

Das Pendel schlägt zurück

Anfragen an die Rehabilitierung der Romantik – ein Diskussionsvotum

ANDREAS MARTI

Alan Luff, seinerzeit Precentor von Westminster Abbey, hat einmal von der „romantic captivity“ der englischen Kirche und ihrer Musik gesprochen, von der Unfähigkeit, sich von ihren klassizistisch-romantischen Wurzeln zu lösen.¹ Zugleich hat er den deutschen Kirchen und ihrer Musik eine „baroque captivity“ attestiert, auf Pachelbel und Buxtehude fixiert. Nehmen wir dazu noch die neobarocken Töne des 20. Jahrhunderts, könnten wir in diesem Fall wohl allgemeiner von einer „anti-romantic captivity“ sprechen, geboren aus den kritischen Distanzierungen gegenüber der bürgerlich-großbürgerlichen Kultur in Wandervogel, Jugendbewegung und verwandten „Bewegungen“, nach 1920 in Sing- und Jugendmusikbewegung,² flankiert von dialektischer und neukonfessionalistischer Theologie und liturgischer Erneuerung, bis hin zur „Kirchenmusikalischen Reform“ der 1930er Jahre und ihren Nachwirkungen bis weit über die Jahrhundertmitte hinaus. Allen ist gemeinsam ein antiromantischer, auch ein antiindividualistischer Reflex, ein Grundmisstrauen gegen die Emotion – verständlich angesichts des Unheils, welches Nationalsozialismus und Faschismus mit dem schamlosen Appell an unkontrollierte Emotionen angerichtet haben.

Dieses Grundmuster beherrschte den zentralen Bereich des kirchenmusikalischen Feldes bis in die 1970er Jahre, zumindest in den Landes- bzw. Volkskirchen, aber teilweise auch bis in den freikirchlichen Bereich hinein, wie etwa das Methodistische Gesangbuch von 1969 zeigt: Es hat eine große Zahl von Liedern aus der deutschen evangelischen Kirchenliedtradition aufgenommen und die erwecklich-romantischen Lieder in einen Anhang unter dem Titel „aus der Väter Tagen“ verbannt.³

Musikalisch bedeutete dies alles den Vorrang der Linie vor dem Klang, der unmittelbaren Bindung an die Sprache vor der autonomen musikalischen Form,

¹ Luff, Alan: The baroque captivity of the German church and the romantic captivity of the English churches. In: IAH Bulletin 22 (1994), 159–161.

² Vgl. dazu: Ehrhorn, Manfred: Das chorische Singen in der Jugendmusikbewegung. Erneuerungsbestrebungen nach 1900. In: Reinfandt, Karl-Heinz (Hg.): Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkungen. Wolfenbüttel/Zürich 1987, 37–55.

³ Gesangbuch für die Evangelisch-methodistische Kirche, Zürich 1969.

des akzentmelodisch rezitierenden vor dem periodischen Rhythmus, offener Tonordnungen vor funktional-harmonischen Strukturen. Solche Melodien lassen sich mit dem Etikett „neomodal“ oder gar „neogregorianisch“ charakterisieren, und es gibt darunter durchaus einige musikalisch sehr interessante Schöpfungen.

So steht im Schweizer Reformierten Kirchengesangbuch von 1952 und nun auch wieder im Reformierten Gesangbuch (RG) von 1998 eine Melodie des renommierten Komponisten Albert Moeschinger zu dem von Adolf Maurer gedichteten Text *Herr, du weißt, weißt, wie arm wir wandern* (RG 717). Sie nimmt die in den mittelalterlichen Modi auftretende Varianz des Tons *b* bzw. *h* auf, verschiebt sie aber – in der diatonischen d-Tonleiter – auf *a* bzw. *as* und verbindet sie direkt mit der Textaussage: Zuerst dominiert *as*, das zum Grundton eine verminderte Quinte bildet, dann wird es bei der Textstelle „leuchte du mit deinem Schein ...“ zu *a* aufgehellt, wobei die Melodie in die obere Oktavhälfte steigt, um beim Schluss „in die dunkle Welt hinein“ wieder in die *as*-Variante zu wechseln. Die Melodie allerdings steigt nicht mehr auf den unteren Grundton ab, sondern bleibt in der Mitte gleichsam zwischen Himmel und Erde hängen.

Interessante Lösungen jenseits von periodisch-funktionalen Formen hat auch Manfred Schlenker immer wieder gefunden. Hier sei auf seine Melodie zu Hans von Lehndorffs *Komm in unsre stolze Welt* (EG 428, RG 833) verwiesen, wo er virtuos mit verschränkten Sequenzen spielt, welche teils real, teils „tonal“ angelegt sind.

Andere Melodien sind anspruchsloser, gewissermaßen kunsthandwerklich aus modalen Formeln von beschränkter Individualität zusammengesetzt. Das katholische Einheitsgesangbuch „Gotteslob“ von 1975 (GL) enthielt eine beträchtliche Zahl an Melodien dieser Art; besonders hoch war der Anteil bei den Psalm-Leitversen: strikt dem inneren Sprachrhythmus folgend und sowohl Tonalität wie Periodik vermeidend und dadurch eng an den jeweiligen Psalmton angeschlossen.

Es lässt sich nun gerade an den Leitversen im „Gotteslob“ 2013 (GL2) besonders deutlich zeigen, inwiefern inzwischen eine Verschiebung der musikalischen Ästhetik stattgefunden hat.

Als Beispiel sei der Leitvers zu Psalm 47 angeführt (GL2 44, *Singt unserm Gott, ja singt ihm*, Christoph Hönerlage). Er besteht aus 4 Takten im 2/2-Metrum, rhythmisch völlig parallel gestaltet. Damit der Wechsel zwischen Viertelnote und zwei Achteln durchgehalten werden kann, ist im ersten Takt eine Ligatur nötig; die musikalisch-rhythmische Struktur ist gegenüber dem Textverlauf autonom, was sich schon in dem geläufigen Muster zeigt und in der Verwendung dreier Notenwerte (Viertel, Achtel, Halbe) statt lediglich langer und kurzer Noten oder gar einem freien Deklamieren. Anders als „neogregorianische“ Melodien impliziert die vorliegende eine klare harmonische Struktur, pendelnd zwischen D-Dur und G-Dur, wobei der Einstieg in die zweite Hälfte auf *c2* den D-Dur-Dreiklang (den sie gleich zu

Beginn von oben her durchschreitet) implizit zum Dominantseptakkord macht. Man könnte also sagen, dass der VII. Psalmton hier durch eine Melodie in G-Dur vorbereitet wird, die auf der Dominante beginnt und endet.

Lässt sich an dieser Stelle eine Rückkehr zum harmonisch-funktionalen und taktmäßig-periodischen Musikempfinden feststellen, muss gleichzeitig erwähnt werden, dass es neben dem antiromantischen „Mainstream“ im 20. Jahrhundert längst auch schon Anderes gab und gibt. So findet sich um die Jahrhundertmitte in Frankreich eine Art geistliche Chanson mit den Autorennamen Père Cocagnac⁴ und Soeur Sourire,⁵ liturgisch flankiert von der am dezidiert klanglich gestalteten englischen Psalmengesang („anglican chant“) orientierten Psalmodie von Pierre Gelineau.⁶ Beiden – untereinander durchaus unterschiedlichen – Gattungen ist gemein, dass sie gegenüber melodischem und harmonischem Wohlklang mindestens nicht zurückscheuen, ihn vielmehr direkt suchen. In dieser Linie sind weiter etwa die Lieder von Jo Akepsimas⁷ zu sehen. Sie sind chansonhaft-weich in der Melodik, zeigen eine leicht angereicherte klassisch-romantische Funktionsharmonik, taktperiodische Form, dazu eingängige, aber reflektierte Texte, die erst in der einen oder anderen deutschen Übertragung banal geworden sind – man vergleiche *Wir haben Gottes Spuren festgestellt* (in verschiedenen Regionalteilen von EG und GL2) mit dem französischen Original *Nous avons vu les pas de notre Dieu* (EG regional). Hier fügt sich weiter die musikalische Ästhetik von Taizé an, die sich völlig im Rahmen der klassisch-romantischen Harmonik bewegt.

Im frühen deutschen „Neuen Geistlichen Lied“ der 1970er Jahre ist Ähnliches zu beobachten (wir klammern die dezidiert als „Schlager“ produzierten Lieder wie *Danke für diesen guten Morgen* oder *Ein Schiff, das sich Gemeinde nennt* einmal aus). Chansonhaft-periodische Melodien beherrschen das Feld, funktionsharmonisch organisiert wie beispielsweise *Wenn das Brot, das wir teilen, als Rose blüht*. (GL2 470, EG regional, Claus-Peter März/ Kurt Grahl). Daneben setzte Peter Janssens mit seinen vom Jazz mitbeeinflussten Melodien einige kantigere Akzente, etwa mit *Singt dem Herrn, alle Völker und Rassen* (RG 250, GL2 Aachen 783).

Mit der „Gospelwelle der 1990er Jahre“ verschob sich der Akzent nochmals etwas – der „Unterhaltungs“-Effekt der Musik überbot gewissermaßen noch das bloße Gefallen einer angenehmen Melodie. Freilich sind die Motive und Aspekte der Spiritual- und Gospelrezeption komplexer, aber dieser eine Aspekt hat sicher mitgespielt.

⁴ Maurice Cocagnac OP, 1924–2006. ⁵ Jeanne-Paule (Jeanine) Marie Deckers OP, 1933–1985.

⁵ Jeanne-Paule (Jeanine) Marie Deckers OP, 1933–1985.

⁶ Joseph Gelineau SJ, 1920–2008. Ausgaben: 24 psaumes et un cantique, Paris 1953; 53 psaumes et 4 cantiques, Paris 1954; Psaumes à 4 voix mixtes I/II, Paris 1958; Refrains psalmiques, Paris 1963.

⁷ Z.B. GL2 457 *Suchen und fragen*, Diethard Zils nach *Aube nouvelle* von Michel Scouarnec.

Die Gesangbücher der 1990er Jahre, namentlich das Evangelische Gesangbuch in Deutschland (EG, Stammteil 1993) und das Reformierte Gesangbuch in der Schweiz (RG 1998) haben diese Tendenz aufgenommen. Einige Spirituals, Taizégesänge und Neue Geistliche Lieder sind in ihnen enthalten – die vielleicht auffälligste Differenz gegenüber ihren Vorgängergesangbüchern. Dazu fügt sich die Aufnahme von Liedern aus dem englischen Repertoire des 19. Jahrhunderts und von früher so genannten (und damit liturgisch abqualifizierten) „geistlichen Volksliedern“, denen die vorherige Generation noch mit Entschiedenheit die Gesangbuchfähigkeit abgesprochen hatte.

Auch außerhalb des Bereichs des Kirchenliedes ist die Rehabilitierung der Romantik zu verfolgen. Noch Ende der 1970er Jahre hat sich der Winterthurer Chorleiter Emil Heer in einer Singwoche des Schweizerischen Kirchengesangsbundes dafür entschuldigt, dass er ein Werk von Mendelssohn aufs Programm gesetzt hatte, und in den Orgelkonzerten waren Komponisten des 19. Jahrhunderts noch eher die Ausnahme. Inzwischen sind die Ausgaben romantischer Orgelmusik ins Unüberschaubare angewachsen. Dass dabei auch musikalisch weniger Bedeutendes in den Druck gelangt ist, mag man als Zeichen dafür ansehen, dass diese Epoche in der Rezeption nunmehr eine mit den übrigen vergleichbare Selbstverständlichkeit erlangt hat, weil sich nicht mehr jedes Werk durch überdurchschnittliche Qualität rechtfertigen muss. Nicht anders sieht es im Chorrepertoire aus, und auch der Orgelbau hat auf die veränderten Präferenzen mit Dispositionen reagiert, die auf Konzepte des 19. Jahrhunderts zurückverweisen.

Oben wurde bereits anhand von Leitversen die Verschiebung in der Ästhetik deutlich gemacht. Dasselbe lässt sich auch an Liedmelodien verschiedener Art zeigen.

Da wäre etwa jene von Christian Dostal zu Jochen Kleppers *Ich liege, Herr, in deiner Hut* (GL2 99; EG 486 mit anderer Melodie). Erste und zweite Strophenhälfte korrespondieren rhythmisch und formal, die Zeilen laufen harmonisch von der Tonika auf die Dominante (die letzte natürlich danach wieder auf die Tonika). Der stereotype Rhythmus mit dem (außer in der Mitte der zweiten Zeile) immer in zwei Achtel aufgelösten auftaktigen vierten Viertel jedes Takts hat mit der Sprache direkt nichts zu tun, da er jeweils eine Ligatur bewirkt; er führt aber zweifellos zu einer erhöhten Eingängigkeit. Das ist sauberes Handwerk, aber eine Art Replica – die Melodie könnte ein Kinder- oder Volkslied aus dem 19. Jahrhundert sein. Ob sich eine solche zu Kleppers hintergründigem Text schickt, müsste erst noch diskutiert werden; vielleicht nimmt sie ja gewissermaßen den Schluss voraus: „Ich schlafe ohne Sorgen“ (Strophe 11).

Verwiesen sei weiter auf *Erhör, o Gott, mein Flehen* (GL2 439; Text Edith Stein zugeschrieben) mit einer wiegenden Moll-Melodie von Roman Schleisitz (EG regional mit anderer Melodie), auf Christian Dostals Melodie

zu *Und suchst du meine Sünde* (GL2 274; Text von Schalom Ben-Chorin EG 237 mit anderer Melodie), auf *Segne dieses Kind* (GL2 490; EG Württemberg 581; Text: Lothar Zenetti) und seine Melodie von Michael Schütz mit der rhythmisch eingängigen Quintfallsequenz im zweiten Teil, harmonisch etwas jazzig angereichert.

Ein interessantes und bezeichnendes Phänomen stellt die Fassung des *Gloria, Ehre sei Gott* (GL2 169) von Kathi Stimmer-Salzeder dar. In der vorhergehenden Epoche konnte man noch beobachten, dass manche Dichter und Komponisten der Konvention der regelmäßigen Strophenliedform auszuweichen versuchten. Das geschah oft durch asymmetrische Strophenformen mit sehr unterschiedlichen Zeilenlängen und unregelmäßiger Akzentstruktur wie bei *Manchmal kennen wir Gottes Willen*, (Kurt Marti und Arnim Juhre; EG regional, RG 832), bei gleichzeitiger innerer Legitimation der Strophigkeit durch die „Reihenform“, die Wiederholung ganzer Satzstrukturen durch alle Strophen hindurch – besonders deutlich im eben genannten Lied. Ein anderer Versuch, aus dem Formzwang auszubrechen, waren die Kehrversgesänge, deren erste Strophe aus Bibelprosa bestand und die dann die Sprachform für weitere Strophen lieferte, zum Beispiel Rolf Schweizers Psalm 92, *Das ist ein köstlich Ding* (EG 285, RG 51). Im genannten *Gloria* ist nun ist das genaue Gegenteil geschehen. Der arhythmische Prosatext ist nur leicht umgestaltet und so organisiert, dass er in einem Kehrvers und drei Strophen von jeweils acht Takten gesungen werden kann. Damit bleibt das gesungene *Gloria* sehr nahe beim kanonischen Text und erhält trotzdem eine hohe Eingängigkeit und Fasslichkeit – um den Preis einer recht konventionellen musikalischen Gestalt.

* * *

Nun soll aber nicht ästhetische, liturgische oder theologische Kritik an einzelnen Liedern, Chor- und Orgelwerken geübt werden, die in irgendeiner Weise in diese Entwicklung eingeordnet werden können. Qualität ist nicht unabhängig von Stilen und Gattungen zu haben, sondern wäre nur je individuell innerhalb eines Stils oder Typus am einzelnen Stück zu diskutieren. Zu reflektieren ist aber sehr wohl die Rezeption dieser musikalischen Entwicklung in der gottesdienstlichen Praxis. Auch da geht es weniger um ein einzelnes Lied als vielmehr um die Häufung bis hin zur Monopolisierung. Wenn in einem Gottesdienst die Gemeinde mit einem Taizé-Stück beginnt, mit *Ich lobe meinen Gott von ganzem Herzen* (GL2 400; EG 272) fortfährt, eine harmonisch-periodische Psalmantiphon singt, mit *Wie Gras und Ufer ist die Liebe Gottes* bzw. *Weit wie das Meer ist Gottes große Liebe* (EG Nordelbien 622) auf die Predigt antwortet, zu den Fürbitten das Taizé-Kyrie oder das ukrainische Kyrie singt, mit *Bewahre uns, Gott, behüte uns, Gott* (EG 171, GL2 453) abschließt und der Organist, die Organistin die Liturgie mit gediegenen Präludien von Orgelkomponisten des 19. Jahrhunderts wie Gustav Adolf Merkel oder Johann Georg Herzog rahmt, dann dominiert eine

bestimmte Atmosphäre den Gottesdienst, die man wohl irgendwie als weich und sanft beschreiben muss, unabhängig von der relativen Qualität der einzelnen Stücke.

* * *

In den letzten Jahren wird der Begriff „Religion“ zunehmend auch negativ konnotiert. Es ist nicht allein der Terror, der angeblich im Namen des Islams verübt wird; es kommt Alltägliches dazu: repressive Familien- und Sozialstrukturen in konservativen christlichen und muslimischen Kreisen, die kruden Theorien fundamentalistischer „Kreationisten“, die engstirnige Sexualmoral und Homophobie in vielen orthodoxen Kirchen, der offiziellen römisch-katholischen Doktrin und in evangelikalen protestantischen Gruppen. Dazu gesellen sich auch wieder die klassischen religionskritischen Argumente des 19. Jahrhunderts: philosophische von Ludwig Feuerbach, politische von Karl Marx, psychologische von Sigmund Freud.

„Religion“ steht dann für den selbstgewählten und selbstverschuldeten Verzicht auf eigenes Denken, auf Rationalität, auf eigenverantwortliches Handeln – das genaue Gegenstück zu Immanuel Kants Aufklärungspostulat. Weite Teile der mitteleuropäischen Eliten in Gesellschaft, Wissenschaft, Kunst, Wirtschaft und Politik haben sich von der Religion oder wenigstens von der Kirche schon längst verabschiedet und damit deren Relevanzverlust entscheidend mitverursacht.

In den Kirchen und in der Theologie hat in den letzten Jahrzehnten in Bezug auf „Religion“ eine umgekehrte Entwicklung stattgefunden. Hatte Karl Barth noch Evangelium und Religion als Gegensatz gesehen, hatte Dietrich Bonhoeffer ein religionsloses Christentum gefordert, so erfuhr der Religionsbegriff im letzten Jahrhundertdrittel im Zuge einer Art Schleiermacher-Renaissance eine breite Rehabilitierung.

In der kirchlichen Praxis fand diese ihre Entsprechung in einer entschiedenen Orientierung an Erfahrung und im Postulat, im Gottesdienst alle Sinne anzusprechen. Die differenzierte theologische Reflexion, welche in der Praktischen Theologie diesen Umschwung begleitete, kam in der Praxis nicht überall an, so dass das böse Wort vom kirchlichen „Wohlfühlangebot“, von der „seelischen Wellness“ in der Liturgie aufkam – auch nicht gerade eine Einladung für intellektuell und kulturell anspruchsvolle Zeitgenossinnen und Zeitgenossen.

An dieser Stelle erhebt sich nun die Frage, ob die theologische Rehabilitierung der Religion (mit ihrer Banalisierung in kirchlicher „Wohlfühl“- und Erlebniskultur) etwas zu tun haben könnte mit der eingangs beschriebenen Rehabilitierung der Romantik auf musikalischem Gebiet. Davor muss allerdings der „Romantik“-Begriff noch kritisch hinterfragt werden. Es geht ja primär um direkte emotionale Erschließbarkeit, und dazu tragen – in artifiziell

wenig elaborierten Formen wie dem Kirchenlied oder Psalmleitversen – tonale Ordnung und taktperiodische Form wesentlich bei. Keinen Niederschlag findet dagegen die progressive, nonkonformistische Seite der Romantik, wie sie besonders deutlich bei Robert Schumann zutage tritt: das Aufbrechen der Form, die Mehrdeutigkeit, die Verschleierung harmonischer Strukturen, die unaufgelöste Hell-Dunkel-Spannung.

Wenn diese Einschränkung gemacht ist, legt sich die Hypothese einer Korrelation zwischen musikalischer „Neoromantik“ und erfahrungs- und erlebnisorientierter kirchlicher Praxis durchaus nahe. Dazu käme dann auch noch die fortlaufende Entpolitisierung der Liedtexte zwischen 1970 und 2000. Kurt Martis „Anderes Osterlied“ *Das könnte den Herren der Welt ja so passen* (RG 487; EG regional) oder auch das schon erwähnte *Wenn das Brot, das wir teilen, als Rose blüht* sind abgelöst worden von Liedern, welche die persönlichen Beziehungen und die Identität im Fokus haben, so *Ich möchte, dass einer mit mir geht* (EG 209, Hans Köbler) oder *Meine engen Grenzen* (GL2 437, Eugen Eckert/ Winfried Heurich).

Hieße das, dass die neue Zugänglichkeit der Musik letztlich der Klang einer Kirche ist, die kulturell irrelevant und politisch harmlos geworden ist? Relevanz müsste zurückgewonnen werden nicht über ein Mittun im neureligiösen Resakralisierungstrend, sondern umgekehrt durch eine theologisch qualifizierte Religionskritik, die sich der Entgötterung der Welt durch die biblischen Gotteserzählungen erinnert, die die Einwände der dialektischen Theologie im heutigen Kontext aufarbeitet und neu formuliert. So erwiese es sich, dass Glaube oder sogar „Religion“ keineswegs irrational ist, sondern die rationalste Form des Denkens darstellt, weil die Ratio hier zugleich ihre Grenzen reflektiert. Solche Religionskritik wäre auch politisch relevant, weil sie beispielsweise wirtschaftstheoretische Lehrsätze als letztlich irrationale Glaubensbekenntnisse entlarven würde.

Das alles ist intellektuell und emotional anspruchsvoll, eine Herausforderung, die auf Engagement, gar auf Anstrengung hinausläuft, nicht auf leichte Fasslichkeit und angenehmes Erleben.

Was das für den Gemeindegesang und allgemein für die Musik in der Kirche heißen kann? Sicher bedeutet es nicht den Verzicht auf wohlklingende, gefällig-gefällende Musik, auf die Möglichkeit, sich von ihr mitnehmen, mittragen, einhüllen, trösten zu lassen. Wohl aber verlangt es die Aufmerksamkeit dafür, dass das nicht alles sein kann, dass zur kritischen Distanzierung von unreflektierter Religion eine Musik als Partnerin gehört, die ihrerseits Distanz schafft zu unreflektierter Emotionalität. Die drohende Monokultur des Sanften und Gefälligen muss aufgebrochen werden durch Sperriges in Text und Musik, aus älterer oder neuer Zeit, auch dann und wann im Verzicht auf schnelle Zugänglichkeit, im Verzicht auf das direkte Ansprechen des Gefühls. „Ihr seid das Salz der Erde“ – vom Zuckerguss hat Jesus nichts gesagt.

* * *

Ein Wort zum Schluss: Es mag sein, dass der Zusammenhang zwischen musikalischen Trends und kirchlicher Befindlichkeit das Resultat subjektiver Eindrücke und ihrer leicht frustrierten Interpretation durch einen „alten Achtundsechziger“ ist. Nach einem Dritteljahrhundert der Mitarbeit am Jahrbuch und der Beobachtung der Kirchenmusikszene auch aus dieser Warte sei dem scheidenden Schriftleiter aber immerhin die Frage erlaubt.

Publiziert in: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 54. Bd. 2015, S. 153-159.