichtige Impulse, die auf das Neue Geistliche Lied wirkten. Willberg macht sie an drei Dingen fest: Das Gemeinschaftserlebnis, den Einbezug des Körpers und den Wechsel zwischen Ruf und Antwort als ein Wesensmerkmal des Spirituals.<sup>205</sup>

<sup>199</sup> Vgl. R. Hagen, Texte des Jazz in der Kirche, in: *Musik und Kirche* 38 (1968), S. 26-31. In diesem Artikel werden gleich zwei ‚deutsche Spirituals‘ untersucht. KOMM, SAG ES ALLEN WEITER – GO TELL IT ON THE MOUNTAIN und BRÜDER, RUFT IN FREUDE - JOSHUA FIT THE BATTLE OF JERICO.

<sup>200</sup> Ebda., S. 27.

<sup>201</sup> H. W. Zimmermann, *Neue Musik*, S. 66.

<sup>202</sup> Ebda. S. 64.

<sup>203</sup> Vgl. W. Offele, *Die Einflussnahme*, S. 179.

<sup>204</sup> Ebda.

<sup>205</sup> Vgl. H.-A. Willberg, *Streit um Töne. Die Christen und die Rockmusik*, Gießen 1995, S. 64ff. Eine Ähnlichkeit des neuen Kirchengesangs zum nationalsozialistischen und sozialistischen Propagandalied ist nicht abzustreiten. An Stelle von religiösen Liedinhalten stehen ideologische. So ging es auch den nationalsozialistischen und sozialistischen Liedern um ideologische Glaubensinhalte. Bubmann spricht von der sogenannten ‚Jesusfalle‘ (Vgl. P. Bubmann, *Sound*, S. 15f.) bei einigen Aufführungen mit Neuen Geistlichen Liedern. Dort wird nahezu fanatisch versucht, Konzertbesucher zu bekehren, der christliche Glaubensinhalt soll durch Lieder übermittelt werden.



Ihre Melodien waren qualitativ hochwertiger im Gegensatz zu den religiösen Schlagern, stilistisch waren sie allerdings von der Mentalität der Schwarzafrikaner geprägt. Das sentimentale Element der Musik allein fehlt gänzlich. Sie sangen sich schnell ins Ohr und bereiteten Freude beim Singen.

*„Nicht genügend scharf wurde bedacht, dass es sich bei jenen zum Vorbild genommenen Gottesdiensten zumeist um Sekten handelte [...].“* Dennoch sieht Offele wichtige Impulse: *„Das Positive dieser Phase lag darin, die Diskussion über das überschäumende, dionysische Element im christlichen Gottesdienst angestoßen zu haben. Die Sehnsucht nach einem Gottesdienst, in dem man lachen und weinen kann, [...]. [...] Erbitterte Diskussionen brachen auf, wieweit man den Körper beim Singen eines geistlichen Liedes aktivieren dürfte.“*<sup>206</sup>

Zimmermanns Hoffnungen auf eine neue Ära der Kirchenmusik mit der Kontrafaktur des Negro Spiritual konnten sich nicht erfüllen. Eine Ursache dafür ist allein in der Mentalität des Europäers begründet: Er wird niemals die Intensität der schwarzafrikanischen Musik nachempfinden, geschweige denn selbst seine innersten Gedanken und Gefühle durch Gesang und Bewegung in einem Kirchenlied ausdrücken können.<sup>207</sup> Einen anderen Grund stellt Hagen dar:

*„Beim klassischen Spiritual verbietet sein subjektivistischer Charakter den Gebrauch im Gottesdienst. Es bringt keine Schriftaussage und ist in diesem Sinne nicht auf Gott bezogen, sondern auf das menschliche Individuum und seine geistlichen Erfahrungen.“*<sup>208</sup>

---

Ideologie und Religion sind gar nicht so verschieden, letztlich ist Religion selbst eine Ideologie. Somit ähneln natürlich ideologische Lieder oftmals auch religiösen Gesängen. Das Gefühl, dass ein Zusammenhang mit dem nationalsozialistischen und sozialistischen Propagandalied und dem Neuen Geistlichen Lied besteht, begründet sich auch darin, dass auf Biegen und Brechen ein neues Kirchenlied erzwungen wurde. Vielleicht waren gerade deshalb die Spiritual-Kontrafakturen und die Tutzinger Schlager erfolglos. Bubmann gibt darüber hinaus von Liedern im Allgemeinen eine manipulative Eigenschaft an: „Das chorische Singen hat hohe gemeinschaftsstiftende Bedeutung. Die Singbewegung zwischen den Weltkriegen hat daraus ein Programm, gelegentlich auch eine Ideologie der völkischen Gemeinschaft gemacht. In der Verlängerung dieser Linie ist die Gefahr einer kollektiven musikalischen Manipulation tatsächlich nicht von der Hand zu weisen. Deshalb kann jedoch nicht die gemeinschaftsbildende Funktion von Musik insgesamt denunziert werden.“ (P. Bubmann, *Von Mystik bis Ekstase. Herausforderungen und Perspektiven für die Musik in der Kirche*, München 1996, S. 14).

<sup>206</sup> W. Offele, *Die Einflussnahme*, S. 179.

<sup>207</sup> Vgl. W. Frei, Die Frage nach der geeigneten Kirchenmusik, in: *Musik und Kirche* 53 (1983), S. 112f.

<sup>208</sup> R. Hagen, Negro Spirituals im Kirchenchor, in: *Musik und Kirche* 37 (1967), S. 74.

Aus der Gospel- und Spiritualszene in Europa bildete sich schnell eine Art Konzertwesen. Diese Lieder werden mit ihren Originaltexten von z.T. sehr guten Chören außerhalb der Gottesdienste und Kirchenmauern aufgeführt. Zu einer eigenständigen Kirchenmusik eignet sich das Negro Spiritual nicht.<sup>209</sup>

### 3.4 Die schöpferische Phase

In der schöpferischen Phase wurden Neukompositionen für den Gottesdienst geschaffen, welche von Jazz, Beat, Folklore, Pop und später auch Rock beeinflusst worden sind.<sup>210</sup> Offele sieht in dieser Phase den Durchbruch der ‚rhythmischen Kirchenmusik‘<sup>211</sup>.

Hierzu gehört auch die sogenannte ‚Repertoirebildung‘.<sup>212</sup> Unzählige Lieder entstanden innerhalb weniger Jahrzehnte, so dass ihre Anzahl inzwischen unüberschaubar geworden ist. Chöre und Gemeinden nutzen nur eine geringe Auswahl in ihrem Repertoire des Neuen Geistlichen Lieds.

Zeitgleich wurde die schon begonnene Vermarktung neuer religiöser Musik ausgebaut. In äußerst kurzer Zeit entstanden viele Verlage und Arbeitsgruppen, die Noten, Arrangements, Einspielungen<sup>213</sup> sowie Playbackaufnahmen anbieten. Verlage vertreiben ihr Angebot kommerziell. Arbeitsgruppen hingegen, meist von kirchlicher Seite eingesetzt und gestützt, versuchen den Kirchenmusikern zu helfen und sehen sich somit als Serviceangebot.<sup>214</sup>

<sup>209</sup> Vgl. hierzu W. Offele, *Die Einflussnahme*, S. 179.

<sup>210</sup> Vgl. P. Deckert, Basisinformationen zum Neuen Geistlichen Lied., Blatt: *Entwicklungsgeschichte*.

<sup>211</sup> Offele prägt den Begriff der ‚rhythmischen Kirchenmusik‘, später wurde er, wie schon beschrieben, durch den Begriff des Neuen Geistlichen Lieds ersetzt.

<sup>212</sup> Vgl. Kurzvortrag zur Entwicklungsgeschichte des Neuen Geistlichen Lieds, von P. Deckert in: Anlage 14, S. 38.

<sup>213</sup> Hier wären Langspielplatten und Musikkassetten zu erwähnen, wobei die Platten allerdings in den neunziger Jahren durch die Compact Disk ersetzt wurden.

<sup>214</sup> Solche Arbeitskreise/Arbeitsgruppen befinden sich zum Beispiel in den Bischöflichen Ordinariaten zu München und Limburg. Der Bund der katholischen Jugend in Köln betreibt den Arbeitskreis SINGLES (**S**ingen **N**euer **G**eistlicher **L**ieder **E**in **S**erviceangebot). Dieser Name hat nichts mit dem Single als einer ledigen Person zu tun, sondern stammt vielmehr von der Schallplatte mit nur einem Titel, die im

### 3.4.1 Versuche mit Jazzmusik

Zuerst muss gesagt werden, dass es Jazz in reiner Form nie in Gottesdiensten gegeben hat. Häufig wird das Negro Spiritual mit dem Jazz stillschweigend gleichgesetzt.<sup>215</sup>

Vom Jazz in der Kirche sprach man zwar in den siebziger Jahren, gemeint sind dabei jedoch vor allem jene Versuche der frühen Phase des Neuen Geistlichen Lieds. An den Tutzingen Schlagern und an der Kontrafaktur von Negro Spirituals wird deutlich, dass von Jazzmusik überhaupt nicht die Rede sein kann. In diesem Kapitel soll verdeutlicht werden, warum und wie ab und zu Jazzelemente für neue Lieder genutzt werden.

Eine solche Beeinflussung zeigt sich an der Instrumentierung, an harmonischen Rückungen und am Verwenden von Septakkorden<sup>216</sup>. Diese Mittel werden allerdings nicht bei jedem Lied angewandt, sondern nur vereinzelt, bzw. kommen nicht alle Elemente in einem Lied gemeinsam vor.

Es gibt also keinen reinen Jazz in der Kirchenmusik. Wenige Komponisten, darunter Heinz Werner Zimmermann, verarbeiteten Jazzelemente. Hucke vertritt die Meinung, dass die Kirchenmusik sich von bestimmten Elementen des Jazz anregen lassen soll.<sup>217</sup> Eine Übernahme dieser Musik sieht er nicht als notwendig an.

Vielmehr sollte sie deshalb genutzt werden, weil der Jazz „*moderne Musik sei, die ,noch zu jauchzen versteht.*“<sup>218</sup> Was mit ‚jauchzen‘ gemeint ist, bleibt allerdings offen. Sicher ist, dass der Begriff ‚Jazz‘ oft als Oberbegriff für Populärmusik verwendet wird!

1952 feierte der ehemalige Marinepfarrer Geoffrey Beaumont aus Bloomsbury eine Messe, in deren Introitus und Credo Jazzelemente involviert waren.<sup>219</sup> 1953 fand in

---

Volksmund einfach ‚Singles‘ genannt wird. Vgl. AK Singles des BDKJ im Erzbistum Köln (Hrsg.), *Wer wir sind - Was wir wollen - Wie wir arbeiten - Was wir anbieten*, Köln 1998, S. 1-15.

<sup>215</sup> Vgl. R. Hagen, *Jazz in der Kirche?*, S. 17.

<sup>216</sup> Vgl. P. Deckert u.a., *Neue Geistliche Lieder – vorgestellt*, in: *Musica Sacra* 111 (1991) und 112 (1992).

<sup>217</sup> Vgl. H. Hucke, *Formen und Probleme*, S. 111f.

<sup>218</sup> E. J. Behrend, *Ekstase im Gottesdienst – Das Spiritual in seiner und unserer Welt*, in: *FAZ* vom 23.01.1963.

<sup>219</sup> Vgl. R. Hagen, *Jazz in der Kirche?*, S. 29.

Frankfurt das 1. Deutsche Jazzfestival statt.<sup>220</sup> Über die Medien wurden diese Jazzveranstaltungen weltweit und innerkirchlich verbreitet.<sup>221</sup>

*„1963 zeigte sich [...] im Jazzbereich katholische Aktivität: In Münster sang Inge Brandenburg in der Petrikirche. Ende Juli hörte man von einer Primaner-Akademie im katholisch-sozialen Franz-Hitze-Haus und von einer Messe mit Jazzelementen.“<sup>222</sup>*

Grundsätzlich ist es nicht neu, dass Elemente der Unterhaltungsbranche in die Kirchenmusik einfließen. So gab es beispielsweise im 19. Jahrhundert in alpenländlichen Regionen sogenannte Jodel-Messen. Das scheinbar Neue liegt jetzt vielmehr in einem weltweiten Eindringen des Jazz in die Kirchenmusik. Die Entwicklung des neuen Kirchenlieds wird nicht mehr nur durch regional bedingte Elemente beeinflusst, sondern das Neue Geistliche Lied zeichnet sich als eine weltweite Erscheinung in den christlichen Kirchen ab.

1965 erschien von Lalo Schifrin eine Schallplatte mit der Messe JAZZ SUITE. Es handelt sich hierbei nicht um eine Ordinariusmesse, allerdings findet man in ihr typische Jazzelemente. So unterlegt ein Rhythmus den Chor und das Orchester, des Weiteren sind viele Synkopen, intensive Variationen und sogar Improvisationen in dieser Aufnahme enthalten. Hier wurde konkret versucht, den Jazz liturgiefähig zu machen.<sup>223</sup>

Einen anderen Versuch unternahm Peter Janssens, der an den Stil der ‚Duisburger Messen‘<sup>224</sup> anknüpft. 1965 entstanden seine Liedmessen: HERR, RÜHRE MEINE LIPPEN AN, die Psalmenmesse ALLES, WAS ATMET, LOBE DEN HERRN, die Pfingstmesse ÜBERALL WEHT GOTTES GEIST und die FÜNF SWINGENDEN WEIHNACHTSLIEDER.

Hier weist die Instrumentierung durch ihre Art und Weise, wie die Instrumente eingesetzt und gespielt werden, Jazzelemente auf. Besonders deutlich wird der Jazz am

<sup>220</sup> Vgl. L. Zenetti, *Heiße (W)eisen*, S. 144.

<sup>221</sup> Vgl. R. Hagen, *Jazz in der Kirche?*, S. 30f.

<sup>222</sup> L. Zenetti, *Heiße (W)eisen*, S. 146.

<sup>223</sup> Vgl. R. Hagen, *Jazz in der Kirche?*, S. 30f.

<sup>224</sup> Messen mit Spiritual-Kontrafakturen.

Posaunenpart. Häufige Glissandi, die hüpfend-tänzerische Art der Melodiebewegung und das beabsichtigte unsaubere Anblasen von Melodiehöhepunkten setzen ebenfalls jazzähnliche Akzente.<sup>225</sup>

„[Janssens Musik] ist keine Kopie mehr, sondern neu erfundener und neu empfundener Jazz.“<sup>226</sup>

Ganz abzuweisen ist Offeles Gedanke nicht, denn in Janssens Kompositionen findet erstmalig eine Synthese von Jazzelementen mit der Kirchenmusik statt. Der Jazz wird für die Kirchenmusik durch eine eigene Klangqualität nutzbar gemacht. Sie entsteht aus dem Dualismus zwischen Tradition und Moderne. Das Traditionelle wird durch den Gesang vertreten, der keine Jazzelemente aufweist. Die Moderne zeigt sich im jazzigen Instrumentalarrangement. Durch diesen Dualismus wirkt Janssens Musik recht zähflüssig und swingt kaum einmal.<sup>227</sup>

Offele geht natürlich zu weit, in dem er den Jazz durch Janssens neu erfinden lässt. Der Jazz ist weder erfunden noch aus dem frühen Sacropop entstanden. Er macht aber auch darauf aufmerksam, dass sich jene Lieder nicht durch Schallplatten in die Herzen der Jugendlichen eingespielt haben, sondern sie gewannen vielmehr durch ihre Anwendung die nötige Anerkennung.<sup>228</sup>

Hierin ist ein Unterschied zur Frühphase aufgezeigt, in der die Musik maßgeblich durch Aufnahmen verbreitet wurde, und in der schöpferischen Phase übernahm diese Rolle die Jugend selbst.

Die Versuche Schifrins und Janssens scheiterten später an der zu komplizierten Machart. Kaum eine Gemeinde konnte diese Gesänge für ihre Gottesdienste nutzen.

---

<sup>225</sup> Vgl. W. Offele, *Die Einflussnahme*, S. 180.

<sup>226</sup> Ebda.

<sup>227</sup> Vgl. L. Zenetti, *Heiße (W)eisen*, S. 148.

<sup>228</sup> Vgl. W. Offele, *Die Einflussnahme*, S. 180f. Hierbei ist zu erwähnen, dass die Kyrielitanei der Psalmenmesse in gekürzter Weise in das GOTTESLOB aufgenommen wurde.

### 3.4.2 Andere Einflüsse<sup>229</sup>

*„Da es Janssens aber primär darum ging, sangliche Musik für die Gemeinde zu schreiben, kehrte er sich in den letzten Jahren von der Jazzbeeinflussung ab und einer Beatbeeinflussung zu.“<sup>230</sup>*

Ab 1962/63 wird dieser neue Musikstil durch die ‚The Beatles‘ und ab 1965 durch die ‚Rolling Stones‘ weltweit bekannt.<sup>231</sup> Ihre Musik ist harmonisch und rhythmisch einfacher als die Jazzmusik. Beim Instrumentarium wird mehr Wert auf E-Gitarren als auf Bläsergruppen gelegt. Ein Schlagzeug ist für den Beat unabdingbar.

Das Hauptaugenmerk legt Janssens nunmehr auf den Gesang, während die Rhythmusgruppe bleibt.<sup>232</sup> Sein Musikstil wirkt ‚leichter‘, obwohl er immer noch moderne und rhythmisierte Lieder mit Begleitungen schreibt, diese aber für den Gebrauch durch Laien bestimmt hat. Janssens Ziel ist es nunmehr, Lieder herauszubringen, die ohne größere musikalisch-technische Schwierigkeiten von einer Gemeinde gesungen werden können.

*„[Sein] Stil bewegt sich oft hart an der Grenze des Trivialen [...]. Man muss erwähnen, dass Janssens manchmal nicht den Ton trifft, der dem Text angemessen wäre.“<sup>233</sup>*

Selten herrscht ein gelungenes Wort-Ton-Verhältnis in seinen Liedern vor, vielmehr können gleiche harmonische Wendungen und Melodieabschnitte in unterschiedlichen Gesängen Janssens ausfindig gemacht werden. Offele macht auf den Widerspruch aufmerksam, dass die Lieder von Peter Janssens einerseits banal wirken (am Beispiel des Kyriegesangs: IN ÄNGSTEN soll dies später gezeigt werden) und dennoch bei den Sängern sehr beliebt sind.<sup>234</sup> Das zeigt sich vor Ort in den Gemeinden: Dort werden seine Lieder so häufig gesungen, ohne, dass man sich daran ‚totsingt‘.

<sup>229</sup> Eine Analyse solcher Lieder wird im 5. Kapitel gegeben.

<sup>230</sup> W. Offele, *Die Einflussnahme*, S. 181.

<sup>231</sup> Vgl. R. Vlad (Hrsg.), *Beatmusik*, in: *Neues großes Musiklexikon*, Augsburg 1990, S. 44f.

<sup>232</sup> Vgl. P. Deckert, Basisinformationen zum Neuen Geistlichen Lied., Blatt: *Entwicklungsgeschichte*.

<sup>233</sup> Vgl. W. Offele, *Die Einflussnahme*, S. 181.

<sup>234</sup> Vgl. ebda.

Schon heute steht fest, dass einige der Janssens-Lieder als Neue Geistliche Kirchenlieder Einzug finden.<sup>235</sup> Er ist einer der ersten Komponisten, der Maßstäbe an seine Texte anlegt und niveauvolle geistliche Texte voraussetzt. Die Theologen Karl Barth, Peter Horst, Wilhelm Willms u.a. liefern ihm diese guten, literarisch zum Teil hochwertigen und theologisch untermauerten Texte.

Neben Janssens arbeiten die Komponisten Oskar Gottlieb Blarr und Rolf Schweizer an neuen gottesdienstlichen Liedern.

Blarr begann ebenfalls mit jazzorientierten Werken, zusätzlich sind in seinen Kompositionen Chorsätze integriert. Für Schweizer sind dagegen die neuen Lieder nur ein Nebengebiet. Er orientiert sich überwiegend an der Jazz-Kompositionsart Zimmermanns.<sup>236</sup>

Zusätzlich zu den Jazz- und Beatelementen flossen folkloristische Strömungen in die Kompositionen des Sacropops ein. Es wurden neben den Negro Spirituals auch Lieder anderer Kulturen ‚kontrafaktiert‘, zum Beispiel IHR MÄCHTIGEN, ICH WILL NICHT SINGEN und KENNST DU DAS ALTE LIED. Beide Melodien stammen aus Israel. Für die Kirchenmusik wird zusätzlich ein anderes Genre nutzbar gemacht:

*„Wohl angelegt durch die kommerziellen Musicalesfolge von ‚Jesus Christ Superstar‘ u.a., beginnen christliche Komponisten populärer Musik sich für die Großformen von Musical und Oratorium zu interessieren. Peter Janssens, inzwischen freiberuflich tätig, schreibt 1972 ein Sacropop-Musical ‚Menschensohn‘, dem bis heute viele ‚Musikspiele‘ folgten.“<sup>237</sup>*

In der Tat gibt es heute eine Vielzahl an populären Singspielen, Oratorien, musikalischen Revuen und kleineren Musicals. Diese beschäftigen sich hauptsächlich mit dem Leben von Heiligen oder anderen biblischen Figuren und Ereignissen.<sup>238</sup>

<sup>235</sup> Die ersten Schritte hierzu wurden durch das neue evangelische Gesangbuch getan, indem einige Janssensgesänge enthalten sind.

<sup>236</sup> W. Offele, *Die Einflussnahme*, S. 181.

<sup>237</sup> P. Bubmann, *Sound*, S. 25.

<sup>238</sup> So zum Beispiel 1974 ‚AVE EVA oder der Fall Maria‘, 1978 ‚Franz von Assisi‘, 1985 ‚Elisabeth von Thüringen‘, 1987 ‚Jesus – einer von uns‘, 1998 ‚Hildegard von Bingen‘, alle von P. Janssens, 1972 das Oratorium ‚Paulus‘ von S. Fietz, 1997/98 ‚Daniel‘ von Th. Gabriel, 1994 ‚Drei Tage‘ von Joh. Nitsch, 1987 ‚Ins gelobte Land‘ von Ruhama und 1992 ‚Bartolomé des Las Casas‘ von Ruhama, u.a.

Andere Singspiele befassen sich mit den Problemen der heutigen Welt oder theologischen Fragestellungen.<sup>239</sup> Ihre Musik unterscheidet sich nicht grundsätzlich vom Stil der Neuen Geistlichen Kirchenlieder, oftmals sind die groß angelegten Werke Quellen, aus dem neue Gemeindelieder geschöpft werden.

Das Interessante an den populären Singspielen und Oratorien ist, dass sie als Musik zum Gottesdienst fungieren. Sie sind zwar nicht in die Liturgie integriert und besitzen keinen liturgischen Aufbau, stellen aber ein zusätzliches Angebot für die Gestaltung des Gottesdienstes dar.

### 3.4.3 Der vermischte Stil

Viele Komponisten ließen sich durch Janssens, Blarr und Schweizer inspirieren und begannen selbst Gemeindelieder für Kinder und Jugendliche zu schreiben. Dazu gehören zum Beispiel Ludger Edelkötter, Detlev Jöcker, Hans Florenz, Reinhard Horn, Christoph Lehmann, um nur einige zu nennen.<sup>240</sup>

In den achtziger Jahren entstand der vermischte Stil der ‚rhythmischen Kirchenmusik‘. Er lässt sich keiner speziellen Musikrichtung zuordnen! Es fließen klassische, folkloristische und popularmusikalische Kompositionselemente ein.<sup>241</sup>

Komponisten solcher Lieder sind Heinz Martin Lonquich, Rolf Schweizer, Winfried Heurich und Christoph Lehmann. In ihren Liedern zeigt sich keine einseitige Stilkopie mehr, sondern sie sind gekennzeichnet von der Persönlichkeit und der Erfahrung des jeweiligen Komponisten.

Eine dritte Gruppe entsteht ebenfalls in den achtziger Jahren. Hier handelt es sich nicht um einzelne Komponisten, sondern um z.T. professionelle Musikgruppen, die sich ausschließlich dem Komponieren und dem Gesang des Neuen Geistlichen Lieds verschrieben haben.

---

<sup>239</sup> Zum Beispiel 1973 ‚Circus Mensch‘ von P. Janssens (das Singspiel thematisiert Probleme der Entwicklungsländer), 1983 ‚Spielball Schöpfung‘ von P. Janssens (in diesem Singspiel wird auf die Schöpfung eingegangen. Tierversuche und Umweltverschmutzung werden behandelt.) u.a.

<sup>240</sup> Vgl. P. Deckert, Basisinformationen zum Neuen Geistlichen Lied., Blatt: *Das Neue Geistliche Lied*, S. 3.

<sup>241</sup> Ebda.



„Der einsame (wahlweise ersetzbar durch: geniale, verrückte, große ...) Künstler schafft sein Werk. Heute belehren uns viele MusikerInnen eines Besseren. Denn [...] Pop-Gruppen schreiben Lieder, die keineswegs eindeutig einem bestimmten Mitglied der Gruppe zuzuordnen sind. Der Dialog und die gemeinsame Kreativität werden in den Prozess des Kunst-Schöpfens einbezogen. Bedeutsam wird anstelle des einzelnen Namens der Prozess des Erfindens, das gemeinsame Ergebnis.“<sup>242</sup>

In Köln leitet Hans Florenz einen Jugendchor aus dem einige Mitglieder 1980 die Gruppe RUHAMA bilden. Gregor Linßen ist von 1985-1993 aktiv in dieser Gruppe tätig, bis er 1993 die Band AMI<sup>243</sup> gründet. HABAKUK<sup>244</sup>, TAKTWECHSEL, KONTAKTE und ENZYKLIKA sind weitere Musikgruppen.

Durch das große Engagement der Arbeitskreise in Köln, Düsseldorf, Limburg, München und Rottenburg-Stuttgart konnte der naive und kitschige Stil der ersten zwanzig Jahre überwunden werden. Sie entwarfen Kriterienkataloge, die Richtlinien für ein Neues Geistliches Lied enthielten.<sup>245</sup> Ebenfalls hat sich durch ihre Arbeit der Begriff: ‚Neues Geistliches Lied‘ manifestiert. Zahlreiche Publikationen für gottesdiensttaugliche neue geistliche Musik wurden von den Arbeitskreisen bearbeitet und (nicht kommerziell) veröffentlicht.<sup>246</sup>

<sup>242</sup> T. Laubach, Hauch deinen Atem mir ein. Das Ruhama Liederbuch, in: Ruhama (Hrsg.), *Ruhama Liederbuch*, Düsseldorf 1994, S. 3.

<sup>243</sup> Die Namen der Gruppen RUHAMA und AMI stammen aus dem Alten Testament. „Der Prophet Hosea nennt seine Tochter Lo Ruhama und seinen Sohn Lo Ammi, was ‚kein Erbarmen‘ und ‚nicht mein Volk‘ bedeutet. Als er Gottes Gnade erfährt, [...] [benennt] er sie um und lässt die Verneinung wegfallen. Seine Kinder heißen fortan Ruhama und Ammi. [...] In Wort und Klang erinnert der Name [AMI] an das französische Wort ‚ami‘. Gott nennt die Menschen ‚mein Volk‘ und ist uns zugleich ‚Freund‘.“ G. Linßen, *Spuren der einen Welt. Lateinamerikanische Lieder*, Düsseldorf 1994, S. 34. „[Im] hebräischen Ruhama steckt die Wurzel ruach, Geist. Für die Israeliten ist dieser Geist, Gottes Geist, ein Lebensbringer.“ T. Laubach, *Hauch deinen Atem*, S. 4.

<sup>244</sup> „Die Frankfurter Band Habakuk entstand 1975 aus Impulsen des 16. Deutschen Evangelischen Kirchentags in Frankfurt.“ AK Kirchenmusik und Jugend im Bistum Limburg (Hrsg.): *Vom Leben singen. Neue Geistliche Lieder – Chorbuch*, München-Berlin 1994, Umschlagsseite.

<sup>245</sup> Vgl. hierzu P. Deckert, Basisinformationen zum Neuen Geistlichen Lied. Blatt: *Kriterien zur Analyse und Beurteilung von Neuen Geistlichen Liedern.*, S. 1f.

<sup>246</sup> Siehe die ca. 50 Singles Liedblätter und Phono-Partituren des Kölner SINGLES Arbeitskreises, oder ‚Vom Leben singen‘, Bistum Limburg (Hrsg.) München 1994, und ‚die Zeit färben‘ *Neue Geistliche Lieder für Chöre und Bands*, Bistum Limburg (Hrsg.) München 1998 oder ‚Erdentöne Himmelsklang‘, Bistum Rottenburg-Stuttgart (Hrsg.), Ostfildern 1995 u.a.

### 3.5 Die Phase der Stagnation

Die letzte Phase, die in diesem Rahmen beschrieben werden kann, zeichnet sich seit 1990 ab. Die Anfangseuphorie der ‚rhythmischen Kirchenmusik‘ ist vorbei. Das Neue Geistliche Lied stagniert. Vertreter dieses Genres stehen nun vor dem Problem: *„So wie es bisher war, kann es [...] nicht weitergehen, aber wie dann bitte?“*<sup>247</sup>

Wie sich das Neue Geistliche Lied weiter entwickeln wird, bleibt also abzuwarten.

### 4 Taizé-Gesänge

Eine Ausnahmerolle Neuer Geistlicher Lieder stellen die Taizé-Gesänge dar. Sie sind vollkommen unabhängig von der religiösen Popularmusik entstanden.

1970 ruft der Prior der Kommunität der Taizé-Brüder Frère Roger Schutz ein ‚Konzil der Jugend‘ aus. Seit diesem Jahr ist der kleine französische Ort Taizé eine Wallfahrtsstätte der Jugend geworden.<sup>248</sup> Alle sieben Tage kommen ökumenisch gesinnte Jugendliche aus der ganzen Welt dorthin, um die Karwoche, die in Taizé symbolisch das ganze Jahr über gefeiert wird, aktiv mit zu erleben. Die Internationalität brachte eine Vielzahl an Sprachen mit und darunter litt zunächst die gegenseitige Verständigung. Ebenfalls fehlten geeignete Gebete und Gesänge, um international und ökumenisch beten zu können.

*„[Auf der] Suche nach geeigneten Gesängen stellten sie [die Brüder von Taizé] zwei Anforderungen: zum einen eine große EINFACHHEIT in der Gestaltung, um allen das Mitsingen zu ermöglichen, zum anderen eine unbedingt hohe Qualität der Gesänge, sowohl in den Texten wie in der Musik.“*<sup>249</sup>

In Jacques Berthier, dem Organisten von St. Ignatius in Paris, fand die Gemeinschaft von Taizé ihren Komponisten. Der Prior begründet, warum Lieder so wichtig sind für Taizé:

<sup>247</sup> Vgl. Kurzvortrag zur Entwicklungsgeschichte des Neuen Geistlichen Lieds, von P. Deckert in: Anlage 14, S. 39.

<sup>248</sup> P. Bubmann, *Sound*, S. 32.

<sup>249</sup> Herder-Verlag (Hrsg.), *40 Gesänge aus Taizé – Singstimmen*, Freiburg 1991, S. 2.

„Mit Gesängen beten ist eine wesentliche Form der Suche nach Gott. Kurze, stets wiederholte Gesänge schaffen eine Atmosphäre, in der man gesammelt beten kann.“<sup>250</sup>

Parallelen zum Gregorianischen Choral können bei den Taizé-Gesängen nicht abgestritten werden: Zum einen sind sie selbst Gebet und zum anderen keine Strophenlieder, vielmehr ist ihr typisches Merkmal das Rufen und Antworten. Auf beiden Merkmalen baut auch der Gregorianische Choral auf. Weiterhin sind die Taizé-Gesänge dem Zitat zufolge nicht Bestandteil der Liturgie, sondern sie sind selbst Liturgie, so wie der ursprüngliche Gregorianische Choral!

Erstes Prinzip der Taizé-Gesänge ist die repetitive Struktur, sie drückt sich in den drei verschiedenen Liedformen aus: Kanons, Wiederholgesang und Litanei. Ein zweites Prinzip ist ihre vielfältige Kombinationsmöglichkeit. Die Solo- und Instrumentalstimmen können beliebig ergänzt werden, so dass eine abwechslungsreiche gottesdienstliche Musik entsteht. Der Gesang der Gemeinde ändert sich nicht, sondern wird generell beibehalten. Sie singt also trotz wechselnder Begleitung fortlaufend mit.<sup>251</sup>

#### 4.1 Zur Musik der Taizé-Gesänge<sup>252</sup>

Wegen der Einfachheit wurde zu Beginn auf den Kanon zurückgegriffen. Er ist kurz und knapp, leicht erlernbar und erreicht durch seine Polyphonie eine große Wirkung. Der bekannteste Kanon aus Taizé ist: HALLELUJA, HALLELUJA, HALLELUJA<sup>253</sup>.

Harmonisch weicht dieser Kanon kaum von der einfachen D-Dur Kadenz ab. Hauptintervalle der Melodie sind die kleine und große Sekunde, zweimal nutzt Berthier eine kleine abwärtsschreitende Terz, einmal eine Sexte und beim Übergang in den zweiten Teil des Kanons findet sich ein Oktavsprung.

<sup>250</sup> Fr. R. Schutz, Brief aus Taizé 1999-2001, in: *Taizé – Ort des Vertrauens*, Herder-Verlag (Hrsg.), Freiburg o. J., S. 29.

<sup>251</sup> Herder-Verlag (Hrsg.), *40 Gesänge*, S. 2.

<sup>252</sup> Siehe Anlage 15: Taizé-Gesänge: Nacht der Lichter (im Anhang: S. 40ff.).

<sup>253</sup> Vgl. Anlage 16: Lied; HALLELUJA, HALLELUJA, HALLELUJA (im Anhang: S. 44).

Eine andere Form, welche in Taizé gepflegt wird, ist der ‚Wiederholgesang‘, der am häufigsten von allen Taizé-Gesängen auftritt. Es gibt ihn als sogenannten Antwortgesang mit 2-4 Takten<sup>254</sup>, als Solovers mit einer entsprechenden Solistenstimme oder in der ausgebauteren Form als eine Art Choralgesang zu 8-12 Takten.<sup>255</sup>

Die Gemeindeverse sind generell mehrstimmig gehalten und nutzen die Dur-Moll Harmonik. Zwischen- und Doppeldominanten werden selten angewandt. Dreier- und Vierertakte bestimmen den Rhythmus, der sich dicht am Text orientiert.

Im Lied CHRISTUS, DEIN LICHT<sup>256</sup> wird ein günstiges Wort-Ton-Verhältnis deutlich. Melodiehöhepunkte finden sich zu den Worten ‚Christus‘ (T. 1), ‚zu uns‘ (T. 4) und ‚Licht‘ (T. 9). Ein weiterer melodischer Höhepunkt ist im 6. Takt an der Textstelle ‚erstrahlt auf der Erde‘ zu erkennen. Der Rhythmus der Melodie orientiert sich am Sprechrhythmus; so ist die erste Silbe des Wortes: ‚Christus‘ kurz, die zweite lang. Ähnliches lässt sich an den Wörtern ‚verklärt‘ (T. 2), ‚erstrahlt‘ u.a. zeigen.

Die Arrangements sind für klassische Orchesterinstrumente komponiert, auf eine Rhythmusgruppe wird vollkommen verzichtet.

Die letzte Form der Taizé-Gesänge ist die Litanei, sie hat *„eine repetitive Struktur mit einem periodisch von allen gesungenen kurzen Antwortruf (zwei oder drei Worte als Kehrsvers) und dazwischengeschobenen Soloversen.“*<sup>257</sup> Eine eindeutige Grenze zwischen Litanei und Wiederholgesang gibt es nicht, da zu Wiederholgesängen oftmals auch schon Litanei-Texte geschaffen wurden. Umgekehrt gilt, dass viele Litaneigesänge auch als Wiederholgesänge eingesetzt werden.

Die Musik orientiert sich am Vorbild der Ostkirche. Dort werden Litaneien auch mehrstimmig gesungen. Während der Solist agiert, hält der Chor oder die Gemeinde einen Akkord solange aus, bis der Solo-Vers beendet ist, um dann in den gemeinsamen Antwortgesang zu münden. Ähnliche Strukturen weisen zum Teil die Taizé-Lieder: ALLELUJA; SINGT DEM HERRN; KYRIE u.a. auf.

<sup>254</sup> Vgl. Anlage 15: Liednummern: 3, 6, 10 und 13.

<sup>255</sup> Herder-Verlag (Hrsg.), *40 Gesänge*, S. 2; und vgl. Anlage 15: Liednummern: 1, 2, 4, 5 usw.

<sup>256</sup> Vgl. Anlage 15: Lied Nr.: 14 (im Anhang: S. 42).

## 4.2 Theologische Aspekte

Die international-ökumenische Gemeinde, die sich jede Woche neu zusammenfindet, singt Lieder mit Texten aus lebenden Sprachen (Französisch, Deutsch, Englisch, Russisch u.a.), aber auch mit Texten, die in Latein verfasst sind. Hier zeigt sich eine weitere Gemeinsamkeit mit dem Gregorianischen Choral, dessen Texte ebenfalls in Latein geschrieben wurden: In allen Gegenden und Ländern sollte man Gottesdienst feiern, der sich soweit gleicht, dass die Gläubigen alle Lieder mitsingen können. Eine Vereinheitlichung der Liturgie und ihrer Gesänge begann schon im 6. Jahrhundert. Genau dasselbe Prinzip wird mit den lateinischen Taizé-Liedern bezweckt. So sollen Verständnisschwierigkeiten durch die Verwendung der lateinischen Sprache ausgemerzt werden.<sup>258</sup> Im Folgenden wird noch ein anderer Aspekt beschrieben:

*„Durch ihren repetitiven Charakter nahmen diese Gesänge – ohne dass dies von vorneherein beabsichtigt war – die Tradition sehr alter christlicher Gebete auf, wie z.B. das Namen-Jesus-Gebet bei den griechischen Kirchenvätern oder später der Rosenkranz im Westen.[...] [Die Gesänge] prägen den Stil der ganzen Feier: gesammeltes Beten, erfüllte Stille, ruhiges Sprechen des Lektors oder Gottesdienstleiters, einfache und harmonische Gestaltung der Gottesdienste [...]. Erst in einem solchen Klima erhält ein meditativer Gesang seinen wirklichen Sinn, lassen Lobgesänge eine Freude aufbrechen, die ohne künstliche Effekthascherei auskommt.“<sup>259</sup>*

In der ‚Nacht der Lichter‘ wird die ‚Ölbergstunde‘ – siehe Gründonnerstagsliturgie – durchlebt. Das lässt sich an Texten wie: ‚Bleibet hier und wachet mit mir‘<sup>260</sup> oder ‚Nah ist der Herr, habt Mut, bleibt wach.‘<sup>261</sup> erkennen. In dieser Gottesdienstform werden ausschließlich Taizé-Lieder ohne größere Unterbrechungen gesungen.

Es wird abschließend deutlich, dass Taize-Gesänge, wie auch der Gregorianische Choral, Musik und Liturgie gleichzeitig sind. Diese Zusammenhänge wurden nicht

---

<sup>257</sup> Herder-Verlag (Hrsg.), *40 Gesänge*, S. 2.

<sup>258</sup> Vgl. Anlage 17: Lied; Sanctus (im Anhang: S. 45); vgl. Anlage 15: Lied; Nr.: 1, Nr.: 5 usw.

<sup>259</sup> Herder-Verlag (Hrsg.), *40 Gesänge*, S. 3.

<sup>260</sup> Vgl. Anlage 15: Lied Nr.: 9 (im Anhang: S. 41).

<sup>261</sup> Vgl. Anlage 15: Lied Nr.: 12 (im Anhang: S. 42).

bewusst erzeugt, sondern haben sich vielmehr entwickelt. Die Gesänge aus Taizé sind unter ähnlichen Aspekten wie der Gregorianische Choral entstanden.

## 5 Die musikalisch-textliche Gestaltung

Anhand der Liedelemente Melodie, Harmonie und Rhythmus soll in diesem Kapitel eine kleine Analyse des Neuen Geistlichen Lieds vorgenommen werden. Der musikalische Stil kann dabei unberücksichtigt bleiben, da er im historischen Abriss schon ausreichend beschrieben wurde. Zum Schluss dieses Kapitels soll noch einiges über die Liedtexte gesagt werden.

### 5.1 Zur Melodie

Eine gute Kirchenliedmelodie zeichnet sich durch ein gelungenes Wort-Ton-Verhältnis und eine gewisse Sprachverständlichkeit aus. Diese Eigenschaften wurden bereits als notwendig herausgearbeitet. Des Weiteren muss die Melodie strapazierfähig sein, d.h. *„das Singen und Hören muss auch beim dritten, vierten, zehnten und zwanzigsten Mal interessant, ausdrucksvoll und schön sein.“*<sup>262</sup> Bubmann verlangt außerdem eine gute Mitsingbarkeit.<sup>263</sup>

Ein weiterer Punkt, der hier nicht vergessen werden darf, ist der richtige Affekt des jeweiligen Lieds. So sollte ein Gloria nicht Trauer auslösen, sondern muss freudig und lobend komponiert sein. Durch eine solche Betrachtung wird deutlich, dass ein Lied mit einer unpassenden Affekt-Sinn-Konstellationen unglaublich wirken kann.

Nicht immer werden beim Komponieren solche Aspekte beachtet. Janssens' Kyrie-Lied IN ÄNGSTEN<sup>264</sup> ruft nicht das Erbarmen Gottes herab, sondern klingt vielmehr fröhlich und gaukelt eine heile Welt vor. Dieser Eindruck entsteht aus der fast heiteren Melodie, der Tonart F-Dur und durch den 4/4 Takt. Der Text steht mit seinen Worten: Angst, Hunger, gefangen und geschunden konträr zur heiteren Musik.

<sup>262</sup> S. Klöckner, *Das Neue Geistliche Lied*, S. 22.

<sup>263</sup> Vgl. P. Bubmann, *Sound*, S. 58.

<sup>264</sup> Vgl. Anlage 19: Lied; IN ÄNGSTEN (Kyrie), im Anhang: S. 48.

Das Kyrie im Refrain wirkt durch den Dominantakkord, in dem die Gemeinde die Septime hinein singt zwar sentimental, aber der getragene und flehende Kyrie-Charakter wird in diesem Lied eindeutig verfehlt.

Das Lied GLORIA, EHRE SEI GOTT<sup>265</sup> von Kathi Stimmer-Salzeder hingegen erreicht den Affekt, der einem Gloria angemessen ist. So wirkt die Melodie durch den aufsteigenden Dur-Dreiklang in seiner Grundstellung auffordernd. Der Melodiehöhepunkt im Refrain wird durch Stimmer-Salzeder zweimal genau bei dem Wort ‚Ehre‘ verwendet. Die melodische Betonung liegt auch weiterhin genau auf den Worten, die das Lied textlich aussagekräftig machen: Gott, Friede, Gnade, Herr, Heilige, Höchste usw. Der auffordernd-fröhliche Charakter und ein gutes Wort-Ton-Verhältnis geben diesem Lied die Affekt-Sinn-Konstellation, die einem Gloria zu eigen sein muss.

Die Tonarten der Melodien Neuer Geistlicher Lieder bewegen sich hauptsächlich im Dur/Moll-Bereich. Zimmermann stellt allerdings fest, dass Melodien in Moll wesentlich häufiger verwendet werden als in Dur.<sup>266</sup> Darüber hinaus erkennt Thust, dass „*eine Fülle von Tonarten, erweiterten Tonarten, [und] Zwischentonarten*“<sup>267</sup> im neuen Lied besteht. So gibt es Lieder, in denen Kirchentonarten<sup>268</sup> oder sogar pentatonische Modi<sup>269</sup> verwendet wurden. Interessant ist, dass fast alle neuen Lieder eine Tonart besitzen, die weniger als 4 Vorzeichen hat. In einigen Gesängen wird die Dur- oder Mollmodalität mit chromatischen Tönen erweitert.<sup>270</sup> Eine Tonartensymbolik, wie Bach oder Mozart sie verwendet haben, ist im Allgemeinen nicht festzustellen. Moll-Lieder sind fast ausschließlich in harmonisch Moll komponiert.

<sup>265</sup> Vgl. Anlage 20: Lied; GLORIA, EHRE SEI GOTT, im Anhang: S. 49.

<sup>266</sup> Vgl. H. W. Zimmermann, Die neuen geistlichen Melodien der sechziger Jahre, in: *Musik und Kirche* 42 (1972), S. 276.

<sup>267</sup> K. Chr. Thust, *Das Kirchenlied der Gegenwart. Kritische Bestandsaufnahme, Würdigung und Situationsbestimmung*, Göttingen 1976, S. 330.

<sup>268</sup> Vgl. Anlage 21: Lied; SINGET DEM HERRN EIN NEUES LIED (mixolydisch, im Anhang: S. 50) und vgl. Anlage 22: Lied; DER HIMMEL GEHT ÜBER ALLEN AUF (dorisch, im Anhang: S. 51).

<sup>269</sup> Vgl. Anlage 23: Lied; GOTT GEHT DURCH DIE ZEITEN (pentatonisch, im Anhang: S. 52).

<sup>270</sup> Vgl. Anlage 24: Lied; GRÜNE WELLE. Taktnummern: 1, 5, 9, 11, 13, 15 (im Anhang: S. 53).

Die Tonschritte einer Melodie bauen sich hauptsächlich auf Sekunden, Terzen und Quartan auf. Weniger findet man den Tritonus<sup>271</sup>, Quinten, Sexten, Septimen und Oktaven. Dadurch wird eine eingängige Melodiebewegung erreicht.

Thust beschreibt darüber hinaus, dass sich der durchschnittliche Tonumfang neuer wie auch alter Kirchenlieder innerhalb einer Oktave (34%) bis None (22%) und Dezime (18%) bewegt. Weiterhin sind die Melodien von Wiederholungen, Sequenzen und Motivabspaltungen (rhythmisch als auch melodisch) gekennzeichnet.<sup>272</sup>

Im Bezug zum Text kann gesagt werden, dass hauptsächlich syllabisch komponiert wird. Melismen und Ligaturen bleiben Ausnahmen.<sup>273</sup> Ein gelungenes Wort-Ton-Verhältnis lässt sich nicht immer finden. So werden oft unwichtige Wörter mit Melodiehöhepunkten versehen. Teilweise stimmen die Schwerpunkte der Melodie mit der Betonung des einzelnen Wortes nicht überein. In Spiritual-Kontrafakturen bleibt oftmals der syllabisch eingearbeitete Text durch eine zu schnelle Melodiebewegung unverständlich.<sup>274</sup>

Schweizer macht darauf aufmerksam, dass es symbolische Melodien gibt.<sup>275</sup> Sie sollen den Text verdeutlichen und versuchen, ihn musikalisch zu untermauern. Die Tonart, jedes Intervall und jede Phrase besitzt somit ihre Bedeutung.<sup>276</sup> Bei einigen Melodien scheint es leider so, dass sie vor ihren Texten entstanden sind. Als Kirchenlied besitzen sie dadurch nur mittelmäßige Qualität.

Eine genaue Untersuchung des formalen Aufbaus gibt Thust, der berichtet, dass die ABA- und Barform die häufigsten Strukturen von Melodien ausmachen.<sup>277</sup>

Der größte Teil der neuen Lieder besitzt im Melodischen wenig künstlerische Qualität und ist meistens relativ einfach konstruiert.

<sup>271</sup> Thust macht jedoch deutlich, dass der Tritonus und andere besondere Tonschritte durch den Jazzeinfluss häufiger auftreten als in Liedern vor 1950 (Vgl. K. Chr. Thust, *Das Kirchenlied*, S. 346).

<sup>272</sup> Vgl. K. Chr. Thust, *Das Kirchenlied*, S. 339.

<sup>273</sup> Vgl. ebda., S. 353.

<sup>274</sup> Vgl. Anlage 25 a: BRÜDER, RUFT IN FREUDE 1. und 5. T. und vgl. Anlage 25 b: DU, HERR, GABST UNS DEIN FESTES WORT ab Takt 9 (im Anhang: S. 54f.).

<sup>275</sup> Vgl. R. Schweizer, *Ritual und Aufbruch*, S. 196.

<sup>276</sup> Vgl. Anlage 26: Lied; EINER TRAGE DES ANDERN LAST (im Anhang: S. 56). „Die Melodieführung strebt nach oben und symbolisiert somit das Aufrichten unter einer Last.“ (R. Schweizer, *Ritual und Aufbruch*, S. 196).



## 5.2 Zur Harmonie

Das Neue Geistliche Lied ist zusätzlich durch seine Arrangements geprägt. Es gibt kaum ein Lied ohne dazugehörigen Chor- und Instrumentalsatz.

Wichtig zu erwähnen ist, dass musikalische Laien die meisten Neuen Geistlichen Lieder geschrieben haben. Durch ihr fehlendes Können sind handwerkliche Mängel sowie auch die Verwendung bestimmter popular-musikalischer Stile (Jazz, Beat usw.) begründet.<sup>278</sup>

Viele Gesänge, insbesondere die der Anfangsphase, entstanden in den Gemeinden. Sie wurden dort hauptsächlich von Laien komponiert, die vor Ort Musikgruppen, Jugend- und Kinderchöre leiteten.

Die Kirchenmusiker der jeweiligen Pfarreien distanzieren sich schon früh von einer solchen Musik, so dass keine Hilfe von ihnen erwartet werden konnte. Erst in den neunziger Jahren wenden sie sich vermehrt auch dem Neuen Geistlichen Lied zu. So gibt es heute zahlreiche Kirchenmusiker und ausgebildete Komponisten, die Neue Geistliche Lieder selbst komponieren und arrangieren.<sup>279</sup>

Dadurch, dass sehr oft Laien neue Lieder schrieben, kann selten eine anspruchsvolle Harmonisierung erwarten werden. Eine Ausnahme bilden allerdings jene Komponisten, die eine Kompositionsausbildung erhalten haben.

Fast alle Lieder bewegen sich im Rahmen der einfachen Kadenzharmonik (Tonika, Subdominante, Dominante und Dominantseptakkord) und nur vereinzelt werden Zwischendominanten verwendet. Durch die Instrumentalbegleitung wechseln die Harmonien hauptsächlich in der Hälfte oder in jedem neuen Takt. Sehr beliebt ist die Verwendung von Orgelpunkten.

---

<sup>277</sup> Vgl. K. Chr. Thust, *Das Kirchenlied*, S. 360.

<sup>278</sup> So ist Thomas Quast Richter an einem Kölner Gericht. Andere kommen wiederum aus dem theologischen Bereich, z.B. Fritz Baltruweit. Zahlreiche Instrumentalisten und vor allem Schulmusiker zählen ebenfalls zu solchen Liedkomponisten, z.B. Gregor Linßen, Bernd-Martin Müller.

<sup>279</sup> Zum Beispiel Thomas Gabriel, Christoph Lehmann, Kurt Grahl, Heinz Martin Lonquich, Rolf Schweizer Winfried Heurich u.a.

Jazzelemente zeigen sich in der Begleitung durch Rückungen von Sept- und Septnonakkorden. Verminderte, übermäßige Klänge werden darüber hinaus selten verwendet. Es ist zu erkennen, dass viele Lieder hauptsächlich für eine Gitarrenbegleitung gedacht sind, wodurch sich die einfache harmonische Struktur erklären lässt.

Bei Musikgruppen, wie z.B. RUHAMA, wird ausschließlich mit bezifferten Akkorden gearbeitet. Schwächen in der Harmonisierung äußern sich in:

<i>Anwendung:</i>	Subdominante kommt nach der Dominante, zu weite Verwandtschaftsverhältnisse bei zwei aufeinanderfolgenden Harmonien und eine falsche Instrumentalharmonie zum Chorsatz.
<i>Wechsel:</i>	Die Harmonien werden nicht über den Takt hinaus verändert. <sup>280</sup>
<i>Schlusskadenz:</i>	Keine bzw. missglückte Schlusskadenz. <sup>281</sup>

Die Chorsätze leiden oftmals unter dem fehlenden handwerklichen Können ihrer Komponisten. So kommt zu den eben beschriebenen Mängeln in der Harmonisierung hinzu, dass die Chorpartituren unnötig kompliziert gesetzt sind: Alt und Tenor müssen oft schwierige Intervalle kurz hintereinander singen, manche Phrasen der Mittelstimmen besitzen überhaupt keine Melodie, sondern lediglich eine Folge von größeren Intervallen.<sup>282</sup> Weiterhin werden (fast) unsingbare Intervalle von Laien abverlangt (Tritonus auf- und abwärts, Sexte und Septime abwärts)<sup>283</sup> und Leit- und Gleittöne werden nicht richtig aufgelöst, d.h. es gibt kaum einen richtig aufgelösten Dominant-

<sup>280</sup> Vgl. Anlage 27: Lied; WENN JEDER GIBT, WAS ER HAT (im Anhang: S. 57). Vom 2.-4.T. wird die Tonika beibehalten. Außerdem werden oft zwei aufeinanderfolgende Takte mit der gleichen Harmonie versehen, dadurch fehlt dem Lied eine lebendige und abwechslungsreiche Harmonik.

<sup>281</sup> Vgl. Anlage 28: Lied; KÖNIG DER KÖNIGE (im Anhang: S. 58). Der Schlussrefrain besteht aus Tonika, Tonikaparallele, Subdominantparallele und Tonika. Auf Subdominante und Dominante wird gänzlich verzichtet, dadurch wirkt dieser ‚Schluss‘ nicht.

<sup>282</sup> Vgl. Anlage 29: Lied; UND EIN NEUER MORGEN (im Anhang: S. 29f.). Siehe Tenorstimme Takt 20-26. Die ‚Melodie‘ dieser Stimme besteht lediglich aus Tonrepetitionen und größeren Intervallen. Eine gut singbare Melodie zeichnet sich aber durch Sekunden aus, die allerdings selten verwendet werden. Dadurch lassen sich solche Chorstimmen schlechter erlernen und singen.

<sup>283</sup> Vgl. Anlage 29: Tenorstimme T. 26 und T. 32 (Tritonus). Vgl. Anlage 20: Lied; GLORIA, EHRE SEI GOTT. Bassstimme T. 6 (große Sexte abwärts), siehe Anhang: S. 49.

und Dominantseptakkord.<sup>284</sup> Ein Quart- und Quintparallelen-Verbot scheint kaum ein Komponist zu kennen.

Es ist sehr fragwürdig, warum bisher keine Qualitätsüberprüfungen der Chorsätze durch den AK SINGLES oder durch die Zeitschrift MUSICA SACRA vorgenommen wurden. Einzig Thust kritisiert die Schwächen in den Chorarrangements:

*„Nur sollte man innerhalb eines Stils, hat man sich für ihn entschieden, auch konsequent sein. So ist an Oktav- und Quintparallelen, an der Folge Tonikaparallele – Tonika, regelwidriger Stimmführung u.Ä. nichts auszusetzen, doch gehören sie nicht in eine Satztechnik, die von den klassischen Regeln der Harmonik und Kontrapunktik ausgeht.“<sup>285</sup>*

Hin und wieder lockern Vokalismen den Gesamtklang auf. Wenige Komponisten wagen sich an leicht polyphone Strukturen heran (ausgenommen sei hier der Kanon).

Nachdem sich das Neue Geistliche Lied zunächst in der Liturgie durchsetzen musste<sup>286</sup>, wäre es jetzt an der Zeit, die innere Struktur deutlich zu verbessern. Das äußere Klangbild wurde durch die Anerkennung im Gottesdienst ja bereits bestätigt.

<sup>284</sup> Vgl. Anlage 20: Lied; GLORIA, EHRE SEI GOTT (im Anhang: S. 49). Im T.7 zu T.8 wird der Leitton im Alt nicht zum Grundton geführt. Eine solche Stimmführung findet man sehr häufig (vgl. hierzu auch Anlage 29 vorletzter und letzter Takt, ebenfalls im Alt).

<sup>285</sup> K. Chr. Thust, *Das Kirchenlied*, S. 422f.

<sup>286</sup> „Die Liturgiefähigkeit von Musik ist nicht mehr eine Frage eines bestimmten Repertoires aus einer festgelegten kirchenmusikalischen Epoche, sondern wird bestimmt durch die Kriterien der Angemessenheit und der Qualität. Angemessen soll kirchliche (oder besser sakrale, also gottesdienstlich gebundene) Musik sein im Hinblick auf den liturgischen Ort ihres Einsatzes im Gottesdienst, auf die Situation des gottesdienstlichen Feierns im Kirchenjahr und auf ein ausgewogenes Wechselspiel der Beteiligung aller liturgie-musikalischen Rollen. Und diese Kriterien gelten für die ganze Spannweite christlicher Kirchenmusik vom Gregorianischen Choral bis zum Neuen Geistlichen Lied.“ (S. Klöckner, *Das Neue Geistliche Lied*, S. 21.) Die Liturgiefähigkeit ist im Allgemeinen nicht zu bestimmen (besonders nicht, weil Qualitätsfragen an Liedern nicht eindeutig zu klären sind). Sie muss anhand des Lieds und des Anlasses der Aufführung überprüft werden. Die Neuen Geistlichen Lieder im engeren Sinn (siehe Definitionsversuch zum Neuen Geistlichen Lied) können als ‚liturgiefähig‘ angenommen werden. Sie bedürfen aber eines gezielten Einsatzes in der Liturgie. So wird oftmals zum Agnus Dei als ‚fauler Kompromiss‘ (vgl. S. Klöckner, *Gemeinde am Sonntag*, 1991/50, S. 3.) ein Friedenslied gesungen.

### 5.3 Zum Rhythmus

Im Rhythmischen zeigen sich die Neuerungen der populären religiösen Musik in größerem Umfang als in Melodie und Harmonie.

Es gibt wenige Neue Geistliche Lieder, in denen keine Rhythmusinstrumente verwendet werden können. Schlagzeug, Bongos und Orff-Instrumente gehören zum Hauptinventar einer Musikgruppe. Allerdings gibt es in Partituren z.B. selten eingearbeitete Schlagzeugnoten. Chöre und Bands sind deshalb auf das improvisatorische Können ihrer Musiker angewiesen.

Der ‚neue‘ Rhythmus lässt sich erkennen an der häufigen Verwendung von Taktwechseln, Synkopen und Pausen als Gestaltungsmittel. Im traditionellen Kirchenlied fungierten Pausen nur, um der singenden Gemeinde Möglichkeit zum Atmen zu geben.

Quast arbeitet in seinen Kompositionen Taktwechsel ein, um auf den im direkten Anschluss folgenden Liedrefrain aufmerksam zu machen.<sup>287</sup> Ebenso verwendet er häufig Pausen, zum Teil auch Synkopen.

Außergewöhnliche und ungerade Taktarten sind selten zu finden.<sup>288</sup> Am häufigsten kommt der 4/4 Takt (einschließlich: 2/2 Takt) vor, etwas weniger der 3/4 Takt. Lieder im 6/8 Takt bilden eine Ausnahme.

Die Schwerpunkte innerhalb eines Taktes liegen auf dem ersten und dritten Schlag. Aus der Rockmusik wird in einigen Liedern die Betonung auf den zweiten und vierten Schlag beim 4/4 Takt übernommen.

Eine Besonderheit stellen die Kompositionen Schweizers und Grahls dar, die nicht bewusst einen mit Synkopen versehenen Rhythmus aufweisen. Vielmehr ist der

---

Liturgisch ist das falsch, denn der Friedensgruß kommt vor dem Agnus Dei und ersetzt diesen Gesang nicht!

<sup>287</sup> Vgl. hierzu P. Deckert u.a., Neue Geistliche Lieder vorgestellt, in: *Musica Sacra* 112 (1992), S. 15. Vgl. Anlage 30: Lied; ... DASS NOCH TAUSEND UND EIN MORGEN (im Anhang: S. 61f.). Dieses Lied steht im 4/4-Takt. Einen ‚rhythmischer Ruck‘ durch den plötzlichen 2/4-Takt nimmt man im 11.T. wahr. Er macht auf den kommenden Refrain aufmerksam.

Rhythmus bei ihnen vom rhythmischen Eigenleben der Texte geprägt. Sie vertonen Wörter so, wie man sie auch rhythmisch sprechen würde. Das Wort-Ton-Verhältnis wird dadurch gefördert.

## 5.4 Zu den Texten<sup>289</sup>

Eine vollständige Abhandlung der Liedtexte neuer geistlicher Gesänge kann an dieser Stelle nicht erfolgen. Vielmehr soll auf einige markante Merkmale hingewiesen werden.

Offele analysiert zunächst Probleme der Texte Neuer Geistlicher Lieder: Sie versuchen oft, menschlich, psychologisch und aktuell zu sein, wobei die Gefahr der Vereinseitigung, der Überzeichnung, der Absolutsetzung einer Sichtweise und sogar der irrigen Suggestion nach Selbsterlösung nicht zu unterschätzen ist.<sup>290</sup>

Ein typisches Merkmal solcher schlechter Texte ist das unkonkrete ‚Du‘. In den Spiritual-Kontrafakturen wurde es ohne die Erwähnung von Gott oder Jesu verarbeitet. Heute wird das wärmeausstrahlende ‚Du‘ meistens direkt in Verbindung gebracht mit ‚Gott‘. So heißt es in einigen Texten ‚Du Gott ...‘ oder ‚Herr, Du bist die Hoffnung‘<sup>291</sup>.

Des Weiteren stellen die Texte Neuer Geistlicher Lieder Gott nicht mehr als Erlöser der Menschen dar, sondern bestenfalls als Faktor der Problembewältigung im subjektiven Erfahrungsbereich einer individuellen Existenz.<sup>292</sup> Textinhalte wie ‚Deinem Heiland, deinem Lehrer, deinem Hirten und Ernährer‘<sup>293</sup> von 1773 sind nicht mehr Gegenstand neuerer Texte. In ihnen findet man vielmehr solche wie: ‚Du Gott geh uns unter die Haut.‘<sup>294</sup>

---

<sup>288</sup> H. M. Lonquich nutzt hin und wieder solche ‚seltenen‘ Taktarten.

<sup>289</sup> Eine sehr detaillierte Analyse neuer Texte findet sich in: K. Chr. Thust, *Das Kirchenlied der Gegenwart. Kritische Bestandsaufnahme, Würdigung und Situationsbestimmung*, Göttingen 1976.

<sup>290</sup> Vgl. W. Offele, *Zeiten-Wende. Liturgie und Kirchenmusik im 20. Jahrhundert – Persönliche Zeugnisse*, in: *Musica Sacra* 119 (1999), S. 321.

<sup>291</sup> Vgl. Anlage 31: Lied; UNTER DIE HAUT (im Anhang: S. 63ff.) und Anlage 29: Lied; UND EIN NEUER MORGEN: ‚Herr, Du bist die Hoffnung‘ (im Anhang: S. 59).

<sup>292</sup> S. Klöckner, *Gemeinde am Sonntag*, 1992/4, S. 3.

<sup>293</sup> Vgl. Anlage 32: Text; DEINEM HEILAND, DEINEM LEHRER (im Anhang: S. 67).

<sup>294</sup> Vgl. Anlage 31: Lied; UNTER DIE HAUT (im Anhang: S. 63).

Das ist ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zum traditionellen Kirchenlied. Gott ist nicht Herrscher über die Menschen, sondern ein Freund, von dem man Hilfe erwarten kann. So wird er in neuen Liedtexten geschildert.

Weiterhin finden sich vermehrt Themen mit der Bitte um Frieden, Befreiung, Gerechtigkeit; die Beschwörung der Zukunft; Erfahrung von Liebe, Freiheit, Brüderlichkeit; Beteuerung von Hoffen und Glauben; die Begegnung mit Jesus. Eines der beherrschenden Themen ist die Veränderung der Welt.<sup>295</sup>

Theologisch lassen sich die Textinhalte in alt- und neutestamentarische<sup>296</sup>, anthropologische, ekklesiologische und eschatologische Inhalte einteilen, weiterhin finden sich Themen zur Gotteslehre (Trinität, Christologie/Soteriologie und Pneumatologie).<sup>297</sup>

Hahnen fasst das Novum der Texte der Neuen Geistlichen Lieder im Gegensatz zu den traditionellen Kirchengesängen zusammen:

*„Das Neue Geistliche Lied kann mitformulieren an identitätsrelevanten Themen. Es trägt Protest und Anklage vor (Standartthema: ‚Sozial- und Zeitkritik‘); es singt vom Selbstbewusstsein einer sich erneuernden Kirche, von einer verwandelbaren Erde, von Sendung und Aufbruch (Standartthema: Veränderungswillen).“<sup>298</sup>*

<sup>295</sup> V. Sturm, Andere Lieder wollen wir singen, in: FAZ vom 13.04.1974. Das Lied: UNTER DIE HAUT (vgl. Anlage: 31) bittet gerade um Gerechtigkeit und um Veränderung der Welt, das wird an den Textstellen wie: ‚breche der Mächtigen Macht‘ oder ‚klage das Unrecht an‘. Das Lied: ... DASS NOCH TAUSEND UND EIN MORGEN (vgl. Anlage: 30) handelt von der Friedenssehnsucht: ‚Kalte Kriege taut mit Frieden‘. In Anlage: 29 Lied; UND EIN NEUER MORGEN wird um Hoffnung gebeten: ‚Herr, Du bist die Hoffnung‘.

<sup>296</sup> Vgl. hierzu O. Mittermeier, „Wir haben einen Traum ... . Das Neue Geistliche Lied in der Liturgie und in der Glaubenshaltung Jugendlicher, in: *Liturgie und Dichtung ein interdisziplinäres Kompendium*, H. Becker u.a. (Hrsg.), St. Ottilien 1983, S. 865ff. Die neutestamentlichen Seligpreisungen werden oft in Liedtexten verwendet (SELIG SEID IHR, Text: Barth/Horst, Musik: Janssens, vgl. Bistum Rottenburg Stuttgart, *Erdentöne Himmelsklang*, Nummer: 85). Durch die textliche Verarbeitung von Psalmen wird in den neuen Liedern auch ein Bezug zum Alten Testament hergestellt (VON ALLEN SEITEN UMGIBST DU MICH, Text: Eckert, Musik: Hampel – Psalm 139 wird im Liedtext verarbeitet, vgl. Bistum Rottenburg Stuttgart, *Erdentöne Himmelsklang*, Nummer: 118).

<sup>297</sup> Vgl. hierzu P. Hahnen, *Das ‚Neue Geistliche Lied‘*, S. 274ff. Liedanfänge wie: ‚Atme in uns, Heiliger Geist‘ (Text: Morin, Musik: Mugnier, vgl. AK Kirchenmusik und Jugend im Bistum Limburg (Hrsg.), *Vom Leben Singen*, Nummer: 3) oder ‚Gottes Geist bricht über uns ein‘ (Text & Musik: Linßen, vgl. G. Linßen, *Die Spur von Morgen. Neues Geistliches Lied-Oratorium. Chorpartitur*, Neuss 1999, S. 15ff.) deuten auf den heiligen Geist hin. Andere Lieder wie HEILIGER, DREIFALTIGER (Text & Musik: Lonquich, {vgl. AK Singles des BDKJ im Erzbistum Köln (Hrsg.), *Gehet hin in alle Welt. 40 Lieder und Kanons für den Gottesdienst von Heinz Martin Lonquich*, Köln o.J., S. 76 ff.}) verweisen auf die Trinität. Der Christus und Gottesbezug wird durch das schon erwähnte ‚Du‘ erreicht.

<sup>298</sup> P. Hahnen, *Das ‚Neue Geistliche Lied‘*, S. 271.

Häufig wird also auch von einer gerechteren Welt gesungen. Hinzu kommt, dass die Texte zum eigenen Tun und zur Veränderung bestehender Verhältnisse in Gesellschaft, Politik, Kirche usw. auffordern.<sup>299</sup>

## 6 Kritik und Anerkennung

Das sich entwickelnde Neue Geistliche Lied wurde oft scharf und unsachlich kritisiert. Träger dieser Kritik waren nicht selten die Medien.<sup>300</sup> Deckert verweist auf die sich ständig verändernden gesellschaftlichen Verhältnisse, die zu einem Bruch mit der Tradition geführt haben, von dem das neue Lied ebenfalls betroffen ist.<sup>301</sup>

*„Der Streit um [das Neue Geistliche Lied] ist Teil eines viel komplexeren Problems: des Leidens an leeren und sich leerenden Kirchen, sowie des Fragens nach notwendigen Gottesdienstreformen.“<sup>302</sup>*

So war ein oft angegebener Grund für die Rechtfertigung des Neuen Geistlichen Lieds, dass es die Jugend und Kirchenfernen wieder für den christlichen Gottesdienst sensibilisiert. Dieses Ziel konnte leider nicht erreicht werden.<sup>303</sup> Die Jugend war jedoch, das muss ihr durchaus zugestanden werden, der Träger des neuen Lieds in den ersten Entwicklungsjahren.

Auf innerkirchliche Kritik und die letztendliche Anerkennung des Neuen Geistlichen Lieds soll in diesem Kapitel aufmerksam gemacht werden.

---

<sup>299</sup> ‚Den Armen Recht verschaffen!‘ heißt es in dem Kanon: DER STUMMEN STIMME. (Text: Laubach, Musik: Quast; vgl. G. Linßen u.a., *Songbuch. Zwischen Ja & Amen. Neue Geistliche Lieder*, Düsseldorf 1994, S.181) oder in einem anderem Lied heißt es: ‚Der Herr fordert uns zur Antwort heraus, der Herr fordert uns zum Tun heraus.‘ (Text: Weber, Musik: Gantenberg, vgl. G. Linßen u.a., *Songbuch. Zwischen Ja & Amen*, S. 101)

<sup>300</sup> Zeitschriften wie ‚Die Zeit‘, ‚Frankfurter Allgemeine‘, ‚Süddeutsche Zeitung‘ in der Tagespresse. Weitere Veröffentlichungen sind in Fachzeitschriften und kirchlicher Presse abgedruckt. (Vgl. P. Deckert, *Literatur zum Neuen Geistlichen Lied*, Köln 1999, S. 6ff.).

<sup>301</sup> P. Deckert, Basisinformationen zum Neuen Geistlichen Lied. Blatt: *Acht grundlegende Beobachtungen zur Situation der Neuen Geistlichen Lieder*. Der Bruch der Tradition durch das Neue Geistliche Lied zeigt sich am deutlichsten im Instrumentarium. Zum ersten Mal werden ganz bewusst Instrumente und andere Elemente aus der Tanzmusikbranche benutzt. Des Weiteren wurden z.T. Kompositionsweisen aus der Schlagerbranche übernommen, z.B. dass die Liedmelodie vor dem Text entsteht. Die sich primär am Text orientierende Kirchenmusik kann hierin natürlich keine Übereinstimmung finden, was die Behauptung des ‚Bruchs mit der Tradition‘ rechtfertigt. Instrumente wie Schlagzeug und Saxophon wirkten zunächst auch provozierend auf Kirchenmusiker und Bischöfe, da sie z.T. als heidnisches Instrumentarium gelten.

<sup>302</sup> Ebda.

## 6.1 Die Kritik der Kirchenmusiker

In den siebziger Jahren wurde das neue Lied gerade deshalb kritisiert, weil es Stilelemente der Unterhaltungsbranche nutzte.<sup>304</sup> Eine Zusammenfassung und Systematisierung sämtlicher Kritik am Neuen Geistlichen Lied veröffentlichte Deckert.<sup>305</sup>

Um ihr vorbeugend entgegenzuwirken, wurden Tagungen veranstaltet. 1964 fand in Remscheid eine Studientagung ‚Neues Singen und Musizieren in der Kirche‘ statt und 1966 tagte die Altenburger Werkwoche ‚Lied und Musik‘. Hier diskutierten Befürworter, Kritiker, Theologen, Texter, Musiker und Komponisten über das Für und Wider des neuen Lieds. Leider, so bemängelt Hagen, waren die Vorträge und Abschlussdiskussionen dieser Tagungen pauschal, unnützlich und zu unwissenschaftlich:<sup>306</sup>

*„Was schließlich als Ergebnis dieser Tagung[en] blieb, waren die üblichen ästhetischen Vorbehalte. Auch diese [sind] nicht am Detail belegt, sondern pauschal beurteilt.“<sup>307</sup>*

Ursache für die Ergebnislosigkeit solcher Veranstaltungen war nicht zuletzt ihre Zusammensetzung. Der Kreis der Teilnehmer bestand hauptsächlich aus Theologen, Musikfachleute und Wissenschaftler folgten selten solchen Angeboten. Darüber hinaus wurde wenig konstruktive Kritik geübt, sondern von vornherein der Jazz in der Kirche abgelehnt.

Die Polemik der Kritiken ging sogar so weit, dass 1964 von Dietmar Anger der Aufruf zu mehr Sachlichkeit gestartet wurde.

*„IHR SCHREIBT doch, IHR HABT DOCH ZEIT, niemand drängt Euch: Könntet Ihr, ehe die Sache in Druck geht, nicht doch noch manche Formulierung ändern, sie*

---

<sup>303</sup> Vgl. hierzu H. Musch (Hrsg.), *Musik im Gottesdienst*, Bd. 2, Regensburg 1994, S. 190.

<sup>304</sup> Vgl. hierzu V. Sturm, Andere Lieder wollen wir singen, in: *FAZ* vom 13.04.1974 und H. P. Raiß, Jazz als neue Möglichkeit der Kirchenmusik, in: *Musik und Kirche* 26 (1966), S. 18-20.

<sup>305</sup> Vgl. Basisinformationen zum Neuen Geistlichen Lied. Blatt: *Die Diskussion um das ‚Neue Geistliche Lied‘ Versuch einer Systematisierung der Argumente Pro und Contra*, S.1f.

<sup>306</sup> Vgl. R. Hagen, *Jazz in der Kirche?*, S. 32ff.



*weniger inquisitorisch, weniger diskriminierend gestalten, damit der andere nicht gleich ein fluchwürdiger Ketzer wird?*<sup>308</sup>

Die Kritik der Kirchenmusiker spitzte sich dennoch zu und erreichte ihren Höhepunkt am 07.03.1983. In einem Brief richteten sich 6 deutsche Domkapellmeister und 38 weitere namhafte Musiker aus Deutschland an den Vorsitzenden der deutschen Bischofskonferenz, Kardinal Höffner. In ihrem Schreiben werden die Stilmittel des neuen Lieds angeprangert.

*„Nach fast 20 Jahren nachkonziliarer Liturgiepraxis ist bedauerlicherweise festzustellen, dass im Bemühen um die ‚tätige Teilnahme‘ der Gläubigen bei der hl. Messe Zugeständnisse an Trivialität und Banalität im Volksgesang gemacht wurden, die mit der Wesensbeschreibung liturgischer Musik als pars integralis der Liturgie nicht mehr zu vereinbaren sind.“*<sup>309</sup>

Ist das Neue Geistliche Lied Kunst oder Kitsch? – das ist sicherlich die Frage, die fast alle Kirchenmusiker mit ‚Kitsch‘ beantworten. Das wurde im Protestschreiben an Kardinal Höffner deutlich. Die Situation der Kirchenmusiker ist durchaus verständlich, denn das Konzil hat in den ersten Jahren nach dem In-Kraft-Treten seiner Regelungen für sehr viel Verwirrung gesorgt.<sup>310</sup> Der Fall der ‚Kunst‘ wurde von ihnen befürchtet. Die Kritik an Banalität und Trivialität des neuen Volksgesanges, der sie in ihrem Protestbrief Ausdruck verleihen, ist durchaus angemessen gewesen. In vorherigen Kapiteln wurde bereits einiges über die naiven Anfänge gesagt. Allerdings kam 1983 die Kritik der Kirchenmusiker zu spät und wieder einmal war sie ablehnend anstatt konstruktiv!

Der Protest der Kirchenmusiker hat allerdings auch tiefere Wurzeln. Kock beschreibt, dass das Konzilskapitel zur Kirchenmusik weniger aus musikalischen Interessen geschrieben worden ist als vielmehr aus liturgischen.<sup>311</sup> Demzufolge wird eine Absage

---

<sup>307</sup> Ebd., S. 33.

<sup>308</sup> D. Anger, Zur Diskussion um das „Danke“-Lied, in: *Warum neue religiöse Lieder? Eine Dokumentation*, G. Hegele (Hrsg.), Regensburg 1964, S. 68.

<sup>309</sup> A. Beaujean, Kitsch in der Kirche? Der Aufstand der katholischen Kirchenmusiker, in: *FAZ* vom 21. 07. 1983.

<sup>310</sup> Vgl. Interview mit Kurt Grahl, in: Anlage 6, S. 13f.

<sup>311</sup> Vgl. G. Kock, *Liturgie oder Kunst?*, S. 102ff.

an die Kunst schon allein durch das Konzil und damit von der Kirche selbst provoziert, auch dagegen richtet sich die Kritik der Kirchenmusiker!

Im Schreiben selbst stellen sie weitere Forderungen an die deutsche Bischofskonferenz: So soll die traditionelle Kirchenmusik an allen Sonn- und Feiertagen gepflegt und das ‚gewachsene‘ Kirchenlied in sämtlichen Katechesen und Gottesdiensten verwendet werden. Weiterhin wird die Bildung einer kirchlichen Kommission verlangt, die sich streng an die Regelungen der Kirche hält sowie eine bessere musikalische Ausbildung der Theologen. Es wird ausdrücklich vor der ‚Entsakralisierung‘ durch das Zweite Vatikanische Konzils gewarnt.<sup>312</sup>

Eine heftige und wild entbrannte Gegenreaktion folgte auf die Veröffentlichung des Briefes.<sup>313</sup> Die wichtigste Reaktion kommt von Kardinal Höffner, er antwortet auf das Schreiben der Kirchenmusiker:

*„Das gemeinsame Singen lässt sie [die Jugendlichen] auf besondere Weise Kirche als Gemeinschaft erfahren. Dabei leisten sie ihren eigenen Beitrag zur Gestaltung des Gottesdienstes. Es wäre sinnvoll, wenn sich die Kirchenmusiker dieser Gruppe von Jugendlichen besonders annähmen.“<sup>314</sup>*

Der Kardinal hat Recht, denn zum ersten Mal finden Jugendliche und Kinder innerhalb des Gottesdienstes Beachtung. Das stellt natürlich besondere Herausforderungen an die Kirchenmusiker. Die geistliche Kunstmusik darf und soll nicht verloren gehen. Gleichzeitig wünscht sich die Kirche jedoch auch eine Vielfalt der Musik, die es zu fördern gilt. Der Sensibilisierung der Jugendlichen für geistliche Werke muss jedoch eine ebenso große Bedeutung zukommen. Die Musik als Kunst wird damit nicht in Frage gestellt!

Eine andersartige inoffizielle Kritik der Kirchenmusiker zeigt sich außerdem in den Gemeinden vor Ort. Deckert weist auf die bewusste Ignoranz der Kirchenmusiker hin,

<sup>312</sup> Vgl. A. Beaujean, *Kitsch in der Kirche?*, FAZ vom 21. 07. 1983.

<sup>313</sup> F. A. Stein, Zu diesem Heft und zum „Aufstand der Kirchenmusiker“, in: *Musica Sacra* 103 (1983), S. 357-359. Eine weitere Verteidigung bringt S. Kraft, Vom Niedergang zur Erneuerung. Zu einem Protestschreiben gegen neuere Entwicklungen in der katholischen Kirchenmusik, in: *Christ in der Gegenwart*, Heft 34, 1983, S. 277.

<sup>314</sup> Kardinal J. Höffner, Die Kirchenmusik. Ein notwendiger und integrierender Bestandteil der feierlichen Liturgie., in: *Zeitfragen*, Köln 1985, S. 8.

die bei Gottesdiensten mit Neuem Geistlichen Lied demonstrativ die Orgel abschließen und gehen. Einen weiteren Fakt nennt er ‚Domestizierung‘: Die neuen Gesänge werden dabei zwar angenommen, aber im Harmonischen und Rhythmischen so vereinfacht, dass jene Lieder ihren ursprünglichen Reiz verlieren.<sup>315</sup>

## 6.2 Die Kritik der Bischöfe

In den Reihen der Bischöfe wird ebenfalls unsachlich kritisiert.

*„Ihr Liedermacher und wer sich sonst moderner Komponist nennt: Hört auf mit disharmonischen Vertonungen! Sie haben eine demoralisierende Wirkung. [...] Es wird heute versucht, Unsymmetrisches in die Musik [...] einzuschwindeln. Das ist keine Kunst, das ist Verführung unserer Volksseele‘ [...] Halten wir unsere Gotteshäuser sauber!“<sup>316</sup>*

Auch bei den Bischöfen ist eine generelle Ablehnung bis in die achtziger Jahre hinein zu verspüren. Während es den Kirchenmusikern vor allem auf die Wahrung der musikalischen Kunst in den klassischen Kompositionen bis ins 19. Jahrhundert hinein ankommt, spricht Scholl bei den Bischöfen eher von einer ideologischen Grundhaltung, *„bei der der Inhalt der geglaubten Lehre oder Weltanschauung nicht wegen seiner objektiv durch Fakten belegbaren und durch überzeugende Argumente gestützten Stimmigkeit und Richtigkeit festgehalten wird, sondern wegen seiner Bedeutung für bestimmte subjektive Einstellungen und Persönlichkeitsstrukturen. Kennzeichnend für eine ideologische Haltung ist das Operieren mit Schlagwörtern und Leerformeln, mit Appellen an Gefühle und mit unterschwelligem Ressentiments. Vorurteile, Wünsche, Traditionen spielen ebenso eine Rolle wie Autoritäten, auf die man sich – nicht selten zu Unrecht – glaubt berufen zu können.“<sup>317</sup>*

Scholls Ergebnisse bezüglich der abwertenden Kritik zum populären religiösen Lied finden sich in sämtlichen bischöflichen Verboten und Verlautbarungen bestätigt. Aber

<sup>315</sup> Vgl. Kurzvortrag zur Entwicklungsgeschichte des Neuen Geistlichen Lieds, von P. Deckert in: Anlage 14, S. 38f. und vgl. Anlage 18: Domestizierung am Beispiel: WENN DAS BROT DAS WIR TEILEN (Anlage 18 a: Original und Anlage 18 b: domestizierte Version, im Anhang: S. 46f.).

<sup>316</sup> K. Weihbischof Flügel, „Hinaus mit beschmutzten Instrumenten aus unseren Kirchen. Hinaus mit verführerischen Texten und subversiver Musik!“, in: *Regensburger Bistumsblatt*, Heft 50, 1977, S. 3f.; zit. nach P. Deckert, *Literatur zum Neuen Geistlichen Lied*, Köln 1999, S. 22.

solche innerkirchliche Kritik von höheren Würdenträger ist in der Geschichte der Kirchenmusik nichts Neues.

So kennt man sie schon aus dem 14. Jahrhundert. Damals war es die isorhythmische Motette<sup>318</sup>, die die Kirche zu ‚profanisieren‘ drohte. In Lüttichs SPECULUM MUSICUM und in der DOCTA SANCTORUM des Papstes Johannes XXII. wurde 1324/25 zum ersten Mal versucht, die Kirche von der Musik der Moderne in radikaler Weise abzutrennen. Damals schon standen „*Kunst und Kult, diese beiden wesentlichen Konstituenten der Musik des Abendlands, von höchst offizieller Seite derart krass gegeneinander*“<sup>319</sup>.

So ist die Art und Weise der bischöflichen Kritik an der Kirchenmusik schon fast zu einem Wesensmerkmal der Kirche selbst geworden.

10 Tage nach einem Bekenntnisgottesdienst im Kölner Dom, der von einer Laienbigband der Steyler-Missionare musikalisch gestaltet wurde, verbot die Deutsche Bischofskonferenz 1965 die jungen Jazzversuche bis auf weiteres. Die Bistümer Freiburg, München, Paderborn und Würzburg schlossen sich diesem Verbot der Bischofskonferenz an. Eine Ausnahme bildete das Bistum Augsburg, welches ausdrücklich erklärte, dass kein generelles Verbot erlassen werde.<sup>320</sup>

1966 wird durch den Vorsitzenden Kardinal des Rates zur Durchführung der Liturgiekonstitution Giacomo Lercaro aus Rom eine Absage an den Jazz im Gottesdienst erteilt.

---

<sup>317</sup> N. Scholl, *Kleine Psychoanalyse christlicher Glaubenspraxis*, München 1980, S. 66.

<sup>318</sup> Im Grunde beginnt dieser Vorgang schon mit der ‚ars antiqua‘ Motette. In ihr wird ein neugedichteter liturgischer Text (als Vorlage zur zweiten Stimme: Duplum) dem Text eines Gregorianischen Chorals gegenübergestellt, d.h. zum ersten Mal wird in der Motette ein neu gedichteter liturgischer Text verwendet. Die isorhythmische Motette ist ja weithin als Gesellschafts- und Elitekunst bekannt. Mit ihr fließt das (neue) Zeitmessen von Tönen in die Kirchenmusik ein. Das rhythmische Element – welches sich durch den ‚Talea‘ und den langen und kurzen Notenwerten (Longa und Brevis) beispielsweise andeutet, wird in die Kirchenmusik des 14. Jahrhunderts als Novum eingebracht.

<sup>319</sup> H. H. Eggebrecht, *Musik im Abendland*, S. 222.

<sup>320</sup> Vgl. L. Zenetti, *Heiße (W)eisen*, S. 150f.

*„Alles was profan wirkt, ist von heiliger Stätte zu verbannen, z.B. kann Jazzmusik heute nicht zum Repertoire liturgischer Musik gezählt werden.“<sup>321</sup>*

Es gibt keinen Musikstil, den die Kirche für sich allein beanspruchen kann! Vielmehr befruchten sich kirchliche und weltliche Musik gegenseitig. So wechselte Mozart nicht den Stil in seinen sakralen oder profanen Kompositionen, somit wirkt jedes seiner geistlichen Werke zugleich auch profan. Nach Lercaros Aussage wären also z.B. Mozartwerke als Kirchenmusik auszuschließen, was praktisch unvorstellbar ist, aber auch dieses Zitat in Frage stellt. Damit verbietet die Kirche eigentlich eine Vielzahl an geistlicher Musik.

Durch die DRITTE INSTRUKTION ZUR ORDNUNGSGEMÄßEN DURCHFÜHRUNG DER LITURGIEKONSTITUTION wurde den neuen Gesängen 1970 ein weiter Raum zugesprochen:

*„Der Volksgesang ist mit allen Kräften zu fördern, auch durch die Verwendung von neuen Formen, die der Eigenart der Völker und dem Empfinden des modernen Menschen entsprechen.“<sup>322</sup>*

Weitere geringfügige Einschränkungen des Verbots werden, wie schon erwähnt, 1983 durch Kardinal Höffner gemacht.

Während des Kirchenmusikkongresses der CIMS 1985 bezichtigt Kardinal Ratzinger die Stilelemente des Neuen Geistlichen Lieds als dürre und z.T. ekstatische Katechismuslieder. :

*„Denken wir zunächst an den dionysischen Religionstypus und seine Musik [...]. [...] Musik ist in nicht wenigen Religionsformen dem Rausch, der Ekstase zugeordnet. [...] Die profanisierter Wiederkehr dieses Typs erleben wir heute in der Rock- und Popmusik, deren Festivals ein Antikult gleicher Richtung sind – Lust der Zerstörung, Aufhebung*

<sup>321</sup> G. Kardinal Lercaro, *Schreiben an die Vorsitzenden der Bischofskonferenz*, Vatikanstadt 1966, Deutsch: LJ 17 (1967), S. 185-188; zit. nach H. B. Meyer, R. Pacik (Hrsg.), *Dokumente zur Kirchenmusik*, S. 150.

<sup>322</sup> Gottesdienstkongregation (Hrsg.), *Dritte Instruktion zur ordnungsgemäßen Durchführung der Liturgiekonstitution „Liturgicae instaurationes“*, Vatikanstadt 1970, Deutsch: NKD 31, S. 9-53; zit. nach H. B. Meyer, R. Pacik (Hrsg.), *Dokumente zur Kirchenmusik*, S. 189.

*der Schranken des Alltags und Illusion der Erlösung in der Befreiung vom Ich, in der wilden Ekstase des Lärms und der Masse. [...] Nicht aus ästhetischen Gründen, nicht aus restaurierter Verbohrtheit, nicht aus historischer Unbeweglichkeit, sondern vom Grund her muss daher Musik dieses Typs aus der Kirche ausgeschlossen werden.*“<sup>323</sup>

Ebenso warnt der Kardinal vor einer ‚Gegenreligion‘, die durch Pop- und Rockmusik geradezu heraufbeschworen wird. Seine Kritik ist unangemessen, denn das Neue Geistliche Lied will weder ekstatisch wirken, noch Lust an der Zerstörung wecken. Dennoch sind Befürchtungen gerechtfertigt, dass sich die weltliche Pop- und Rockmusik als Gegenreligion ausbreitet. Sie fungiert ja teils schon als Ersatzreligion, was am Fanatismus und dem Starkult deutlich wird. Grundsätzlich trifft der Begriff ‚Gegenreligion‘ jedoch nicht auf das Neue Geistliche Lied zu.

Zils fragt nach kirchlichen Veranstaltungen, die einer solchen Ekstase – wie Ratzinger sie beschrieb – zugrunde lagen. Papstmessen oder Katholikentage? Er vermisst zu Recht wirkliche Argumente, da der Kardinal auf Analysen und Möglichkeiten einer Verwendung moderner Stilmittel vollkommen verzichtet.<sup>324</sup>

Ratzinger befürchtet, dass der heidnische Dionysos-Kult über die christliche Populärmusik in die Kirche einzieht. Seine Kritik bezieht sich somit lediglich auf das Heidnische des Dionysoskultes. Er überträgt dies pauschal auch auf die Populärmusik und schließlich auf das Neue Geistliche Lied. Dass die Ekstase ein biblisch belegtes Phänomen des Urchristentums ist, scheint er unbemerkt zu lassen.<sup>325</sup>

<sup>323</sup> J. Kardinal Ratzinger, Liturgie und Kirchenmusik, in: *Musica Sacra* 106 (1986), S. 9ff.

<sup>324</sup> Vgl. D. Zils, „Sturm in wilder Wut?“, in: *Publik-Forum*, Heft 25, 1985, S. 32.

<sup>325</sup> Ekstase bedeutet soviel wie Außersichsein, Verzückung, Entrückung; übermäßige Begeisterung (vgl. G. Wahrig, Ekstase, in: *Deutsches Wörterbuch* hrsg. von G. Wahrig, Gütersloh 1991, S. 402). Biblisch fundierte Ekstasen sind im Alten Testament beschrieben (Erstes Buch Samuel 10,5; 19,20ff.; Zweites Buch Samuel 6,15f. u.a.). Im Neuen Testament werden ebenfalls ekstatische Situationen geschildert (unter anderem das Pfingstereignis, bei dem der heilige Geist in Feuerzungen auf das Volk herabkam, sowie eine anschließende ekstatische Situation, in der plötzlich alle versammelten Menschen unterschiedlicher Sprachkulturen miteinander kommunizieren konnten). „Die leibliche Dimension der Musik tritt bereits ab der Zeit der großen Schriftpropheten in den Hintergrund und wird im späteren Judentum wie im Christentum in Abgrenzung zu ekstatischen hellenistischen und heidnischen Kulturen abgelehnt. Nur in manchen Formen der Volksfrömmigkeit konnte sie sich noch erhalten.“ (P. Bubmann, *Von Mystik bis Ekstase*, S. 13) Somit ist Trance und Ekstase ein Phänomen des Urchristentums, wird aber bis heute von der katholischen Kirche abgelehnt. Bubmann hingegen ist der Ansicht, dass Ekstase wieder Einzug in die Kirchenmusik halten soll, was z.B. durch den Tanz geschehen kann (siehe dazu Erläuterungen zur körperlich-rhythmischen Dimension im Kapitel 1.4). „Erst durch die Integration afroamerikanischer Musik in den Gottesdienst [sprich: Spiritual-Kontrafakturen, vgl. Kapitel: 3.3.4], [...] gelangen seit einigen Jahren wieder leibliche Elemente in die christliche Spiritualität.“ (Ebda.) Wahrscheinlich betrachtet die katholische Kirche Trance und Ekstase immer noch als heidnische

Wiederum sind viele Antworten zu Ratzingers Rede anlässlich des 8. Kirchenmusik Kongresses polemisch.<sup>326</sup> 1995 verteidigt sich der Kardinal für Anschuldigungen und beschränkt seine Kritik auf die Rockmusik.<sup>327</sup>

### 6.3 Anerkennung

Am Beispiel des Kritischschreibens der 44 deutschen Kirchenmusiker und an einigen Bischofsbeschlüssen konnte gezeigt werden, wie hitzig um das Neue Geistliche Lied diskutiert wurde.

*„Und doch kam es aus den genannten Gründen kaum irgendwo zu wirklichen Versuchen oder gar zu einer allgemeinen frohen Bereitschaft, ein Stück Kirche zu erneuern.“<sup>328</sup>*

So musste Zenetti die Situation um das neue Lied 1966 beschreiben. Seither hat sich aber viel um die Anerkennung des Neuen Geistlichen Lieds getan, hauptsächlich durch die heranwachsenden Generationen. So ist das Neue Geistliche Lied heute nicht mehr nur auf Jugendliche beschränkt. Die Jugendlichen der sechziger Jahre sind längst erwachsen geworden. Des Weiteren ist die Zahl der vorkonziliar orientierten Bischöfe, Priester und Kirchenmusiker im Amt deutlich gesunken, so dass man in der Tat von einer neuen Generation, die mit dem Neuen Geistlichen Lied aufgewachsen ist, sprechen kann.

Wie Schweizer schon feststellte, sollte man mit Paulus gut beraten sein: *„Prüfet alles, und das Gute behaltet.“<sup>329</sup>* Eine solche Untersuchung hat es durch die vielen Kritiken

---

Phänomene, die heute verstärkt durch die Rockmusik ausgelöst werden. Gerade deshalb sieht die Kirche eine Gefahr im Neuen Geistlichen Lied, da zu den Negro Spirituals und zur profanen Rockmusik heidnische Trance und Ekstasen dazugehören und gewisse Querverbindungen dieser Musikrichtungen mit dem Neuen Geistlichen Lied nicht zu leugnen sind.

<sup>326</sup> Weitere Wortmeldungen zum Ratzingervortrag: E. Bracharz-Streib, Für Weiterentwicklung der Kirchenmusik! (Glosse), in: *Anzeiger für die Seelsorge*, Heft 9, Freiburg 1986; A. Leufgens, Kitsch in der Kirche? Der Aufstand der katholischen Kirchenmusiker, in: *Im Dienst der Kirche* 64 (1983), Heft 3, S. 99-101; B. Erenz, Kirche ohne Ekstase?, in: *Die Zeit* 49 (29.11.1985), S. 57 u.a.

<sup>327</sup> Vgl. J. Kardinal Ratzinger, *Ein neues Lied für den Herrn. Christusglaube und Liturgie in der Gegenwart.*, Freiburg 1995 S. 140.

<sup>328</sup> L. Zenetti, *Heiße (W)eisen*, S. 153.

<sup>329</sup> R. Schweizer, *Vom Singen und Sagen*, S. 130.

und Verbote gegeben und gibt es heute noch.<sup>330</sup> Die Texte sind weniger trivial, sondern in ihrer Qualität wesentlich angehoben: Inhaltlich werden sie theologisch orientiert und sind oftmals sehr poetisch.<sup>331</sup>

In der Kirchenmusikausbildung wird das Neue Geistliche Lied immer mehr zu einem wichtigen Bestandteil. So gehört das Studienfach ‚Jugend-Musik. Neue Geistliche Lieder‘ zum Ausbildungsprogramm an der Kirchenmusikschule in Aachen.<sup>332</sup> Die Stellenausschreibungen für Kirchenmusiker verlangen Musiker mit Erfahrungen zum Neuen Geistlichen Lied.<sup>333</sup> In den Anhängen zum GOTTESLOB einzelner Bistümer befinden sich seit geraumer Zeit Neue Geistliche Lieder.

Durch die Hauptgottesdienste an Katholikentagen konnte sich diese Musik immer mehr durchsetzen.<sup>334</sup> Hahnen stellt fest, dass das Neue Geistliche Lied seit dem Papstbesuch 1996 in Deutschland, besonders durch den Abschlussgottesdienst, von der Kirche letztendlich anerkannt wurde:<sup>335</sup>

*„Es konnte Aufschluss gewonnen werden über die Absichten, die Autoren bewogen haben, neue Lieder zu erstellen und Auskunft gibt über die inhaltlichen Maßgaben, nach denen sich dieses Schaffen gestaltete. Diese Beweggründe standen in Diensten einer erneuerten Liturgie und einer Kirche, die sich zur Erneuerung aufgerufen und (nicht zuletzt durch das Konzil und synodale Prozesse) ermutigt fühlte. Der befürchtete Anpassungstrend, demzufolge eine zeitgenössische textliche wie musikalische Idiomatik per se mit Leichtfertigkeit korrelierte, bestätigt sich nicht.“<sup>336</sup>*

Dennoch bleibt die Frage: Ist das Neue Geistliche Lied in der Kirche wirklich anerkannt? Die Verbote der Amtsblätter und der dritten Instruktion sind noch nicht

<sup>330</sup> Arbeitsgruppen, die solche Prüfungen übernommen haben, wurden schon beschrieben, Veröffentlichungen von Zeitschriften ebenfalls.

<sup>331</sup> So ist Wilhelm Willms ein Texter, der sehr poetische Texte mit hoher Kunstfertigkeit aufweisen kann. Hahnen verweist auf weitere qualitative Texte (Vgl. P. Hahnen, *Das ‚Neue Geistliche Lied‘*, S. 434).

<sup>332</sup> Vgl. Th. Quast, *Neue Töne im St. Gregorius-Haus*, Aachen, in: *Musica Sacra* 115 (1995), S. 404-405.

<sup>333</sup> Vgl. Die Stellenausschreibung der *Musica Sacra* in den letzten Jahren.

<sup>334</sup> Vgl. F.A. Stein, München tat einen guten Schritt in dieser Richtung (Vorwort), in: *Musica Sacra* 104 (1984), S. 282-288 und 353-359; L. Langer, Musikwerkstatt Freiburg beim Katholikentag in Dresden 1994, in: *Musica Sacra* 114 (1994), S. 414-415; F.A. Stein, *Der Katholikentag und sein Zentrum: Kirchenmusik und Liturgie*, in: *Musica Sacra* 118 (1998), S. 331-335 u.a.

<sup>335</sup> Vgl. P. Hahnen, *Das ‚Neue Geistliche Lied‘*, S. 260ff.

<sup>336</sup> Ebd., S. 263.



revidiert. So wird das Neue Geistliche Lied letztendlich nur geduldet. In einer ähnlichen Situation befand sich das Kirchenlied vor dem Konzil.

## Literaturverzeichnis

94. Deutscher Katholikentag Hamburg 2000 e.V. (Hrsg.): *Programm. Sein ist die Zeit.*  
 94. *Deutscher Katholikentag Hamburg 2000. Zentralkomitee der deutschen Katholiken*  
 ZdK., Hamburg 2000.

Aengenvoort, Johannes: Weltliche Lieder zu geistlichen Texten früher und heute, in:  
 Lothar Zenetti, *Heiße (W)eisen. Jazz, Spirituals, Beatsongs, Schlager in der Kirche*,  
 München 1966, S. 70-88.

AG der Jugendseelsorgeämter der kirchlichen Jurisdiktionsbezirke in der DDR (Hrsg.):  
*Der Herr ist mein Lied*, Leipzig 1984.

AK Kirchenmusik und Jugend im Bistum Limburg (Hrsg.): *„die Zeit färben“ Neue*  
*Geistliche Lieder für Chöre und Bands*, München 1998.

AK Kirchenmusik und Jugend im Bistum Limburg (Hrsg.): *Vom Leben singen. Neue*  
*Geistliche Lieder – Chorbuch*, München-Berlin 1994.

AK Singles des BDKJ im Erzbistum Köln (Hrsg.): *Gehet hin in alle Welt. 40 Lieder*  
*und Kanons für den Gottesdienst von Heinz Martin Lonquich*, Phono-Reihe 7 (Partitur),  
 Köln o.J.

AK Singles des BDKJ im Erzbistum Köln (Hrsg.): *Ruhama. ... dass noch tausend und*  
*ein Morgen wird. Eine Messe*, Phono-Reihe 6 (Partitur), Köln o.J.

AK Singles des BDKJ im Erzbistum Köln (Hrsg.): *Singles Liedblätter 21, 22 und 23.*  
*Messgesänge*, Köln 1985.

AK Singles des BDKJ im Erzbistum Köln (Hrsg.): *Wer wir sind - Was wir wollen –*  
*Wie wir arbeiten - Was wir anbieten*, Köln 1998, S. 1-15.

**Alle Rechte bei den Autoren! [www.MCH-Musik.de](http://www.MCH-Musik.de)**

Anger, Dietmar: Zur Diskussion um das „Danke“-Lied, in: *Warum neue religiöse Lieder? Eine Dokumentation*, hrsg. von Günter Hegele, Regensburg 1964, S. 68-71.

Baltruweit, Fritz: Das geistliche Chanson als Medium der Verkündigung, in: *Musik und Kirche* 49 (1979), S. 177-182.

Baumgartner, Alfred: *Welt der Musik. Die Komponisten Sartorio-Zwysig*, Berlin 1989, Bd. 5.

Bayrischer Schulbuch-Verlag (Hrsg.): *Der junge Musikant. Neue Liedersammlung*, München 1988.

Beaujean, Alfred: Kitsch in der Kirche? Der Aufstand der katholischen Kirchenmusiker, in: *FAZ* vom 21.07.1983.

Behrend, Joachim Ernst: Ekstase im Gottesdienst – Das Spiritual in seiner und unserer Welt, in: *FAZ* vom 23.01.1963.

Berliner Bischofskonferenz (Hrsg.): *Die Heilige Schrift. Familienbibel. Einheitsübersetzung*, 2. Auflage, Leipzig 1985.

Berliner Bischofskonferenz (Hrsg.): *Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch*, 3. Auflage, Leipzig 1978.

Bistum Rottenburg-Stuttgart (Hrsg.): *„Erdentöne Himmelsklang“*, Ostfildern 1995.

Blankenburg, Walter: Einleitung, in: *edition MGG. Musikalische Gattungen in Einzeldarstellungen*, Kassel 1985, Bd. 2: Die Messe, S. 11-17.

Blankenburg, Walter: Kritische Fragen zu den Versuchen mit neuen religiösen Liedern, in: *Warum neue religiöse Lieder? Eine Dokumentation*, hrsg. von Günter Hegele, Regensburg 1964, S. 60-67.

Blankenburg, Walter: Neue Gottesdienstliche Musik – Notwendigkeit und kritische Maßstäbe, in: *Kerygma und Melos*, hrsg. von Walter Blankenburg, Herwarth von Schade, Kurt Schmidt-Clausen, Kassel 1970, S. 402-412.

Bracharz-Streib, Eva: Für Weiterentwicklung der Kirchenmusik!, in: *Anzeiger für die Seelsorge*, Freiburg 1986, Heft 9, Glosse.

Bubmann, Peter: *Sound zwischen Himmel und Erde. Populäre christliche Musik*, Stuttgart 1990.

Bubmann, Peter: Spiel ohne Grenzen? Gottesdienstliche Musik im Kontext der Erlebnisgesellschaft – Musik im Gottesdienst – ökumenisch, in: *Musica Sacra* 115 (1995), S. 378-387.

Bubmann, Peter: Von Gospel Rock bis Sacropop – Populäre christliche Musik. Ein Überblick in: *Pop & Religion. Auf dem Weg zu einer neuen Volksfrömmigkeit?*, hrsg. von Peter Bubmann und Rolf Tischer, Stuttgart 1992, S. 116-127.

Bubmann, Peter: *Von Mystik bis Ekstase. Herausforderungen und Perspektiven für die Musik in der Kirche*, München 1996.

Bubmann, Peter; Tischer, Rolf (Hrsg.): *Pop & Religion. Auf dem Weg zu einer neuen Volksfrömmigkeit?*, Stuttgart 1992.

Büsch Andreas; Quast, Thomas: Rubrik: Neue Geistliche Lieder vorgestellt, in: *Gottesdienst* ab Jg. 33 (1999) bis voraussichtlich 34 (2000), (Hierin sollen 12 Neue Geistliche Lieder vorgestellt werden).

Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von H. Danuser, Laaber 1984, (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 7).

Deckert, Peter: *Basisinformationen zum Neuen Geistlichen Lied*. (Blattsammlung), als Manuskript veröffentlicht (BDKJ-Diözesanstelle, Steinfelder Gasse 20-22, 50670 Köln), Köln 1999.

Deckert, Peter: *Literatur zum Neue Geistliche Lied*, Köln 1999.

Deckert, Peter; Müller Bernd; Quast Thomas; Weber, Raymund: Rubrik: ‚NGL-Neue Geistliche Lieder-vorgestellt‘, in: *Musica Sacra* 111 (1991) und *Musica Sacra* 112 (1992).

Dederichs, Matthias: Kirchenmusik – quo vadis?, in: *Koda – Spiegel NW*, Köln 1997, S. 1-2.

Eggebrecht, Hans Heinrich: Geistliche Musik – was ist das?, in: *Musica Sacra* 116 (1996), S. 3-9.

Eggebrecht; Hans Heinrich: *Musik im Abendland*, Taschenbuchausgabe, München 1996.

Erenz, Benedikt: Kirche ohne Ekstase?, in: *Die Zeit*, Nr. 49 vom 27.11.1985, S. 57.

Fellerer, Karl Gustav (Hrsg.): *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, 2 Bde., Kassel 1972 und 1976.

Flügel, Karl Weihbischof: „Hinaus mit beschmutzten Instrumenten aus unseren Kirchen. Hinaus mit verführerischen Texten und subversiver Musik!“, in: *Regensburger Bistumsblatt* 1977, Heft 50.

Frei, Walter: Die Frage nach der geeigneten Kirchenmusik, in: *Musik und Kirche* 53 (1983), S. 109-115.

Gottesdienstkongregation (Hrsg.): Dritte Instruktion zur ordnungsgemäßen Durchführung der Liturgiekonstitution „Liturgicae instaurationes“, Vatikanstadt 1970, Deutsch: *NKD* 31, S. 9-53.

Groß, Heinrich; Reinelt, Heinz: *Das Buch der Psalmen. Geistliche Schriftlesung*, Leipzig 1979, Bd. 2.

Gruhn, Wilfried: *Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung*, Hofheim 1993.

Hagen, Rochus: *Jazz in der Kirche? Zur Erneuerung der Kirchenmusik*, Stuttgart 1967.

Hagen, Rochus: Negro Spirituals im Kirchenchor, in: *Musik und Kirche* 37 (1967), S. 73-74.

Hagen, Rochus: Texte des Jazz in der Kirche, in: *Musik und Kirche* 38 (1968), S. 26-31.

Hahnen, Peter: *Das ‚Neue Geistliche Lied‘ als zeitgenössische Komponente christlicher Spiritualität*, Münster 1998.

Harnoncourt, Philipp: Die liturgische und apostolische Sendung des Musica Sacra, in: *Musica Sacra* 95 (1975), Sonderheft zum 90. Katholikentag in Dresden, S. 8-23

Hegele, Günter (Hrsg.): *Warum neue religiöse Lieder? Eine Dokumentation*, Regensburg 1964.

Hegele, Günter: Neue Lieder durch Preisausschreiben? – Viermal Tutzing und die Folgen, in: *Singen um gehört zu werden. Lieder der Gemeinde als Mittel der Verkündigung*, hrsg. von Arnim Juhre, Wuppertal 1976, S. 25-39.

Hegele, Günter: Warum neue Lieder?, in: *Warum neue religiöse Lieder? Eine Dokumentation*, hrsg. von Günter Hegele, Regensburg 1964, S. 5-13.

Heizmann, Klaus: Neue Wege – Alte Ziele: Populäre christliche Musik in Deutschland, in: *Geistliche Musik - Ihre großen Traditionen - Vom Psalmengesang bis zum Gospel*, hrsg. von Andrew Wilson-Dickson, Gießen 1995, S. 234-244.

Herbst, Wolfgang: Liederfrühling in der Kirche? Auf der Suche nach musikalischen Wertmaßstäben, in: *Kirchenmusiker* 32 (1981), S. 109-117.

Herder-Verlag (Hrsg.): *40 Gesänge aus Taizé – Singstimmen*, Freiburg 1991.

Heurich, Winfried: *Neue Geistliche Lieder – Chorbuch. Vom Leben singen*, München-Berlin 1994.

Höffner, Joseph Kardinal: Die Kirchenmusik. Ein notwendiger und integrierender Bestandteil der feierlichen Liturgie, in: *Zeitfragen*, Heft 20, hrsg. von dem Presseamt des Erzbistums Köln, Köln 1985.

Hucke, Helmut: Formen und Probleme des Gemeindegesangs in deutscher Sprache, in: *Musik und Altar* 20 (1968), S. 97-113.

Hucke, Helmut; Quack, Erhard; Rennings, Heinrich (Hrsg.): *Musik in der feiernden Gemeinde. Hilfen zur Orientierung in Theorie und Praxis*, Freiburg 1974.

Huijbers, Bernard: Liturgische Musik nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil, in: *Concilium* 16 (1980), S. 143-148.

Janssens, Peter: Aus einem dokumentierten Gespräch mit P. Janssens, in: *Das ‚Neue Geistliche Lied‘ als zeitgenössische Komponente christlicher Spiritualität*, Münster 1998.

Jung, Hermann: Kirchenmusik, in: *Wörterbuch des Christentums*, hrsg. von V. Drehse u.a., Gütersloh 1995, S. 628.

Klößner, Stefan: Das Neue Geistliche Lied in Gemeinde und Gottesdienst – Zugänge, Definitionsversuche, Zustandsbeschreibung und Ausblick, in: *Musica Sacra* 116 (1996), S. 19-24.

Klößner, Stefan: Gemeinde am Sonntag, 1991/48, in: *Christ in der Gegenwart*, 14-teilige Artikelserie in den Heften 48-52, Erscheinungsjahr: 1991 und in den Heften 1-9, Erscheinungsjahr: 1992 jeweils S. 3.

Kock, Gerard: Zwischen Altar und Orgel – und Sängerempore. Kirchenmusik: Liturgie oder Kunst?, in: *Concilium* 25 (1989), S. 102-107.

Korth, Hans -Otto: Kirchenlied. I. Name, Wesen und Abgrenzung des Begriffs , in: *MGG*, 2. neubearbeitete Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5, Kassel 1996, Sp. 59-62.

Kraft, Sigisbert: Vom Niedergang zur Erneuerung. Zu einem Protestschreiben gegen neuere Entwicklungen in der katholischen Kirchenmusik, in: *Christ in der Gegenwart* 1983, Heft 34, S. 277.

Langer, Leo: Musikwerkstatt Freiburg beim Katholikentag in Dresden 1994, in: *Musica Sacra* 114 (1994), S. 414-415.

Laubach, Thomas: Hauch deinen Atem mir ein. Das Ruhama Liederbuch, in: *Ruhama Liederbuch*, hrsg. von Ruhama, Düsseldorf 1994, S. 3-4.

Lercaro, Giacomo Kardinal: Schreiben an die Vorsitzenden der Bischofskonferenz, Vatikanstadt 1966, Deutsch: *LJ* 17 (1967), S. 185-188.

Leufgens, August: Kitsch in der Kirche? Der Aufstand der katholischen Kirchenmusiker, in: *Im Dienst der Kirche* 64 (1983), Heft 3, S. 99-101.

Linßen, Gregor: *Die Spur von Morgen. Neues Geistliches Lied-Oratorium*, Chorpartitur, Neuss 1999.

Linßen, Gregor: *Lied vom Licht. Lieder einer Messe*, 2. Auflage, Neuss 1994.

Linßen, Gregor: *Spuren der einen Welt. Lateinamerikanische Lieder*, Düsseldorf 1994.



Linßen, Gregor; Müller Bernd: *Songbuch. Zwischen Ja & Amen. Neue Geistliche Lieder*, Düsseldorf 1994.

Meyer, Frank: Herr deine Lieder sind wie Schmalz und Honig? Eine kritische Analyse besonders erfolgreicher Neuer Geistlicher Lieder, in: *Wort und Klang – Martin Gotthard Schneider zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Lothar Käser, Bonn 1995.

Meyer, Hans Bernhard; Pacik, Rudolf (Hrsg.): *Dokumente zur Kirchenmusik unter besonderer Berücksichtigung des deutschsprachigen Sprachgebietes*, Regensburg 1981.

Mittermeier, Otto: „Wir haben einen Traum ... . Das Neue Geistliche Lied in der Liturgie und in der Glaubenshaltung Jugendlicher, in: *Liturgie und Dichtung ein interdisziplinäres Kompendium*, hrsg. von Hansjakob. Becker u.a., St. Ottilien 1983, Bd. 1, S. 865-886.

Musch, Hans (Hrsg.): *Musik im Gottesdienst. Ein Handbuch zur Grundausbildung in der katholischen Kirchenmusik*, 4. erweiterte und verbesserte Auflage, Regensburg 1994, Bd. 2.

Offele, Winfried: Die Einflussnahme von Jazz, Beat und Folklore auf den Gottesdienst, in: *Liturgisches Jahrbuch 33. Jahr*, hrsg. vom Liturgischen Institut Trier, Münster 1983, S. 165-188.

Offele, Winfried: Wes Geistes Kind wir sind. Vortrag im Rahmen der Studientagung „Geist“ im ‚neuen geistlichen Lied‘. Aspekte einer Auseinandersetzung. Studientagung mit dem Chorknabenverband „Pueri Cantores“ und dem Institut für Kirchenmusik der Diözese Mainz, 13. und 14. August 1995, in: *Materialien, Erbacher Hof, Bildungszentrum der Diözese Mainz, Nr. 8*, Mainz 1995. Manuskript 2, S. 1-20.

Offele, Winfried: Zeiten-Wende. Liturgie und Kirchenmusik im 20. Jahrhundert – Persönliche Zeugnisse, in: *Musica Sacra* 119 (1999), S. 320-322.

Papst Pius X: Motu proprio über die Erneuerung der Kirchenmusik „Tra le sollecitudini“, Rom 1903, Deutsch: *Kirchenmusikalische Gesetzgebung*, Regensburg 1956.

Pfarrgemeinden St. Markus und St. Maximilian Kolbe (Hrsg.): *Ich singe mit dir. Liedersammlung der katholischen Kirchengemeinden*, Mühlheim/Main o. J.

Quast, Thomas: Neue Töne im St. Gregorius-Haus, Aachen, in: *Musica Sacra* 115 (1995), S. 404-405.

Raiß, Hans Peter: Jazz als neue Möglichkeit der Kirchenmusik, in: *Musik und Kirche* 26 (1966), S. 18-20.

Ratzinger, Joseph Kardinal: *Ein neues Lied für den Herrn. Christusglaube und Liturgie in der Gegenwart*, Freiburg 1995.

Ratzinger, Joseph Kardinal: Liturgie und Kirchenmusik. Eröffnungsvortrag beim VIII. Internationalen Kirchenmusikerkongress, Rom 1985, in: *Musica Sacra* 106 (1986), S. 3-12.

Roey, Joan de: *Pater Duval und das religiöse Chanson*, München 1961.

Rößner, Friedrich: Junge Kirchenmusik. Versuch einer Begriffsbestimmung, in: *Musik und Kirche* 69 (1999), S. 134-138.

Schalz, Nicolas: Musik in der Liturgie – Versuch einer theoretischen Bestimmung, in: *Informationen*, Düsseldorf 1982, Heft 27, S. 6-31.

Scharnagl, August: *Einführung in die katholische Kirchenmusik* (Taschenbücher zur Musikwissenschaft Bd. 61), Wilhelmshaven 1980.

Schepping, Wilhelm: Zwischen Popularität und „Opus-Musik“: Das Neue Geistliche Lied im rheinischen Raum, in: *Musikalische Volkskunde im Rheinland. Aktuelle Forschungsbeiträge. Berichte über die Jahres Tagung 1991*, hrsg. von Günther Noll, Kassel 1992, S. 9-50.

Schille, Gottfried: Was sind gute neue Lieder?, in: *Musik und Kirche* 48 (1978), S. 54-64.

Schmid, Bernhard: Deutscher Liturgiegesang, in: *Musik im Gottesdienst. Ein Handbuch zur Grundausbildung in der katholischen Kirchenmusik*, 4. erweiterte und verbesserte Auflage, Regensburg 1994, Bd. 1, S. 357-374.

Schmidt, Hans: Kirchenmusik, in: *MGG*, 2. neubearbeitete Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5, Kassel 1996, Sp. 128-129.

Schmidt, Klaus: Das Negro Spiritual und die deutschen Liedversuche, in: *Warum neue religiöse Lieder? Eine Dokumentation*, hrsg. von Günter Hegele, Regensburg 1964, S. 42-52.

Schneider, Martin Gotthart: Warum ich solche Lieder schreibe?, in: *Warum neue religiöse Lieder? Eine Dokumentation*, hrsg. von Günter Hegele, Regensburg 1964, S. 53-57.

Scholl, Nobert: *Kleine Psychoanalyse christlicher Glaubenspraxis*, München 1980.

Schutz, Roger: Brief aus Taizé 1999-2001, in: *Taizé – Ort des Vertrauens*, Herder-Verlag (Hrsg.), Freiburg o. J.

Schützeichel, Harald: Die Situation der Kirchenmusik im deutschsprachigen Raum, in: *Kirchenmusikalische Mitteilungen für die Erzdiözese Freiburg*, Freiburg 1994, Heft 34, S. 31-44.

Schützeichel, Harald: *Mehr als Worte sagt ein Lied. Zur Musik in der Liturgie*, Freiburg 1990.

Schweizer, Rolf: *Ritual und Aufbruch. Kirchenmusik zwischen pädagogischen Handeln und künstlerischem Anspruch*, München 1996.

Schweizer, Rolf: Vom Singen und Sagen im neuen Lied, in: *Wort und Klang – Martin Gotthard Schneider zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Lothar Käser, Bonn 1995, S. 113-131.

Stein, Franz A.: Der Katholikentag und sein Zentrum: Kirchenmusik und Liturgie, in: *Musica Sacra* 118 (1998), S. 331-335.

Stein, Franz A.: München tat einen guten Schritt in dieser Richtung (Vorwort), *Musica Sacra* 104 (1984), S. 282-288 u. S. 353-359.

Stein, Franz A.: Vorwort, in: *Musica Sacra* 106 (1986), S. 1-2.

Stein, Franz A.: Zu diesem Heft und zum „Aufstand der Kirchenmusiker“, in: *Musica Sacra* 103 (1983), S. 357-359.

Sturm, Vilma: Andere Lieder wollen wir singen. Religiöse Party oder geistliche Erneuerung?, in: *FAZ* vom 13.04.1974.

Süß, Katja: „Gott legt mir ein neues Lied in den Mund“. *Alttestamentliche Texte und Motive im Neuen Geistlichen Lied*, Manuskript, o. O. u. J.

Taizé-Communauté (Hrsg.): *Nacht der Lichter. Abendgebet mit Brüdern aus Taizé*, Taizé 2000.

Thust, Karl Christian: *Das Kirchenlied der Gegenwart. Kritische Bestandsaufnahme, Würdigung und Situationsbestimmung*, Göttingen 1976.

tvd-Verlag (Hrsg.): *Gib der Hoffnung ein Gesicht. Klavierauszug mit Chorsätzen*, Düsseldorf 1989.

Ursprung, Otto: *Die Katholische Kirchenmusik*, hrsg. von Ernst Brücken, Potsdam 1931, (Handbuch der Musikwissenschaft).

Vlad, Roman (Hrsg.): *Neues großes Musiklexikon*, Augsburg 1990.

Wahrig, Gerhard (Hrsg.), *Deutsches Wörterbuch. Mit einem „Lexikon der deutschen Sprachlehre“*, Jubiläumsausgabe, Gütersloh 1991.

Walter, Meinrad: „Das zeitliche Lob aller ewigen Schönheit“. Überlegungen zur geistlichen Musik, in: *Musica Sacra* 116 (1996), S. 22-54

Walter, Meinrad: Ein neues Lied? Pop, Rock und Techno im kirchenmusikalischen Dialog, in: *Musica Sacra* 116 (1996), S. 504-509.

Weber, Raymund: Mehr als Worte sagt ein Lied. 20 Jahre Neues Geistliches Lied – Versuch einer Bilanz, in: *Fakten*, Heft 6/7, Köln 1980, S. 4-7.

Weiß, Judy: Ach lieber Gott, produziert von Neumi Neumann, Nobert Endlich und Grutz/Stein, in: *Uwe Hübner präsentiert: Hits des Jahres 94*, Compact Disk, Sony Music Entertainment (Germany) GmbH, o.O. 1994.

Willberg, Hans Arved: *Streit um Töne. Die Christen und die Rockmusik*, Gießen 1995.

Wilson – Dickson, Andrew: *Geistliche Musik - Ihre großen Traditionen - Vom Psalmengesang bis zum Gospel*, Giessen 1994.

Zenetti, Lothar: *Heiße (W)eisen. Jazz, Spirituals, Beatsongs, Schlager in der Kirche*, München 1966.

Ziegert, Alexander (Hrsg.): *Poverello. Ein Liederbuch für frohe Christen*, 4. und 5. erweiterte Auflage, Leipzig 1986.

Zils, Diethard: „Sturm in wilder Wut?“, in: *Publik-Forum*, Heft 25, 1985, S. 32.

Zimmermann, Hans Werner: Die neuen geistlichen Melodien der sechziger Jahre, in:  
*Musik und Kirche* 42 (1972), S. 265-278.

Zimmermann, Hans Werner: Neue Musik und neues Kirchenlied, in:  
*Musik und Kirche* 33 (1963), S. 54-68.

Zweite Vatikanische Konzil (Hrsg.): Konstitution über die heilige Liturgie  
„Sacrosanctum Concilium“, Vatikanstadt 1963, in: *AAS* 56 (1964), S. 97-134; Deutsch:  
*LThK*. Das zweite Vatikanische Konzil I, S. 15-109.

# Anhang