

Psalm	Karlstadt	Luther
83,17	Erfülle deiner Feinde Angesicht mit Ehrlosigkeit und Schmachheit, belästige sie mit Namenlosigkeit (!), so werden sie deinen Namen suchen.	<i>Mache ihr Angesicht voll Schande, daß sie nach deinem Namen fragen. Schämen müssen sie sich und erschrecken immer mehr und mehr, ... so ...</i>
85,12	Seine Gerechtigkeit siehet vom Himmel, sobald Wahrheit im Erdreich aufgeht.	<i>Treue wächst aus dem Lande und Gerechtigkeit schauet vom Himmel.</i>
94,14	Gott sein Volk nicht verläßt, weil Gerechtigkeit in das Urteil wiederkehrt.	<i>Der Herr wird sein Volk nicht verstoßen ..., denn das Gericht wird wieder zurecht kommen.</i>
106,3	Selig sind, die behüten das Urteil und machen Gerechtigkeit.	<i>Wohl denen, die das Gericht bewahren und tun Gerechtigkeit allezeit.</i>

Professor Dr. Erwin Mülhaupt, Dürrbachstr. 26, 7500 Karlsruhe 41

DIE MUSIK IN DER KIRCHE UNSERER ZEIT*

Von Werner Merten

Die 450-Jahr-Feier des Gedenkens an die Einführung der Reformation in Braunschweig im Zusammenhang mit Johannes Bugenhagens Kirchenordnung von 1528 gibt Veranlassung, nicht nur über die liturgischen Reformen nachzudenken, die sich in der genannten Braunschweiger Kirchenordnung Bugenhagens als konsequente Ausführung und Verwirklichung der Gedanken Luthers in seinen liturgischen Hauptschriften widerspiegeln, sondern auch zu fragen, welche musikalischen Veränderungen der Gottesdienst der luth. Reformation mit sich gebracht hat, Veränderungen, die die Struktur der evangelischen Liturgie bis zum heutigen Tage bestimmen. Johannes Bergsma schildert in seiner Schrift »Die Reform der Meßliturgie durch Johannes Bugenhagen« (1966) im Anschluß an Ludwig Hänselmanns Kommentar zu Bugenhagens KO den Werdegang eines solchen Werkes. Die KO Bugenhagens von 1528 wurde zunächst in den Grundzügen vorbereitet, wobei Bugenhagen die Artikel

* Vortrag, gehalten am 22. 9. 1978 in Braunschweig anläßlich des 450jährigen Gedenkens an die Einführung der Reformation durch Joh. Bugenhagen.

der KO kurz formulierte, »um sie ›den Gilden und Gemeinheiten‹ zur Rücksprache zu übergeben« (a.a.O., S. 69). Daraufhin ergingen hochinteressante Gutachten, »von denen z. B. das der Schmiede meinte: ›Organisten hingegen sind wenig oder nichts nütze‹« (!) (ebenda). Diese uns heute recht kurios anmutende Beurteilung des Organistenstandes, der lange Zeit in die Nähe der Stadtpfeifer gerückt war, wirft ein deutliches Licht auf die mangelnde Funktion des Orgelspiels im damaligen Gottesdienst – ganz abgesehen davon, daß eine selbständige Orgelmusik im heutigen Verständnis noch kaum vorhanden war. Allererste Anfänge waren gewiß durch Orgelmeister wie Conrad Paumann, Hans Kotter und besonders Paul Hofhaimer und andere repräsentiert.

Das bestechende Urteil der Schmiede über die Organisten zur Zeit der Entstehung der KO Bugenhagens führt uns unmittelbar zu der Frage, welchen Rang nicht nur die Orgelmusik, sondern insgesamt die Kirchenmusik im reformatorisch geprägten Gottesdienst einnimmt. Wir orientieren uns geschichtlich zunächst an der Reformation in Wittenberg und verfolgen unter dem Aspekt des gewählten Themas die weitere Entwicklung der Musik in der Kirche während der Folgezeit, um schließlich besonders auf die Gegenwart einzugehen. Das Thema des Vortrages lautet ja: »Musik in der Kirche *unserer* Zeit.« Natürlich müssen aus Gründen der Beschränkung bestimmte Schwerpunkte gebildet werden. Dazu werden Ausschnitte aus Werken Bachs und aus der zeitgenössischen Kirchenmusik sowie der Vergleich eines reformatorischen und eines neuen geistlichen Liedes exemplarisch in den Mittelpunkt gestellt. Entsprechende Musikbeispiele sollen das Anliegen meiner Ausführungen akustisch und optisch verdeutlichen.

Bei der Bestimmung des Auftrages, den die Kirchenmusik im Gottesdienst wahrnimmt – und von gottesdienstlicher KM wollen wir vor allem reden –, hilft uns zu allererst Luthers bekanntes Wort aus seinen Tischreden 7034: »Ich gebe nach der Theologia der Musica den nächsten Locum und höchste Ehre.« An anderer Stelle in den Tischreden konnte Luther fordern, daß »die Noten ... den Text lebendig machen« (2545). Alles aber solle geschehen, daß »das Wort (Gottes) im Schwang gehe«. Damit ist aus reformatorischem Denken heraus ein wichtiger Maßstab gesetzt, der sicherstellt, daß echte Kirchenmusik wortverkündigend und lobpreisend Charakter beweist. Von Luther wissen wir aufgrund seiner Hochschätzung der mehrstimmigen Musik etwa eines Josquin des Prés, daß er der Musik als einer hervorragenden Gabe des Schöpfers im ästhetischen Sinne auch ein Eigenrecht zubilligt. Die Grundsatzfrage, ob die Kirchenmusik nur und ausschließlich eine »ancilla theologiae« sein darf, die lediglich in Verbindung mit dem geistlichen Text und in der

Abhängigkeit vom biblischen Wort ihre Existenzberechtigung hat, oder ob sie wie jede andere Musik eine Musik ist, die nach immanenten und spezifischen Gesetzen wie dem der Formensprache, der Satztechnik, der Melodiebildung, dem der rhythmischen Gegebenheiten, des Harmonieverlaufs aufgebaut ist, hat Gelehrte, Fachkreise und die Kirchen und Gemeinden immer wieder beschäftigt. Ich selbst kann hier allerdings kein scharf abgegrenztes Entweder-Oder erkennen und möchte einer Anschauung den Vorrang geben, die in einem ausgewogenen Verhältnis beide alternativen Positionen derart miteinander verknüpft, daß *alle* formenden Kräfte eines musikalischen Kunstwerks dem Ziel der Verkündigung des Evangeliums Jesu Christi dienen, sofern es sich um wirkliche Kirchenmusik handelt. Unter dieser Voraussetzung möchte ich die weiteren Ausführungen dieses Vortrags verstanden wissen.

Luthers reformatorische Grundanschauung vom hohen Rang einer ausschließlichen Wortverkündigung hat – wie schon angedeutet – ihren konturenreichen Niederschlag in seinen bekannten liturgischen Hauptschriften gefunden und sich etwa darin geäußert, daß das Meßopfer entfiel, die Predigt in den Mittelpunkt des Gottesdienstes rückte, die Muttersprache in die Liturgie eingeführt wurde und das deutsche Kirchenlied als Bekenntnis und Lobopfer der ganzen Gemeinde den Gottesdienst der Reformation stark prägte. Wir wissen, daß Bugenhagen mit seinen liturgischen Reformansätzen auf der Basis der Erkenntnisse Luthers weite Teile Norddeutschlands beeinflusst hat. Auffallend ist aber, daß sich in seiner Braunschweiger KO von 1528 Tendenzen der Vermischung zwischen lat. und deutschen Stücken in der Liturgie erkennen lassen (F. Blume, *Geschichte der ev. Kirchenmusik* 2. Aufl. 1965, S. 37). F. Blume/Ludwig Finscher erklärt es so, daß die Tradition der mehrstimmigen lat. Messe gerettet werden sollte, wenn z. B. nach einem dt. Eingangpsalm ein lat. Kyrie und Gloria folgt wie im Falle der gen. Braunschweiger KO. Dies halte ich für denkbar, würde aber hinzufügen, daß das humanistische Bildungsanliegen der Renaissance, das Luther bewußt aufgegriffen hat, einen weiteren, nicht unwichtigen Grund für die erwähnte Tendenz darstellt – ganz abgesehen davon, daß Luther und mit ihm Bugenhagen und andere die kath. Messe ja nur von ausgesprochen unevangelischen Bestandteilen »reinigen« wollten. Dabei sind die *deutschen* Stücke des Gottesdienstes – vor allem das Glaubensbekenntnis und insgesamt das Kirchenlied – charakteristisch hervorgetreten.

Es stellt sich nun die Aufgabe, die Verwirklichung der liturgisch-musikalischen Grundsätze Luthers und Bugenhagens in Gottesdienst und Kirchenmusik anhand ausgewählter Beispiele zu belegen. Zu diesem Zweck soll uns als erstes Beispiel der *Zentralsatz* aus *Bachs Kantate 106 (Actus*

tragicus) wichtige Erkenntnisse vermitteln. Der erst 22jährige Bach hat wahrscheinlich noch im Jahre 1707 diese meisterhafte Kantate geschaffen, in der Bibelwort und Kirchenlied entsprechend dem reformatorischen Denken die Textgrundlage bilden. Der Satz beginnt mit einer Chorfolge der drei tiefen Singstimmen: »Es ist der alte Bund: Mensch, du mußt sterben.« Nach zwei Themendurchführungen bricht die Fuge ab, und der Sopran setzt mit den Worten ein: »Ja, komm, Herr Jesu!« Er wird nur vom Continuo begleitet. Nach fünf weiteren Takten erfolgt der Einsatz der Choralweise »Ich hab mein Sach Gott heimgestellt« von Joh. Leon (1582/89), der dreistimmig durchgeführt und lediglich von Instrumentalstimmen ausgeführt wird. Nach dem Zitat der ersten beiden Zeilen des Chorals wiederholt sich die Folge Chorfolge – Sopran – Choral noch dreimal, so daß der gesamte Satz eine viermalige Abfolge der drei Elemente enthält (vgl. A. Dürr, Die Kantaten von J. S. Bach, Bd. 2, 2. Aufl. 1975, S. 611 ff.). Dürr hat festgestellt, daß im Verlaufe des Satzes wichtige Veränderungen stattfinden. Die einzelnen Phasen werden immer kürzer. Damit entsteht der Eindruck einer zunehmenden Verdichtung und Intensivierung. Auch die Themen des Satzes verwandeln sich. Dabei zeigt das Fugenthema eine gewisse Verwandtschaft zu den Themen dem »Musikalischen Opfers« und auch der »Kunst der Fuge« (Quintraum mit Erweiterung durch den oberen und unteren Halbton). Dieses Thema nimmt in der Entwicklung des Satzes in seiner Bedeutung ab (immer weniger Einsätze!). Das kontrapunktische Gegenthema zu den Worten »Mensch, du mußt sterben« wird variiert und verändert, bis es schließlich in eine polyphone Bewegung einmündet, die das Zitat der ersten Zeile des Liedes »Herzlich tut mich verlangen nach einem selgen End« in sich birgt, dessen Eingangsstrophe mit den Worten endet: »O Jesu, komm nur bald!« Das Gegenthema korrespondiert am Schluß übrigens mit der Eröffnungsmelodie des Soprans. Zudem hat man herausgefunden, daß der Gedankengang der 18 Strophen des instrumental zitierten Liedes »Ich hab mein Sach Gott heimgestellt« dem des Kantatentextes entspricht.

So haben wir eine Fülle von Beziehungen in diesem einzigartigen Satz nachvollzogen, die deutlich machen, welche tiefen theologischen Einsichten Bach in Musik umgesetzt, d. h. musikalisch ausgedeutet hat. Schon die gedankliche Verbindung zwischen den Worten aus Jesus Sirach 14,18 und Offb. Joh. 22,20 dokumentiert in diesem Satz die Verknüpfung von Gesetz und Evangelium als reformatorische Erkenntnis auf der Basis paulinischer Theologie. Mit den genialen Mitteln Bachscher Kunst wird diese dialektische Polarität formal, inhaltlich und stilistisch interpretiert (z. B. durch den Gegensatz chorischer und monodi-

scher Satzweise, der strengen und der freien Form, der tiefen und hohen Stimmlage, der Dynamik und Rhythmik]. Diese Phänomene trage ich unter dem Aspekt vor, daß die Wiedergabe einer solchen Kantate im heutigen Gottesdienst beispielsweise zu den wesentlichen Aufgaben der Musik in der Kirche unserer Zeit zählt, nicht nur, um ein großes Erbe zu pflegen, welches wichtig genug wäre, sondern um etwa im Rahmen eines Musik-Gottesdienstes tiefgreifende und zeitlos gültige theologische Erkenntnisse im Wege der musikalischen Vergegenwärtigung zu vermitteln und damit neue Glaubenseinsichten für unsere Zeit zu gewinnen. Diese Möglichkeiten werden ja längst nicht genügend ausgeschöpft, nicht nur deswegen nicht, weil die finanziellen Mittel oft dafür fehlen mögen.

Diesen Komplex möchte ich noch durch einen Ausschnitt aus einem Orgelwerk Bachs ergänzen, und zwar durch den ersten Teil der *Fantasia super: »Komm, heiliger Geist, Herre Gott«* (Orgelwerke Petersausgabe Bd. VII, Nr. 36) aus den »Achtzehn großen Chorälen«. Bei diesem orgeltechnischen Bravourstück, das in Geist und Form eine unendliche Aussagekraft entfaltet, bietet es sich an, im Rahmen eines Musik-Gottesdienstes ein schriftstellerisches Urteil über dieses Stück in den Raum zu stellen, das so lautet: »Die Hände und Füße werden aus mühsamen Sklaven geschickte Läufer, Überwältiger, werden fast Gott. »Komm, heiliger Geist« – dieser heilige Geist ist auch ein Geist des mechanischen Werks der Orgel. Darüber, daß er im Pedal mit Stimmen von ungeheurer Fußhöhe dröhnt (!), während vulkanischer Feuerwirbel von oben ihn fast erstickt, hat er beinahe vergessen, daß er einst, anstatt mit Händen, nur mit der Sehnsucht zu greifen war“. Oder: „Vor allem gilt es, einen möglichst guten Satz zu schreiben, und müßte der heilige Geist zum Orgelbravourstück verdampfen (. . .), von einem Virtuosen nur mit sehr gelenken Fingern zu greifen, mit stampfenden Füßen zu treffen, mit klugen Mixturen in die Wölbungen der Kirche zu türmen« (zit. bei H. Keller, Die Orgelwerke Bachs, Leipzig o. J., S. 182). Damit ist ein zentraler Punkt berührt, der unsere Thematik betrifft, nämlich die Frage nach Wesen und Funktion des Orgelspiels im luth. Gottesdienst. Gewiß gibt die c.f.-gebundene Orgelmusik, vor allem das Choralvorspiel, die nächstliegende Ebene für den liturgischen Gebrauch ab. Daß hierfür die höchste Kunst gerade gut genug ist, um das Lob Gottes zu vollziehen, veranschaulicht unsere Choralfantasie dadurch, daß eine »feurig-flammende« F-Dur-Toccatà gleichsam das Grundgerüst für den Choral-c.f., der übermächtig im Baß ertönt, liefert. Dabei bindet Bach prinzipiell das virtuose Figurenwerk an den c.f. und läßt es auf diese Weise nicht »entarten«. Die Frage, ob »der heilige Geist hier zu technischer Brillanz verdampft« (a.a.O., H.

Keller im Anschluß an Oskar Loerke) gewinnt m. E. unmittelbare Aktualität für die Aufgabe, im Rahmen einer Predigt im Musik-Gottesdienst Wesen und Wirkungen des heiligen Geistes zu bezeugen. Somit haben wir die Chance, geschichtliches Material und die gegenwartsnahe Interpretation eines Bachschen Orgelwerkes mit dem Ziel zu verwenden, einen Beitrag zur zeitgemäßen Auslegung der Lehre vom Hl. Geist zu leisten. Damit erschließen wir Dimensionen des Verstehens, die über den Intellekt hinausführen und vielfältige Bereiche des Sinnenhaften im Zusammenklang der Künste einbeziehen.

Es ist mir bewußt, daß viele große Meister der Kirchenmusik vor und nach Bach – ich denke etwa an H. Schütz, D. Buxtehude, J. Pachelbel sowie an berühmte Komponisten des 19. und frühen 20. Jh.s wie Brahms, Bruckner, F. Mendelssohn-Bartholdy, Reger und die Repräsentanten der klassischen Moderne wie Pepping, Distler, David u. andere – eindruckliche Beispiele zu unserer Thematik beitragen würden. Dies würde jedoch den Rahmen dieses Vortrages bei weitem sprengen. So soll nun der Akzent auf Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jh.s gelegt werden, um deutlich zu machen, wie das Wesen, die Struktur, die Form und die Stilmerkmale der Musik in der Kirche unserer Zeit in ihrem Verhältnis zum Gottesdienst zu beschreiben sind. Gibt es Unterschiede zur Ausprägung der Musik im Gottesdienst der Reformation und wo liegen wesentliche Gemeinsamkeiten? Ist die Kontinuität der Entwicklung der Kirchenmusik bis in unsere Tage hinein gewahrt? Diese Fragen werden uns weiter beschäftigen, zumal wir gesehen hatten, wie sehr Bachs Musik im luth. Gottesdienst der Reformation verwurzelt ist.

Ein knapper Ausschnitt aus *Gerd Zachers Passionsmusik nach Lukas: »700 000 Tage später« für gem. Chor a cappella* (1968) ist paradigmatisch für die Entwicklung der Kirchenmusik in den sechziger und siebziger Jahren unseres Jh.s. Das Werk Zachers, das auf den ersten Blick avantgardistisch anmutet, ist so konstruiert, daß alle Chormitglieder als Interpreten neben dem Dirigenten an der endgültigen Ausformung des Werkes beteiligt werden. Zacher bezieht die Mitwirkenden in die schöpferische Gestaltung der Passionsmusik unmittelbar ein. »Dies bedeutet nicht einen Verlust an Inspiration und gestalterischer Kraft, sondern sogar eine Ausweitung und Vertiefung des kompositorischen Arbeitens mit dem Ziel, der kreativen Tätigkeit der Mitwirkenden einen weiten Raum zu geben. So ist denn auch die Skala der Möglichkeiten für die Mitbeteiligung des Chores am Prozeß der endgültigen Ausformung des Werkes außerordentlich breit. Ich nenne hier nur einige Beispiele: Findung von Lauten, die Schweigen bewirken sollen wie »pst« usw. – Auswahl von Silben eines vorgegebenen Textes – Ergänzung freigewählter Tonhöhen

– Aufteilung von Sprachzeilen eines bestimmten Textes – freie Auswahl einer Strophe aus einem bekannten Passionslied mit variiertem Wiedergabe – ... – Auswahl von Kriegs-, Soldaten- und Kirchenliedern – phonetische Bildung eines Gelächters – Variierung von Barrabasrufen – Gebrauch von Worten aus der heutigen Umgangssprache zur Wiedergabe des Satzes ›Sterben soll er‹ – Erzeugung von Geräuschkulissen durch Imitation von Tierlauten, Husten und Keuchen, Lachen, Wimmern und Stöhnen sowie die Andeutung eines Luftschuttsirenen-signals« (zit. aus dem Aufs. des Verf.: »Erwägungen zu ...« in: MuK 1973, S. 78 ff.). Die Passionsmusik Zachers erweckt den Eindruck, daß sie mehr Sprache als Musik ist. Die Sprache wird zudem verfremdet, phonetisch aufgespalten und vielfach abgewandelt. Hier und da löst sie sich in neutrale Vokale wie z. B. »o« auf. Man spricht in diesem Falle auch von sog. »Sprachkompositionen«, mit denen oft das Eindringen lettristischer Momente in die Vokalmusik wie ähnlich bei M. Kagel, Nono, Stockhausen, Penderecki u. a. verbunden ist. Die Grenzen zwischen Musik und Sprache werden fließend, und »der musikalische Raum weitet sich allmählich und mit Folgerichtigkeit zum szenischen« (J. Häusler). Die dramatischen Abläufe des Passionsgeschehens werden von Zacher mit den umschriebenen Ausdrucksmitteln dynamisch nachgezeichnet.

Es handelt sich hier um legitime Kirchenmusik, weil das biblische Wort in seinen Bezügen, dialogischen Verflechtungen und Handlungsmomenten spontan und unmittelbar Ereignis wird und beim Hörer existentielle Betroffenheit auf andere Weise als beim Hören der Bachschen Passionen erweckt – auf andere, aber doch nicht weniger wirkungsvolle Weise. Bei Zacher wird jede neue Aufführung eine weitere Uraufführung. Das ist charakteristisch für das Anliegen Zachers, der seine Passionsmusik im reformatorischen Sinne als Gottesdienst schlechthin aufgefaßt wissen will.

Einen anderen Weg beschreitet *Matthias Kern* mit seinen *biblichen Szenen »Leidensankündigung und Blindenheilung«* (1970) für Solost., gem. Chor und Orgel. In diesem Stück finden sich zwar auch Elemente wie in Zachers Passionsmusik und generell in vielen Werken zeitgenössischer Kirchenmusik. Allerdings geht Kern bewußt eigene Wege, insofern es ihm um Meditation und theologische Reflexion des biblischen Geschehens geht. Diesem Ziel ordnet er diszipliniert die von ihm ausgesuchten Stil- und Ausdrucksmittel unter. Es fällt auf, daß Kern im Gegensatz zu Zacher der Musik einen relativ weiten Raum beläßt. Die Sprache wird nicht verfremdet, sondern mit zumeist freizuwählenden Tönen abgestützt und meditativ rezitiert.

Wir sehen eine Mischung von herkömmlicher und graphischer Nota-

tion. Sie ist symptomatisch für die Gesamtkonzeption der Kernschen bibl. Szenen. Der Anteil an Stilelementen wie Clustertechnik, Akkordsäulen und Klangfetzen ist begrenzt. Die formenden Kräfte aus dem konventionellen Tonmaterial stellen vertraute Klangbilder in neue Räume hinein. Typisch ist in diesem kurzen Ausschnitt der Orgelpart, ein Tricinium im Sizilianorhythmus mit einem feingesponnenen polyphonen Gefüge, in dessen kontrapunktischer Linienführung das Zitat des Chorals »Lasset uns mit Jesu ziehen« eingeflochten ist. Die Orgel begleitet und stützt nicht nur, sondern sie interpretiert, meditiert und reflektiert das bibl. Geschehen. Sie hat also eine konstitutive Bedeutung. Die Solostimme rezitiert den Text ausdrucksintensiv mit verfremdend-meditativen Unterbrechungen (man beachte die Wiederholung der Worte: »... und bettelte«). So wird der bedrückende Vorgang des Bettelns nachdrücklicher umschrieben als beim gesprochenen Text einer gottesdienstlichen Lesung. Damit wird der Hörer zum existentiellen Nachvollzug des Bettelns angeregt. Nach der letzten Wiederholung der Worte »und bettelte« bereitet die Orgel in den auslaufenden Figuren und Motiven der Oberstimme die Spannung vor, die auf den Einsatz des Chores bei den Worten »Da er aber hörte das Volk« hindrängt.

Aus dem Geist großer Kirchenmusik vergangener Jahrhunderte wird von Kern das bibl. Geschehen eindrucksvoll musikalisch ausgeleuchtet, so daß jeder Hörer die Verwurzelung der Komposition in der Liturgie nach reformatorischem Verständnis spürt. Es fällt hier wohl leichter, die Ausdruckselemente zeitgenössischer KM zu akzeptieren, zumal sie sinnvolle zeitgemäße Bausteine eines aussagekräftigen musikalischen Kunstwerks sind.

Während Zachers Passionsmusik total und Kerns bibl. Szenen mindestens teilweise den zeitlichen Rahmen des Gottesdienstes sprengen, erfüllt das folgende Stück unmittelbar die Forderung nach einer Integration der KM in den Gottesdienst. Es ist *Otfried Büssings Biblische Szene »Die Ausgießung des Heiligen Geistes« für zwei Tenöre, Sopran und Orgel (1978)*, die wie Kerns bibl. Szenen dem Charakter nach am Vorbild der berühmten bibl. Szenen H. Schützens orientiert sein mögen. Dies gilt zunächst einmal für die kleine Besetzung, aber vor allem auch für die Einfügung in den Gottesdienst, der damit von der musikalischen Seite her eine wesentliche Vertiefung erfährt. Die Szene ist so aufgebaut, daß auch hier die Orgel einerseits die Harmoniegrundlage schafft, andererseits wiederum das Geschehen aufnimmt, motivisch und bildhaft verwertet, ohne Programmmusik zu sein. Sie bringt formende Elemente in das Geschehen hinein (vgl. den Anfang der Szene und den mit T. 78 beginnenden Schlußteil, die über neun Takte hinweg identisch sind und eine

Reprise bewirken). Interessant ist auch die ungewöhnliche Wahl zweier Evangelisten, die es ermöglicht, mit Hilfe der Entwicklung aus der Dissonanz zur Konsonanz an bildhaft-eindrücklichen Schwerpunkten des Textes den Ausdruck musikalisch zu verstärken (vgl. z. B. die Takte 10 ff. bei der Textstelle: »... waren sie alle *beieinander an einem Ort*«). Beachten wir nun besonders den Abschnitt der Takte 33–48, in dem die Sopranstimme mit dem Choral-c.f. »Komm, heiliger Geist, Herre Gott« hinzutritt, während die Evangelisten den Text »(und es erschienen ihnen Zungen zerteilt) wie Feuer, und es setzte sich auf einen jeglichen unter ihnen, und sie wurden alle voll des heiligen Geistes und fingen an zu predigen in andern Zungen...« intensivierend-expressiv ausdeuten und die Orgel über riesigen orgelpunktartigen Partien im Baß schnelle Sechzehntel-Figurationen mit Triolenbewegungen und ruhigen polyphonen Linien abwechseln läßt, die schließlich in homophone Felder einmünden und mit den Singstimmen zusammen mit einer oktavierenden Konsonanz auf dem einen Ton b enden. Erwähnenswert wäre noch der folgende Teil der Szene, in dem aus den musikalischen Passionen übernommene Turbachöre gebildet werden, um das Entsetzen und die Bestürzung der Menge festzuhalten. Die Weissagung am Schluß wird durch das Schweigen der Orgel hervorgehoben, die erst in den letzten Takten wieder einsetzt, um den Ausklang der Verheißung »... sollen Träume haben« instrumental zu untermauern (offene Quintkonsonanz auf gis!).

Auch hier wird offenbar, daß eine große Tradition wie die der bibl. Szenen des 17. Jh.s oder die der Spruchmotetten aus der gleichen Zeit mit neuen musikalischen Mitteln aufgegriffen und gezielt in den Dienst der Liturgie gestellt wird. Dieses Bemühen entspringt dem Geist des reformatorischen Gottesdienstes, der allein die Wortverkündigung in das Zentrum des liturgischen Geschehens rücken will. O. Büsing ist es gelungen, die Pfingstgeschichte in der Auslegung für unsere Zeit lebendig werden zu lassen und damit eine notwendige Polarität zur gesprochenen bibl. Lesung zu schaffen. Unsere oft so verarmten Gottesdienste würden erheblich gewinnen, wenn biblische Szenen wie diese regelmäßig in den Gottesdienst aufgenommen würden. Sie sind gewiß auch in Konzerten vertretbar, gehören ihrem Wesen und ihrer Prägung nach aber doch in den Gottesdienst.

An den Schluß meiner exemplarischen musikalischen Demonstrationen zum Thema des Vortrags möchte ich einen *Liedvergleich* stellen, den ich kürzlich im Rahmen meines Aufsatzes: »Alt und Neu im geistlichen Lied der Gegenwart« in der Festschrift für H. Sievers aus Anlaß seines 70. Geburtstages veröffentlicht habe. Es soll das Lied 929 im

»Beiheft 72« »Hilf, Herr, meines Lebens« im Vergleich zu dem von Luther bearbeiteten Lied EKG 154 »Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt« Gegenstand der Untersuchung sein. Der Strophenaufbau der Weise von Hans Puls (1962), die den Text Gustav Lohmanns (1962) vertont, ist am alten vierzeiligen Hymnus orientiert (wie auch das Lied unseres Vergleichs!). Das melodische Zeilenschema lautet in beiden Fällen: a – b – b' – c. Die eine Weise steht im 2/2-Takt, die andere im Alla breve C-Takt und beide bewegen sich in ruhig-schreitenden Vierteln, die den Hauptbewegungsimpuls ausmachen. Die halben Noten und am Schluß die ganze Note markieren bei beiden Liedern Haltepunkte an den Zeilenenden und fangen die Bewegung in den Vierteln sinnvoll ab.

Ein Vergleich macht zwingend deutlich, daß das rhythmische Konzept des neuen Liedes aus einer rhythmischen Keimzelle des alten, wohl aus dem 14. Jh. stammenden und zu Beginn des 16. Jhs von Luther bearbeiteten Abendmahlsliedes erwachsen ist – sei es bewußt oder unbewußt. Das rhythmische Bild des alten Liedes ist freilich differenzierter, vor allem wegen des Vorhandenseins punktierter Rhythmen. Demgegenüber zeigt das neue Lied eine starke rhythmische Vereinfachung.

Die Melodiegestalt der beiden Weisen macht einen Vergleich nicht minder aufschlußreich. Betrachten wir einmal die 1. Zeile der älteren Weise:

EKG 154

half er uns aus der Höl - (len Pein)

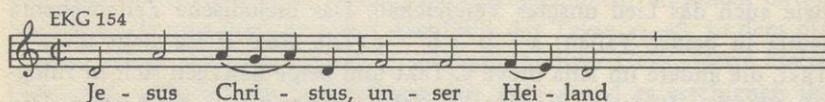
und stellen wir den Melodieductus der 1. und 4. Zeile des neuen Liedes dem gegenüber:

Beiheft 929, 3. Zeile

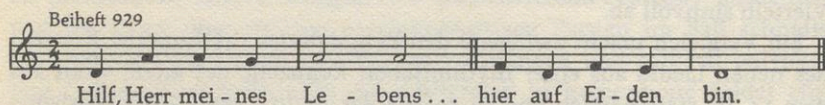
daß ich nicht ver - ge - bens...

Es zeigt sich auf eklatante Weise, daß beide Lieder über den Abstand von Jahrhunderten hinweg gleichsam aus *einer* melodischen Urzelle leben, die durch den Quintaufstieg am Anfang, die große Untersekunde und das Wiedererreichen des oberen Quinttones a' charakterisiert ist. Allerdings führt der Melodieverlauf der EKG-Weise zum unteren Quintton d' zurück, während die neue Weise auf dem oberen Quintton a' schwebend verharret. Am Ende der 1. Zeile der EKG-Weise erscheint eine melodische Floskel im Ambitus der kleinen Terz, deren zweiter Teil als

dorische Schlußwendung in der zweiten und vierten Zeile des älteren Liedes wiederkehrt und typischerweise auch die zweite Hälfte der Schlußzeile des neueren Liedes bildet. Überdies ergibt sich noch eine weitere melodische Beziehung zwischen dem Anfang der 4. Zeile im EKG-Lied:



und den beiden melodisch fast miteinander identischen Mittelzeilen des Beiheft-Liedes:



Es ist offenbar, daß in beiden Fällen motivisches Formelmateriale benutzt wurde, das die hymnologische Forschung im Zuge des Nachweises der »Beschaffung« von Melodien für neuentstandene Kirchenlieder zahlreich belegt hat. In diesem Zusammenhang liegt die Vermutung nahe, daß eine gebrochene Dreiklangsbewegung mit aufgesetztem Spitzenton ursprünglich bei beiden Weisen Pate gestanden hat. Allerdings ist sie in der neueren Weise nicht vollständig aufgenommen worden.

Die starken Beziehungen der beiden Lieder im formalen, rhythmischen, melodischen und stilistischen Bereich werfen die Frage auf, ob nicht auch textliche oder thematische Verwandtschaften bestehen oder wenigstens der Grundcharakter beider Lieder eine innere Korrespondenz augenscheinlich macht. Bei aller Verschiedenheit der inhaltlichen Ansätze könnte eine gedankliche Verbindung bestehen zwischen der Heilsbedeutung des Abendmahls Christi und seinen Auswirkungen auf die tätige Nächstenliebe (vgl. besonders die 10. Str. des EKG-Liedes) sowie dem Grundtenor des Beiheft-Liedes, das theologisch im Vollzug der Anrufung Gottes in die gleiche Richtung lenkt. Damit ist die Vielfalt der Beziehungen zwischen beiden Liedern evident geworden.

Übrigens ist das ältere Lied als Bestandteil der Abendmahlsliturgie in der KO Bugenhagens von 1528 enthalten. Es war für mich bei meinen Untersuchungen frappierend, wie eng und vielschichtig die Beziehungen zwischen dem reformatorischen Lied und einem Lied der zweiten Hälfte unseres Jh.s sein können – bei aller Würdigung der Tatsache, daß gewiß auch viele neue Stil- und Ausdrucksmittel das geistliche Lied der Gegenwart konstituieren. Manches jedoch ist gar nicht so neu, wie es, sicher durch Arrangement und Sound bedingt, sich darstellt. Das Kir-

chenlied der Gegenwart lebt letztlich aus der großen Tradition des evang. Chorals, dessen Wurzeln im Lied der luth. Reformation liegen, gewiß auch im reformierten Lied des 16. Jh.s. Welche prägnanten Auswirkungen das ev. Kirchenlied seit der Reformation hatte, haben wir daran ermessen können, daß die großen Meister der KM vor und nach Bach neben dem Rückgriff auf greg. Weisen auch und gerade das dt. ev. Kirchenlied als c.f. in unzähligen mehrstimmigen Werken für Chor, Orgel und Orchester benutzt haben! Auch in der Kirche unserer Zeit nimmt das dt. Kirchenlied einen bedeutenden Platz im Gottesdienst ein. Es ist vor allem als Bekenntnis und Lobpreis der Gemeinde unverzichtbar geworden, und es ist zu begrüßen, daß heute auch die oekumenische Ausrichtung der gottesdienstlichen Liedpflege bedacht wird.

Zusammenfassend darf festgestellt werden, daß die Musik in der Kirche unserer Zeit ein sehr komplexes Phänomen ist, daß die Pflege der bedeutsamen KM vergangener Jahrhunderte in Gottesdienst und Konzert ebenso umfaßt wie die Interpretation zeitgenössischer Werke geistlicher Musik. Wir sollten offen sein für eine stetige Vergegenwärtigung der KM aus früherer Zeit und für neue Erkenntnisse, die sich aus dem Umgang mit dieser Musik ergeben. Aufgeschlossen sollten wir aber auch sein für die Aussagekraft der neuen Kirchenmusik in dem Maße, in dem sie das ewige Wort Gottes mit den ihr zu Gebote stehenden Mitteln in unsere Zeit hineinsprechen läßt. Wahre Kirchenmusik als Musik in der Kirche jeder Epoche sollte von der Kirche, die für sie der eigentliche Nährboden ist, inspiriert werden. Auch die Musik in der Kirche unserer Zeit erwächst letztlich auf dem fruchtbaren Grund einer lebendigen Kirche im Sinne einer *ecclesia semper reformanda*. KM ist so lebendig wie die Kirche, in der sie sich zu entfalten trachtet. Möge das Wort Hugo Distlers, dessen 70. Geburtstag wir im vorigen Jahr bedachten, aus seinem Brief an Pastor Axel Werner Kühl in Lübeck im Jahre 1937 neue Aktualität für uns alle gewinnen: »Ich finde: Wer sich dazu berufen weiß, Kirchenmusik zu schreiben, *muß* es *heute* tun, allerdings von der Kirche her; äußerlich von ihr getrennt, vermag er es nicht, da er – das Entscheidende – sich innerlich und äußerlich von ihr getragen wissen muß.« Der lebendige Gott schenke uns heute, morgen und in alle Zukunft hinein eine lebendige Kirchenmusik in einer geistig und geistlich erneuerten Kirche!

Pastor Dr. Werner Merten, Moorhoffstr. 28, 3000 Hannover 21