

«In dir ist Freude»: Botschaft oder Modegag?

Gedanken zu einem vielgesungenen, -geliebten und -geschmähten Lied

VON ANDREAS MARTI

In den 1970er Jahren entfachte sich am Beispiel des Liedes «In dir ist Freude» eine Kontroverse um die Frage, wie ernsthaft oder wie spielerisch ein Kirchenlied sein dürfe¹. Die Problematik rund um eine solche Fragestellung soll in den folgenden Zeilen wieder aufgegriffen und näher ausgeführt werden.

Historisches

Bevor wir uns der Diskussion erneut stellen, sei erst einmal Bekanntes zur Liedgeschichte in Erinnerung gerufen. Klar ist, daß der Text auf die Tanzlied-Melodie des Giovanni Giacomo Gastoldi gedichtet wurde, die 1591 in Venedig im Druck erschienen war – allerdings ist die Frage der Verfasserschaft noch nicht abschließend geklärt. In älteren Gesangbüchern steht jeweils Johann Lindemann, Kantor in Gotha, der 1598 eine Sammlung geistlicher Gesänge herausgab unter dem Titel: «AMORVM FILII DEI DECADES DVAE: Das ist: Zwanzig Liebliche vnd gantz Anmutige Lateinische vnd Deutsche Newe Jharß/ oder Weyhenachten Gesenglein/ Zu Lob vnd Ehren dem Newgeborenen Christkindlein JESV/ Zum theil vnter etliche fröliche Madrigalia vnd Baletti/ Auch andere liebliche Italianische Gesänglein/ zu Fünff Stimmen/ für dieser zeit vnterschiedlichen applicieret/ Jetz- und aber zu Erweckunge der Gottsäligkeit/ vnd mehrem Anlaß Christlicher Frewde: Allen Liebhabern der Edlen/ Himlischen vn[d] Ewigbleibenden MVSICA/ inn öffentlichen Druck publiciret vnd mitgeteilet/ Durch Joannem LInDeMan...»². Lindemann bezeichnet sich also ausdrücklich als Herausgeber, von Verfasserschaft steht nichts. Und – nebenbei bemerkt – es steht auch nichts von Kirche und Gottesdienst in diesem Titel, der ja zugleich eine komprimierte Vorrede darstellt.

¹ Arthur Eglin, *Viele Quellen – ein Strom*, 3. «tanz und musik des herrn», in: MGD 29, 1975, 22-26, und Nachwort des Redaktors Markus Jenny, S. 27. Jürgen Schmidt-Brücken, «In dir ist Freude» – aushungern!, in: MGD 29, 1975, 130. Das Thema wurde auch im interdisziplinären Seminar des Jubilars zusammen mit Gerhard Aeschbacher im Wintersemester 1975/76 behandelt.

² 19. Aufl., 1598, in: *Das deutsche Kirchenlied (DKL)*, kritische Gesamtausgabe der Melodien, hrsg. von Konrad Ameln, Markus Jenny und Walter Lippardt, Band I, Teil 1: Verzeichnis der Drucke von den Anfängen bis 1800, Kassel 1975. Die Großbuchstaben im Namen sind offenbar als Chronogramm gedacht: rückwärts gelesen ergeben sie MDIL, Lindemanns Geburtsjahr 1549.

Der Zweck des Unternehmens ist zweifellos ein primär musikalischer: Adressaten sind die Musikliebhaber. Die «Erweckung der Gottsäligkeit» ist ein ausgesprochener Vorreden-Topos in Editionen geistlicher Kunstmusik; das soll nicht heißen, daß dieser Aspekt nicht ernst gemeint sei – zum Nennwert wird man ihn kaum nehmen können. Bezeichnenderweise ist die Sammlung denn auch in Form von fünf Stimmbüchern erschienen, einer Publikationsweise, bei der an Chor oder an das sich frei zusammenfindende Liebhaber-Vokalensemble, keinesfalls aber an die Gottesdienst-Gemeinde gedacht war. Gattungsmäßig betrachtet sind also die oben erwähnten kritischen Anfragen an den Text inadäquat; es darf sehr wohl einen Unterschied zwischen liturgischem Gesang und «geistlicher Unterhaltungsmusik» geben...

Zurück zum Verfasserproblem: Unter den Hymnologen kursiert seit etwa dreißig Jahren die These, es handle sich bei dem Verfasser um Cyriacus Schneegaß (1546-1597), Lehrer, Pfarrer und Musiker aus Thüringen. Sie beruht auf einer mündlichen Nachricht des 1966 verstorbenen Reinhold Jauernig an den unterdessen ebenfalls verstorbenen Siegfried Fornaçon. Belege sind seither nicht aufgetaucht; dennoch wird der Text heute vorsichtshalber meist unter Schneegaß' Namen geführt³.

Schließlich ist noch auf die De-tempore-Bestimmung des Liedes hinzuweisen: Lindemann denkt ausdrücklich an Neujahr und Weihnachten. Im Text von «In dir ist Freude» fehlt im Grunde jeder Bezug auf eines dieser Feste, obwohl er gerade in seiner allgemeinen Beziehung problemlos zu beiden gesungen werden kann. Das könnte ein Hinweis darauf sein, daß Lindemann ihn tatsächlich nicht selbst gedichtet, sondern vorgefunden und ihn gleichsam in einer thematischen Randzone seiner Sammlung aufgenommen hat. Einem von ihm selbst gesetzten Titel hätte er mit einem eigenen Text doch wohl gezielter entsprochen, und die Aufnahme in die Sammlung war weniger dem thematischen Bezug als der von Lindemann offensichtlich völlig richtig eingeschätzten musikalischen Durchschlagskraft zu verdanken. Etwa ab Mitte des 17. Jahrhunderts kommt «In dir ist Freude» allmählich in die Gesangsbücher, ohne allerdings zu einem der verbreitetsten Lieder zu werden; dabei steht es häufig in der Rubrik der Neujahrslieder⁴. Auch in Johann Sebastian Bachs «Orgelbüchlein» ist es an dieser liturgischen Stelle eingeordnet.

³ Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch Bd. III: Liederkunde, Teil 2: Lied 176-394, hrsg. von Joachim Stalman und Johannes Heinrich, Göttingen 1990, 272. Markus Jenny, Die Herkunftsangaben im Kirchengesangbuch, ein Stück angewandter Kirchengeschichte am Beispiel des reformierten Kirchengesangbuchs der deutschsprachigen Schweiz, in: Zwingliana 14/9, 1978/1, 493-525; zum Lied siehe S. 516, Anm. 70.

⁴ Detlef Gojowy, Kirchenlieder im Umkreis von J. S. Bach, in: JLH 22, 1978, 79-123; hier 94 [zit.: Gojowy, Kirchenlieder].

Der musikalische Befund

Selbstverständlich bringt die Melodie die musikalischen Merkmale ihrer Ursprungsgattung mit. Zu fragen ist, was diese Merkmale bewirken können, wenn sie nun als Eigenschaften bei einem Kirchenlied oder doch zumindest einem in weiterem Sinne geistlichen Lied auftreten. Wir beginnen bei der Form: Die Wiederholung ganzer Formteile ist dem Kirchenlied nicht fremd – im Gegenteil, die «Bar-Form» AAB etwa ist gerade für das deutsche Kirchenlied des 16. und 17. Jahrhunderts außerordentlich häufig. Die Wiederholung der zweiten Melodiehälfte hingegen, wie sie «In dir ist Freude» bringt, ist für das Kirchenlied völlig unüblich, für das Tanzlied jedoch durchaus die Norm. Zweiteilige Form mit längerem zweiten Teil und mit Wiederholung beider Teile ist der Normalbau von Tanzsätzen in Renaissance und Barock; man mag hier die Linien bis zu den Allemanden und Couranten in Bachs oder Händels Klaviersuiten oder zu den unzähligen Menuetten des 18. Jahrhunderts ziehen. Schneegaß hat also bei seiner Kontrafaktur der Vorlage die Eigenform belassen, sie nicht formal dem Kirchenlied angepaßt, wie dies durch die Streichung der zweiten Wiederholung auch denkbar gewesen wäre.

Ein zweites formales Kennzeichen der Gattung Tanzlied zeigt sich in der ausgesprochenen Kurzgliedrigkeit und der Regelmäßigkeit der Anordnung dieser kurzen Formglieder. Die Silbenzahlen $\parallel:5-5-7:\parallel:5-5-5-5-5-4:\parallel$ ergeben ein für das Kirchenlied unübliches Stakkato von kurzen Phrasen, das nicht ohne Einfluß auf die Gedankenführung des Inhaltes bleiben kann.

Der Formverlauf im einzelnen ist geprägt durch eine enge Beziehung der Formteile untereinander⁵. Zeile 1 wiederholt sich tongenau in Zeile 2, Zeile 3 ist in ihrem ersten Teil eine geringfügige Abwandlung von Zeile 1 – Zusammenzug der ersten beiden Töne zu einem doppelten Notenwert, punktierte Durchgangsnote im Terzsprung –, welchem eine einfache melodische Kadenzfigur folgt. Die Form des ersten Teils ist somit A-A-A¹-Kad.

Zeile 4 und 5 sind mit Ausnahme der um eine Quart nach oben versetzten ersten beiden Töne identisch, Zeile 6 vertauscht in der ersten Dreitongruppe von Zeile 5 die Intervallreihenfolge – kleine Sekunde aufwärts, kleine Terz abwärts – und wird in Zeile 7 um einen Ton tiefer sequenzmäßig wiederholt. Zeile 8 nimmt wieder Zeile 1 auf, um die schon in Zeile 3 verwendete punktierte Durchgangsnote bereichert und um einen Ton nach unten versetzt, worauf in Zeile 9 nur noch die kadenzierende Schlußklausel folgt. Die Form des 2. Teils ist somit B-B¹-C-C^{seq}-A²-Kad.

⁵ Im folgenden werden die Zeilen ohne Berücksichtigung der Hälften-Wiederholung von 1-9 durchnummeriert.

The image shows a musical score with four staves of music in 3/4 time. The first staff (measures 1-2) is labeled 'A' and '2'. The second staff (measures 3-4) is labeled 'A'' and 'Kad.'. The third staff (measures 5-7) is labeled 'B' and '5 B''. The fourth staff (measures 8-9) is labeled 'A2' and 'Kad.'. Brackets and arrows indicate structural relationships between measures across the staves.

Notenbeispiel: Innere Formbezüge der Melodie

Die Teile sind ferner noch verbunden durch die Verwandtschaft der Formglieder A und B: Diese stimmen überein in der fallenden Terz am Schluß, während der Anfang von B näherungsweise eine Umkehrung des Anfangs von A darstellt.

Die Tonumfänge der einzelnen Zeilen sind bescheiden. Faßt man je zwei der 5-Silben-Zeilen zu einer melodischen Langzeile zusammen, erhält man die Ambitus: Quint-Quint-verminderte Quint-Quart-Quint. Der Gesamtumfang von einer verminderten Oktave dagegen entspricht etwa der Norm. Die Melodie bewegt sich relativ flach, in lauter Sekundschritten und sechs fallenden Terzen. Der Verlauf der Höhenlage ist völlig konventionell, nämlich am höchsten kurz nach der Mitte, dann gegen den Schluß hin absinkend – die Spitzentöne der Langzeilen sind d-d-f-d-c.

Etwas auffällig ist die Häufigkeitsverteilung der einzelnen Töne: häufigster Ton ist weder der Grundton g noch die Quint d, sondern die Quart c. Das dürfte mit einem im Grunde noch modalen Tonartverständnis zusammenhängen und entfernt die Melodie ein Stück weit vom allzu banalen Tonika-Dominant-Denken späterer populärer Melodien.

Der Versuch, diesen musikalischen Befund im Blick auf den Wort-Ton-Bezug und die Funktion des Liedes zu interpretieren, muß von der Tatsache ausgehen, daß das Lied eine beachtliche Popularität erreicht hat, und zwar, wie sich an Ge-

sangbüchern zeigen läßt⁶, bereits im 18. Jahrhundert, vor allem aber in neuerer Zeit. Dabei genügt die Feststellung, daß ein Tanzlied eben «dem Volk» näher stehe, noch keineswegs: schließlich hätte es noch jede Menge anderer Tanzlieder gegeben, die in den Kirchengesang hätten übernommen werden können. Ich wage meine Vermutungen in zwei Richtungen gehen zu lassen: Einerseits besteht offensichtlich eine Spannung zwischen dem lebhaften Charakter der Melodie (heutige Jugendliche würden sie wohl als «aufgestellt» bezeichnen) und dem geringen Schwierigkeitsgrad, welcher durch die ständigen Wiederholungen und durch den innerhalb der Zeilen recht flachen Melodieverlauf gegeben ist. Mit geringen musikalischen Mitteln wird ein Maximum an Effekt erzielt. Andererseits könnte die äußerst konsequente Form der Melodie eine Rolle nicht nur für die leichte Erlernbarkeit, sondern auch für die Funktion spielen, die dann aber durchaus ambivalent erscheint. Freude, Fröhlichkeit, Lebendigkeit in den Gottesdienst zu bringen, ist zwar offensichtlich die Absicht, wenn man «In dir ist Freude» singen läßt. Wenn aber Freude und Lebendigkeit in eine dermaßen klar definierte Form gebracht werden, ist damit zugleich garantiert, daß sie nicht in unvorhersehbare Bahnen gelangen. Natürlich gilt dieser Einwand im Grunde für jeden gemeinschaftlichen Liedgesang, dessen Form ja immer vorgegeben ist; doch werden die Singenden bei «In dir ist Freude» wie nirgends sonst gleichsam an der kurzen Leine geführt – dazu passen dann auch wieder die extrem kurzen Verszeilen, die ein gedankliches oder musikalisches Ausschwingen zuverlässig verhindern. Vielleicht kann man sogar so weit gehen, diese domestizierte Fröhlichkeit in Zusammenhang zu bringen mit dem Vorwurf⁷, es handle sich letztlich um die Musik einer heilen Ober-schicht-Welt.

Der Text

Zwei Stellen des Textes, so wie er im Deutschschweizer reformierten Kirchengesangbuch von 1952 (RKG) steht, müssen vorab erwähnt werden, da sie vom Original abweichen: Einmal heißt die 3. Zeile der 1. Strophe dort «o du süßer Jesu Christ» und nicht «o mein lieber Jesu Christ». Die RKG-Fassung hat in etwas unbedachter Weise die 1. Person Singular in den Text eingebracht, der sonst durchweg im Plural formuliert ist. Wenn man die – an sich fragwürdige und meist auch mit einer nicht ganz ideologiefreien Wertung verknüpfte – Unterscheidung von «Ich-» und «Wir-Lied» übernehmen will, so wäre hier also festzuhalten, daß das angeblich so flache und harmlose «In dir ist Freude» vom Individualismus des Barock noch nicht betroffen ist... Die Klärung der zweiten Stelle rückt ebenfalls ein Gewicht zurecht: Anstatt «an dir wir hangen in Freud und Bangen» hat das Original im 2. Teil der 1. Strophe den Text «An dir wir kleben in Tod und Leben». Be-greiflich, daß man das «kleben» als allzu drastisches Bild eliminieren wollte; um

⁶ Gojowy, Kirchenlieder 94.

⁷ im oben, Anm. 1 erwähnten Kirchenlied-Seminar erhoben.

des Reimes willen mußte man dann aber von der eschatologischen Ebene «Tod und Leben» auf die immanente von «Freud und Bangen» heruntersteigen.

Die Frage bei der theologischen Beurteilung des Textes ist ja wohl die, ob die reformatorische Dimension der fundamentalen Angewiesenheit des Menschen auf Gottes Gnade aufbewahrt oder zugunsten einer eudämonistischen Vorsehungslehre verdrängt ist, welche letztlich Transzendenz durch eine mit religiösen Versatzstücken dekorierte Immanenz ersetzt. Letzteres wäre der Fall, wenn die Rede von Gottes Güte nur noch die gleichsam psychologische Funktion hätte, Schwierigkeiten des Lebens erträglich zu machen und so als eine Art Verdrängungshilfe zu dienen. «In dir ist Freude» geriete so in die Nähe mancher «Jesus-Songs» erwecklicher Jugendgruppen, in denen die Lösung sämtlicher Probleme durch die bloße Nennung des Jesusnamens behauptet wird. Das wäre dann eben der Jesus, der «als Seelentrost vernascht»⁸ wird.

Der Schlüssel zum Verständnis dürfte am Ende der 1. und am Anfang der 2. Strophe liegen: «Nichts kann uns scheiden ... Wenn wir dich haben, kann uns nichts schaden, Teufel, Welt, Sünd oder Tod». Der Liedtext zitiert hier das 8. Kapitel des Römerbriefes. Dabei darf wohl vorausgesetzt sein, daß damals ein solches Zitat nicht isoliert gehört wurde, sondern daß es vielmehr seinen biblischen Kontext im Hintergrund mitklingen ließ. Paulus geht ja in Röm 8, 33ff nicht von einer eudämonistischen Providenzlehre, sondern von der Rechtfertigung aus Gnaden aus, und das «nichts soll uns scheiden» bildet die Kulmination dieses Gedankens. Ohne daß damit irgendwelche historischen Zusammenhänge behauptet wären, sei auf Leonhard Hutter's «Compendium locorum theologicorum» verwiesen: Die fragliche Römerbriefstelle schließt da den Locus «De cruce» als fünftes der tröstlichen Schriftargumente unter dem Stichwort «certa fiducia de remissione peccatorum in CHRISTO». Daß der Trost im Leiden einer eschatologischen Stütze bedarf, ist damit im Zusammenhang zu sehen, daß die Orthodoxie auch das Leiden selbst in ähnlicher Weise zu begründen sucht. Es ist Ausdruck von Gottes Zorn angesichts der immer noch wirksamen Sünde, Erziehungsmittel zur Buße, Mittel zur Gleichförmigwerdung mit Christus, Prüfstein für den Glauben und seine Bezeugung. Der Glaube an die Vergebung der Sünden durch Christus verleiht nun aber die Gewißheit, daß Leiden nicht Zeichen von Gottes ewigem Zorn ist, da dieser durch Christi Kreuz versöhnt ist. Das Leiden verliert durch diesen Trost des Kreuzes seine schlimmste Dimension und kann in Demut und Geduld ertragen werden⁹.

Wenn wir den Liedtext in diesen größeren theologischen Zusammenhang eingebettet sehen – und ich vermag keinen Grund zu sehen, daß wir das für den Kontext Schneegaß' und Lindemanns nicht tun sollten –, wird klar, daß da keine verselbständigte Providenzlehre vorliegt (eine solche ist ja auch z. B. bei Hutter

⁸ Jürgen Schmidt-Brücken, «In dir ist Freude» – aushungern!, in: MGD 29, 1975, 130.

⁹ Leonhard Hutter, «Compendium locorum theologicorum», Wittenberg 1610, Neuaufgabe Berlin 1961, Loc XXIV, 1f. Philipp Melancthon, «Loci praecipui theologici», CR 21, 1854, 934ff, Loc XVIII.

und bei seinem offensichtlichen Vorbild, Melanchthons Loci, nicht als selbständiges Stück zu finden). «In dir ist Freude» hat somit als durchaus «orthodox» zu gelten. Erst wenn dieser Kontext nicht mehr vorausgesetzt werden kann, wird das enteschatologisierte Mißverständnis des Textes möglich, kann die Dialektik von Tod und Leben, Sünde und Gnade, Kreuz und Trost überlesen werden.

Botschaft oder Modegag?

Mit der zuletzt skizzierten Beurteilung verschiebt sich die Problematik auf die Ebene der Rezeptionsgeschichte und damit auf ein Feld, das in der Hymnologie bisher weder methodisch noch umfangmäßig in ausreichendem Maße in Bearbeitung genommen wurde – nicht zuletzt wohl auch infolge des latenten Unwissenschaftlichkeitsverdachtes, welcher der Rezeptionsgeschichte von seiten der «reinen Wissenschaft» immer noch angehängt wird.

Auszugehen ist zunächst von der Rezeption bei der Entstehung des Liedes kurz vor seinem Erstdruck im Jahre 1598. Quellen zu dieser Rezeption sind – wie zu erwarten – keine vorhanden. Einen kleinen Hinweis können wir immerhin dem Kontrafaktor-Typ entnehmen¹⁰. Vom originalen Text übernimmt die Kontrafaktor nichts, jedenfalls nicht in so direkter Weise wie etwa im Falle von «O Welt, ich muß dich lassen» nach «Innsbruck ich muß dich lassen». Andererseits entfernt sie sich auch nicht so weit von der Vorlage wie die andere Kontrafaktor zur selben Melodie: «O Gott, mein Herre, mein' Glauben mehre»¹¹, welche auf den Affekt des Originals keine Rücksicht nimmt, sondern eine rein formale, fast mechanische Strophenbereimung darstellt. «In dir ist Freude» behält im Text den vorgegebenen Affekt bei, allerdings nicht einschränkungslos, wie ein Blick auf den italienischen Originaltext zeigt: «A lieta vita / amor ci invita / Falala :|: Chi gioir brama / Se di cor ama / Donnerà core / A un tal signore / Falala:|:». Dermaßen problem- und belanglos ist der geistliche Text ja nun wirklich nicht, noch nicht einmal dann, wenn man sich den orthodoxen theologischen Kontext wegdenkt. Im Blick auf die Wort-Ton-Beziehung bleibt allerdings zu fragen, ob die relative Nähe der Affektlage nicht doch den ursprünglichen Affekt so stark überwiegen läßt, daß die unterschwellige Dialektik des Textes darob aus dem Bewußtsein der Singenden oder Hörenden verdrängt wird. Dieser Verdacht verstärkt sich, wenn wir an den musikalischen Befund erinnern: Die dort festgestellte Kurzgliedrigkeit einerseits, die ausgesprochen festgefügte Form andererseits lassen eine wie immer geartete «meditative» Vertiefung des Textes kaum zu.

Die theologische und kirchliche Kontextveränderung im 18. Jahrhundert, sei es in Richtung pietistischen Individualismus' oder aufklärerischer Providenztheologie hat ohne Zweifel die oben beschriebenen Bezüge auf einen nicht ausgesprochenen, wohl aber vorausgesetzten eschatologischen Hintergrund von Schneegeb'

¹⁰ Werner Braun, Die Evangelische Kontrafaktor, in: JLH 11, 1966, 89-113; hier 106f.

¹¹ David Speiser 1609.

Text verblässen lassen. Man könnte nun nicht ohne eine kleine Portion Boshaftigkeit vermuten, daß gerade diese Tatsache die breitere Rezeption des Liedes von jener Zeit an erklärt; doch ist natürlich zu berücksichtigen, daß der Funktionswechsel vom Individual- zum Gemeindelied in den meisten Fällen (sofern er überhaupt stattgefunden hat) Jahrzehnte gedauert hat und bei «In dir ist Freude» dadurch noch erleichtert oder vielleicht erst ermöglicht wurde, daß die Melodien ohne Rücksicht auf ihre originale Gestalt dem langsamen Gemeindegesang angeglichen wurden und dadurch ihren ursprünglichen Charakter verloren: Gemeinden, die im 18. Jahrhundert «In dir ist Freude» gesungen haben, dürften sich kaum der Tatsache bewußt gewesen sein, daß sie die Musik eines losen italienischen Liebestanzliedchens zum Erklingen brachten. Das ist heute vermutlich anders. Die entsprechende Information dürfte bis zu den interessierten Gemeindegliedern durchgesickert sein, mindestens aber ist sie bei vielen Pfarrern angekommen, wo sie ein bei Kirchenmusikern gefürchtetes Argumentationsschema erzeugt hat: «Wenn vor 400 Jahren aus einem Tanzlied ein Kirchenlied hat werden können, muß das auch heute möglich sein – also her mit Gitarren und Schlagzeug, Keyboards und Verstärkern». Die Motivation ist meist leicht ersichtlich: man will Anleihen machen bei der Musik, die bei «den Jugendlichen» ankommt (die wenigen Tausend Jugendlichen, die in den Musikschulen Klavier, Violine, Querflöte oder Cello spielen, sind sowieso eine Randgruppe...), um so im günstigeren Fall die Botschaft, im ungünstigeren sich selbst ebendort ankommen zu sehen. Und weil der Organist natürlich dagegen ist, ist man außerordentlich dankbar über «In dir ist Freude», das auf einer diesem Ewiggestrigen zugänglichen Ebene, der historischen nämlich, Argumente liefert.

Auf eben dieser Ebene greift allerdings das Argument gerade nicht, wie «In dir ist Freude» mit aller wünschenswerten Deutlichkeit zeigt. Die Kontrafaktur ist ja so vor sich gegangen, daß das musikalische Material, nämlich die Melodie samt ihrer Form, ihrem Rhythmus, ihrer immanenten Harmonik gleichgeblieben, die Produktions- und Rezeptionsbedingungen dagegen radikal verändert wurden: von der sich an leichter Musik delectierenden italienischen «Jeunesse dorée» der Spätrenaissance und ihrem eleganten Chorgesang über die geistliche Übung deutscher Bürgerhäuser schließlich in den feierlich-schwerfälligen Gemeindegesang des 18. Jahrhunderts, für den die erwähnte italienische Jugend wohl nur Grausen und Hohngelächter übriggehabt hätte. Wollte man den Weg von «In dir ist Freude» unter heutigen Bedingungen nachvollziehen, müßte man aus einem Hitparade-Stück die Melodie extrahieren, darunter einen nicht zu komplizierten Orgelsatz setzen und das Ganze von der Gemeinde durch mehrere möglichst gleich gestaltete Strophen singen lassen. Daß daran niemand denkt, ist offensichtlich. Der Grund liegt darin, daß das Wesen der Populärmusik schlechterdings nicht auf der Ebene des musikalischen Materials, sondern (vordergründig) auf jener der klanglichen Realisation liegt. Wenn schon, müßte man also den umgekehrten Weg beschreiten und z. B. «In dir ist Freude» oder «Vater unser im Himmelreich» (das musikalische Material ist im Grunde völlig gleichgültig) in Band-Besetzung

eine(n) Solosänger(in) parlando ins Mikrofon und die Konfirmanden einen hinzugesetzten Refrain oder die Wiederholung der Schlußzeilen als Backgroundchor singen lassen. Der Erfolg ist allerdings alles andere als garantiert, denn bedeutender noch als diese musikalischen «Sekundärfaktoren» sind außermusikalische Fakten wie die Verankerung in bestimmten Situationen und Kommunikationsstrukturen. Diese aber sind nicht leicht in die Kirche transportierbar, weil sie da in Konkurrenz mit deren eigenen Situationen und Kommunikationsstrukturen geraten. Und die Gefahr ist groß, daß beim unvollständigen Transport von Populärmusik – also nur der musikalischen Primär- und Sekundärfaktoren – die Jugendlichen gerade das vermissen, was ihnen unbewußt an «ihrer» Musik das Liebste und das Wesentliche ist, und damit das ganze Unternehmen als Anbiederungsversuch durchschauen.

Hier würde jetzt eine vielschichtige Diskussion der ganzen Problematik des «Sacro-Pop», der «christlichen Rockmusik» oder wie man das immer nennen will, einsetzen. Sie müßte berücksichtigen, daß es unter mancherlei Aspekten gute Gründe für einen – differenzierteren – Umgang mit populärer Musik in der Kirche gibt. Diese Gründe muß sie sich allerdings aus der heutigen Situation suchen – «In dir ist Freude» als Analogie beizuziehen, ist hermeneutisch unzulässig.

Prof. Dr. Andreas Marti, Könizstr. 252, 3097 Liebefeld

