



Andreas Marti **Kirchenchor und Kirchenlied**

Referat zum 20-Jahr-Jubiläum der Basler Münsterkantorei, 11. September 2011

Kirchenlied und Gesangbuch geraten manchmal in der Chorarbeit etwas an den Rand. Sie gehören aber zu seinem «Kerngeschäft», wie schon ein Blick in die Geschichte zeigt. Für das «Profil» des reformierten Gottesdienstes sind sowohl Lied wie Chor ein wichtiger Punkt; beide sind aufeinander angewiesen, und schliesslich lohnt es sich auch für die künstlerische Bildung des Chores, sich mit diesen Kleinformen intensiv zu beschäftigen.

Der Schweizerische Kirchengesangsbund hat in den letzten etwa 20 Jahren ungefähr ein Viertel seiner Mitgliedchöre verloren, weil sie mangels Mitgliedernachwuchs aufgelöst wurden. Ob dies mittelfristig das «Ende des Kirchenchor-Zeitalters» bedeutet, wie ich in einem Artikel in «Musik und Gottesdienst» vor bald 15 Jahren Jahren gefragt habe,¹ ist schwer zu beurteilen. Vielleicht steht das Kirchenchorwesen wirklich in einer Existenzkrise, sicher aber in einer Motivationskrise.

¹ Andreas Marti: Das Ende des Kirchenchor-Zeitalters? In: Musik und Gottesdienst 50. Jg. 1996, S. 114–115.

Stellen wir uns einen klassischen traditionellen Kirchenchor vor: Kirchlich gut bis überdurchschnittlich integrierte Menschen mit mehr oder weniger (meist mehr) musikalischen Voraussetzungen und Interessen, alle oder fast alle in der Kirchgemeinde wohnend und regelmässig im Gottesdienst – manchmal dann eben im Chor statt irgendwo in den Kirchenbänken. Es waren nicht zuletzt diese Kirchenchöre, die nach 1952 dem damaligen neuen Kirchengesangbuch zu einem raschen und nachhaltigen Durchbruch verholfen haben.

Diese Situation lässt sich mit Stichworten wie Kontinuität – ich erinnere an die Chormitgliedschaftsjubiläen, die nicht selten bis 70 Jahre hoch reichen – und Selbstverständlichkeit beschreiben: Selbstverständlichkeit der Mitgliedschaft für kirchlich engagierte und musikalisch fähige Leute, Selbstverständlichkeit des Gottesdienstes, Selbstverständlichkeit des Kirchenliedes in der Liturgie.

Heutige Teilnahmemuster sehen anders aus, orientieren sich nicht so sehr an Kontinuität, sondern an Einmaligkeiten, an Höhepunkten, an Sequenzen, deren jede für sich geplant wird. Damit ist auch nichts mehr selbstverständlich, sondern jede Veranstaltung und jedes einzelne Element einer Veranstaltung steht unter dem Anspruch, sich für die gegebene Situation zu legitimieren, sich für sie als geeignet und angemessen zu erweisen. Kirchenchöre serbeln, aber Projektchöre boomen – manchmal auch in ein- und demselben Chor im Wechsel zwischen Standardbetrieb und grösseren Projekten (ich kenne das aus meinem Kirchenchor: eine nicht unproblematische Situation, aber sie hat bisher das Überleben des Chores gesichert). Es ist definitiv leichter, Leute für ein «Weihnachtsoratorium», einen «Messias» oder auch für ein Konzert mit kleineren Werken zu motivieren als fürs Kirchenliedersingen. Der Ereignis- und Erlebniswert ist da offenbar einfach höher.

Ich will darüber nicht lamentieren und kann auch keine handlichen Rezepte geben. Ich stelle nur diese Situation als gegebene Voraussetzung fest und mache nun zuerst einen Exkurs in noch frühere Zeiten, wie da Chor und Kirchenlied zueinander standen.

Historisches

Die deutsche Reformation hat das Kirchenlied nicht erfunden, aber sie hat es vom Rand ins Zentrum des Gottesdienstes geholt – allerdings erst Jahrzehnte nachdem die böhmische Reformation bereits dasselbe getan hatte. Der Aufschwung des Kirchenlieds ist eng verbunden mit dem Namen Martin Luther; interessanterweise ist gerade in seinem Umfeld deutlich erkennbar, dass von Anfang an der Chor daran beteiligt ist, ja, dass er der Gemeinde eigentlich vorausgeht.

1523 schreibt Luther, es wäre gut, im Gottesdienst deutsche Lieder zu singen, nur leider gebe es noch kaum solche. Ende desselben Jahres beginnt Luther selber Lieder zu verfassen, 1524 erscheinen sie in kleinen Sammlungen, von innovativen Buchdruckern für den freien Markt hergestellt.²

Kontinuität und Selbstverständlichkeit.

Von Anfang an: Chor.

2 «Achtliederbuch (-blatt)», gedruckt in Nürnberg (mit der Ortsangabe Wittenberg). Vier Lieder von Luther und drei von Paul Speratus, dazu ein anonymes. DKL 1524.12 / EdK b16b. – Zwei sog. «Enchiridien» in Erfurt, mit fast identischem Inhalt von zwei konkurrierenden Druckern herausgebracht. Darin u. a. 18 Lieder von Luther. DKL 1524.03 / EdK ea1; DKL 1524.05 / EdK ea3.

Zusammengehen
von Chor und
Gemeinde.

Die Gemeinde
wird zum Chor.

Erst 1526 baut Luther in seinem Vorschlag zur Neugestaltung des Gottesdienstes³ systematisch deutsche Gemeindelieder ein – aber schon 1524 waren die Chorsätze Johann Walters zu den frühen Luther-Liedern im Druck erschienen.⁴ Sie waren bestimmt für die «Kantorei», ein damals neues Organisationsmodell im Zusammenwirken von Schülern der städtischen Lateinschule und musikinteressierten Bürgern, meist unterstützt durch Instrumente.⁵

Diese Kantorei hatte – neben den traditionellen, teilweise weiterhin lateinischen liturgischen Stücken – die Führung im deutschen Liedgesang. Die Chorsätze, meist mit der Melodie im Tenor, wurden stropheweise im Wechsel mit der Gemeinde gesungen. Diese sang einstimmig und unbegleitet, wie es damals selbstverständlich war (der oft zitierte Genfer Gemeindegesang war also keineswegs eine calvinistisch-asketische Ausnahme!). Erst 60 Jahre später entwickelte Lukas Osiander den neuen Satztyp mit der Melodie im Sopran und gemeinsamem Rhythmus aller Stimmen – also etwa unseren heutigen Gesangbuchsatz –, der das permanente Zusammengehen von Chor und Gemeinde ermöglichte: «... sodass eine christliche Gemeinde durchaus [d. h. kontinuierlich] mitsingen kann», wie es im Vorwort seiner Ausgabe heisst.⁶

Im Gottesdienst der reformierten Reformation in der Zürcher und Genfer Linie gab es keine mehrstimmige Chormusik. Auf der einen Seite gab es aber auch hier die Notwendigkeit, dass die Gemeinde sich an Vorsängern orientieren konnte – einem einzelnen Vorsänger oder einer Gruppe von Schülern –, auf der andern Seite sangen diese Schülerchöre ausserhalb des Gottesdienstes und ebenso die musikfähigen Bürger in ihren Häusern die Psalmen in mehrstimmigen Sätzen. In der Deutschschweiz kamen die einfacheren dieser Sätze vom 17. Jahrhundert an auch in den Gottesdienst. Die von Schülerchor, Vorsängerensemble, Sängerkollegium oder Bläsergruppe angeführte Gemeinde übernahm sie mit der Zeit und wurde selber zu einer Art Chor.

Besonders fliessend waren die Grenzen zwischen Gemeinde und Chor im Engadin, wo im 17. Jahrhundert offenbar am Sonntag die kunstvollen Psalmotetten von Jan Pieterszoon Sweelinck von der ganzen Gemeinde gesungen wurden, vorbereitet in den Proben des Kirchenchors, der bei den damaligen bescheidenen Bevölkerungszahlen einen ansehnlichen Teil des Dorfes umfasst haben muss, zumal die Beteiligung am Gesang obligatorisch war.⁷

3 Martin Luther: Deutsche Messe vnd ordnung Gottisdiensts. Wittenberg 1526. DKL 1526.17; WA 19,60 B. Text in: Wolfgang Herbst (Hg.): Evangelischer Gottesdienst. Quellen zu seiner Geschichte. Göttingen 1992, S. 69–93. In neuhochdeutscher Übertragung und kommentiert in: Michael Meyer-Blanck: Liturgie und Liturgik. Der Evangelische Gottesdienst aus Quellentexten erklärt. Gütersloh 2001, S. 39–64.

4 Johann Walter: Geystliche gesangk Buchleyn. Wittenberg 1524, mehrere Auflagen bis 1550, teils in Strassburg gedruckt. DKL 1524.18/EdK ec1a.

5 Vgl. Wilhelm Ehmann: Kantoreipraxis. In: MGD 9. Jg. 1955, S. 33–41, 65–72.

6 Lucas Osiander: Fünfftzig Geistliche Lieder vnd Psalmen. Nürnberg 1586. DKL 1586.11.

7 Hans-Peter Schreich-Stuppan: Die Genfer Psalmen in romanisch Bünden. In: Peter Bernoulli/Frieder Furler (Hg.): Der Genfer Psalter. Eine Entdeckungsreise. Zürich (2001) ²2005, S. 139–150, hier S. 141 f. – Judith I. Haug: Der Genfer Psalter in den Niederlanden, Deutschland, England und dem Osmanischen Reich (16.–18. Jh.). Tutzing 2010, S. 185 f. – Markus Jenny: Der Engadiner Kirchengesang im 17. und 18. Jahrhundert: Ein kulturhistorisches Unikum. In: Frans Brouwer/Robin A. Leaver (Hg.): Ars et musica in liturgia. FS für Caspar Honders. Metuchen 1994, S. 64–81.

Von Chören in unserem Sinn kann man für das 17. und 18. Jahrhundert in der Schweiz allerdings nicht reden; aber egal ob Gemeindesingprobe, Vorsängergruppe, Bläsergruppe oder «Singkollegium» – immer geht es in der Organisation kirchenmusikalischer Trägerschaften hierzulande um das Gemeindelied, speziell um das Psalmensingen in Form des Reimpsalters vor allem der Genfer, teilweise auch der Strassburger Tradition.

Etwas anders liegen die Dinge weiter nördlich im lutherischen Raum. Bach teilt 1730 seine Thomaner in drei Fähigkeitsstufen ein, vom anspruchsvollen Figuralgesang der Kantaten der 1. und 2. Kantorei (für Thomas- und Nicolaikirche) über die «Motettensänger» der 3. Kantorei für die Neukirche bis hinunter zur 4. Kantorei für St. Petri, «so keine Music verstehen, sondern nur nothdörfftig einen Choral singen können» – ein ausgesprochenes künstlerisches Negativprestige für das Kirchenlied.⁸

Kirchenchöre in unserem Sinne, als freie Zusammenschlüsse von Gemeindegliedern entsprechend den historisch etwas älteren weltlichen Chören (v. a. Männerchören) gibt es erst seit dem 19., sogar dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. An den weltlichen Chören orientiert sich zuerst auch ihr Repertoire, was Form und Satztyp angeht: liedhafte oder leicht polyphone A-cappella-Sätze in romantischer Harmonik. So jedenfalls präsentieren sich die ersten Musikbeilagen des SKGB, die ab 1901 jährlich erscheinen. Kirchenliedsätze, die sich auf die damaligen Kirchengesangbücher beziehen, sind selten – aber vermutlich haben die Chöre einfach die vierstimmigen Sätze aus dem Gesangbuch gesungen, das heisst aus dem «Vierörtigen» von 1868 und dem «Achtörtigen» von 1891.

Mit dem etwa ab 1925 rasch wachsenden Einfluss der Singbewegung auf die Kirchenchöre verschiebt sich das Repertoire fast schlagartig vom klassisch-romantischen Chorstil zu den «Alten Meistern» des 16./17. Jahrhunderts und damit in einen Stilbereich, in dem das deutsche Kirchenlied als Typus geformt und gefestigt worden ist. In den SKGB-Musikbeilagen lässt sich dies gut verfolgen, und das Chorrepertoire bereitet die stilistische Umorientierung des Gemeindegesangs vor, die 1941 der «Probeband» sehr radikal, das Reformierte Kirchengesangbuch 1952 dann etwas abgeschwächt vollzogen hat.⁹

Steht das Lied zunächst noch als in sich unveränderliche Grösse da, entstanden dann vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts allerlei Formen um das Lied herum: Liedkantaten, alternative Sätze, Zusatzstimmen, Junctim-Sätze, Liedkanons.

Kirchenchöre und weltliche Chöre.

Die «Alten Meister» und das Kirchenlied.

8 Werner Neumann/Hans-Joachim Schulze: Bach-Dokumente I. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Kassel 1963, S. 63 f.; S. 250 f. – Günther Stiller: Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit. Berlin/Kassel 1970, S. 64–79.

9 Interessant ist, dass beim grossen A-cappella-Chorkonzert im Basler Münster an dieser Jubiläumsfeier die klassisch-romantische Chormusik einen grossen Raum einnahm und dass neben bekannten Namen wie Bruckner oder Reger auch die vergessenen oder gar verfehten «Kleinmeister» wie Liebhold oder Klein wieder auftauchten. Ist die Singbewegung am Ende angelangt? War der Ökumenische Singkreis Basel mit seiner Komposition von Arthur Eglin schon so etwas wie ein Bote aus vergangener Zeit? Das wollen wir nicht hoffen und vielmehr auf ein fruchtbares Nebeneinander ästhetischer Ideale setzen.

Systematisches:

Die Rolle von Chor und Kirchenlied im Gottesdienst

Diese neueren Formen führen zu neuen Formen der Mitwirkung des Chores und verändern seine Rolle. Singt er nämlich – wie in den früheren Zeiten – einfach das Lied selbst, vielleicht im vierstimmigen Satz, ist er sozusagen der Voraustrupp der Gemeinde. Im Idealfall folgt sie ihm so, dass er zuletzt überflüssig wird; er singt ja im Kirchenlied nichts anderes als die Gemeinde auch singt oder mit der Zeit singen soll. Jetzt aber wächst aus dem Kirchenlied etwas Neues, das die besondere Trägerschaft des Chores voraussetzt, das die Gemeinde selber nicht leisten kann.

Man kann darüber diskutieren, ob der Chor ein Teil der Gemeinde oder ihr Gegenüber sei. Als reiner Vorsängerchor wäre er Teil der Gemeinde, das Gegenkonzept ergab sich aus der Entwicklung der Sängerscholen im Mittelalter, die ursprünglich als besondere Gruppe den liturgischen Part der Gemeinde stellvertretend übernahmen, dann aber gänzlich auf die Seite des Klerus, der die Liturgie vollziehenden Geistlichen, rutschten, während das Volk in der Zuschauerrolle blieb.

Die moderne katholische Liturgik hat dies ganz grundsätzlich korrigiert und nennt als Träger der Liturgie das «hierarchisch gegliederte Volk Gottes», die Gemeinde als Ganze mit den verschiedenen Rollen von Priester, allfälligen Konzelebranten, Ministranten, Lektor, Kantor, Chor, Organist, Mitfeiernden.

Für den evangelischen Gottesdienst lassen wir das «Hierarchische» weg, da es das spezifisch römisch-katholische Amtsverständnis voraussetzt. Wir können es aber ersetzen durch «funktional» – die Gemeinde als Ganze, alle tragen den Gottesdienst, aber es gibt unterschiedliche Aufgaben. Im häufigsten Fall sind diese allerdings auf zwei reduziert: Pfarrerin/Pfarrer und Gemeinde.

Für die Pfarrerin, den Pfarrer besteht die Aufgabe in der Auslegung der Bibel für die Gegenwart und der Auslegung gegenwärtigen Lebens im Licht der Bibel, in der Anleitung zum Gebet und in der Leitung der Sakramentsfeier, für die Gemeinde geht es darum, sich ansprechen zu lassen durch die Botschaft, in ihr die Bedeutung für das eigene Leben zu finden, um das gemeinsame Gebet, die Ausrichtung auf Gott in der Verantwortung gegenüber der Welt, um die gegenseitige Auferbauung, Stärkung und Ermahnung.

Der Chor hat an beiden Seiten Teil: als Kern der singenden Gemeinde und als ihr Gegenüber. Dadurch wird die oft beklagte Teilung des reformierten Gottesdienstes in einen Vortragenden und ein Publikum relativiert, indem gewisse Funktionen statt von der Einzelperson der Pfarrerin oder des Pfarrers durch den Chor als Gruppe übernommen werden: der Vortrag eines Bibeltextes, seine Auslegung durch die musikalische Umsetzung, das gesungene Gebet, die Heranführung an die gottesdienstliche Konzentration, vielleicht auch in dem bei uns weniger üblichen liturgischen Dialog.

Und ebenso konzentrieren sich Funktionen der gesamten Gemeinde stellvertretend im Chor: das im Lied gesungene Gebet, die Vertiefung und Ausweitung der Botschaft durch die Musik, die Reaktion auf die Verkündigung, die gegenseitige Ansprache. Der Chor wird so zu einer eigentlichen Schaltstelle in der Liturgie (natürlich nur dann, wenn er sich nicht auf zwei, drei «Verschönerungsbeiträge» beschränkt und sich sonst in der Liturgie nicht zeigt). Man müsste sich im Grunde genommen sogar

fragen, ob ein Gottesdienst ohne Chor überhaupt vollständig sein kann – angesichts der begreiflicherweise beschränkten Verfügbarkeit der Chöre natürlich eine müssige Frage.

Nun gibt es zwischen Kirchenchor und Kirchenlied eine gewisse liturgische Analogie: Der Chor relativiert das Gegenüber von Pfarrerin/Pfarrer und Gemeinde, wie wir skizziert haben, und das Kirchenlied führt die Gemeinde aus der Zuhörer –, der Publikumsrolle heraus und in die aktive Mitgestalterrolle hinein. Dies gilt zwar zunächst auch für die Anteile der Gemeinde im formellen liturgischen Dialog, wie wir ihn etwa aus der katholischen Messe kennen.

Aber dabei gibt es einen Unterschied: Diese liturgischen Antworten bewegen sich eng dem definierten Verlauf entlang, gehen nahtlos in ihm auf, inhaltlich und formal. Das Kirchenlied dagegen kann als formal selbstständiges Gebilde für sich stehen, ohne in den liturgischen Kontext vollständig eingehängt zu sein; schliesslich ist es als Typus ja auch – mindestens teilweise – ausserhalb des Gottesdienstes entstanden. In einem gewissen Sinne unterbricht es den liturgischen Gang oder verschiebt ihn zumindest auf eine andere Ebene. Die Liturgin, der Liturg gibt für die Dauer des Liedes sozusagen die Führung ab – vielleicht der tiefste Grund für das Misstrauen konservativ-autoritärer Liturgie gegenüber dem Lied, schon im Konzil von Trient im 16. Jahrhundert, als die römische Kirche in Abgrenzung von der Reformation dem volkssprachlichen Lied die liturgische Gültigkeit verweigerte, aber auch im Widerstand konservativer katholischer Kreise gegen die als überzogen empfundenen Neuerungen nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil – hier als «Verliederung» des Gottesdienstes denunziert.

Eine eher erstaunliche Parallele dazu findet sich ausgerechnet in Gottesdiensten, die sich als besonders neu und zeitgemäss verstehen: in Taizé-Gebeten, Meditationsfeiern, Gruppengottesdiensten dominieren Singsprüche, Kanons, kurze Refrains – Lieder, die einen Gedanken über mehrere Strophen entfalten, finden da weniger gut Platz.

Ein Liedtext fügt sich eben nie nahtlos in die Liturgie ein: Er kann Umwege führen, Spannungen aufbauen, Bedeutungsräume eröffnen – ja vielleicht sogar überraschende Gedankenverbindungen auslösen, wenn er auf den ersten Blick mit seinem Kontext wenig oder nichts zu tun hat. In dieser Selbstständigkeit unterstützt ihn die Melodie, die – als ebenfalls eigenständiges Gebilde – ihn aus der «normalen» Sprache und der liturgischen Umgebung heraushebt.

Dass dies auch zu einer Fragmentierung der Liturgie, zu einem unverbundenen oder gar zufälligen Nacheinander führen kann, liegt auf der Hand. Es braucht also ein ordnendes Prinzip. Ein solches hat die Zürcher Liturgie 1969 entwickelt, und im Reformierten Gesangbuch 1998 ist es als «Gerüst» für die ganze reformierte Deutschschweiz übernommen worden: das berühmte fünfgliedrige Schema mit «Sammlung – Anbetung – Verkündigung – Fürbitte – Sendung».

In dieses Schema lassen sich Lieder nach verschiedenen Kriterien einordnen, etwa nach der sogenannten «Adressierung» (An wen richtet sich der Liedtext?), nach dem Inhalt (Text, Thema, Stichworte, Kirchenjahr), nach dem Affekt oder nach den Aufführungsbedingungen. Dies habe ich anderswo ausführlich dargelegt und

Das Lied – ein selbstständiges Gebilde.

Bedeutungsräume eröffnen.

Der Liedgesang –
Manifestation der
mündigen
Gemeinde.

verweise jetzt nur kurz darauf.¹⁰ So lässt sich das Kirchenlied plausibel in die Liturgie integrieren; es geht aber in seiner jeweiligen Funktion nie völlig auf, sondern schafft einen Mehrwert, einen Bedeutungsüberschuss, einen Freiraum. Es manifestiert und trägt die Selbstständigkeit der Gemeinde und der Einzelnen, die ja nicht einfach etwas Gebotenes eins zu eins übernehmen, sondern im Rezeptionsprozess aus den verschiedenen Elementen des Gottesdienstes selber Bedeutung schaffen, Sinn konstituieren. So gesehen hat der Liedgesang ein demokratisches, emanzipatorisches Moment an sich. Verstehen wir auch den Kirchenchor als Manifestation der mündigen Gemeinde, liegt es auf der Hand, dass das Kirchenlied eines seiner vornehmsten Aktionsfelder sein muss.

Praktisches

Wenn ich einen Gottesdienst mit Kirchenchor zu planen habe, achte ich auf zwei zunächst äusserlich scheinende Dinge:

Einmal soll der Chor gut verteilt über den ganzen Gottesdienst hin immer wieder in Erscheinung treten, damit er seine Rolle kontinuierlich spielen kann. Und zweitens soll der Chor in erkennbarer Weise am Gemeindegesang beteiligt sein, möglichst mehrere Male. Dafür gibt es eine ganze Anzahl von Möglichkeiten:

Abwechseln.

• Das Einfachste ist das strophenweise Abwechseln zwischen Gemeinde und Chor. Der Wechsel zwischen Selbersingen und Zuhören hält die Konzentration aufrecht und erleichtert es, mehr Strophen als die üblichen drei oder vier zu singen. Das ist bei vielen Liedern wichtig, weil nur so ihre Aussage richtig zum Tragen kommt. Für die Chorstrophen kann man den Gesangbuch-Satz oder einen besonderen Chorsatz verwenden; bei Liedern, die einstimmig im Gesangbuch stehen, lässt sich in manchen Fällen aus dem Orgelbegleitsatz leicht ein Chorsatz gewinnen.

Vorausgehen.

• Ist ein Lied der Gemeinde noch unbekannt, übernimmt der Chor die Vorsängerrolle. Gerade bei neueren Liedern mit ihren oft ausgesprochen kurzen Strophen ist es gut möglich, jede Strophe zweimal zu singen – zuerst der Chor, dann die Gemeinde – und auf diese Weise genügend Zeit zu schaffen, damit der Text richtig aufgenommen werden kann. Wenn man die volle Verdoppelung vermeiden will, kann auch nur die erste Strophe zuerst vom Chor und dann von der Gemeinde gesungen werden, danach setzt das strophenweise Abwechseln ein.

Junctim-Sätze.

• Statt abwechselnd können Gemeinde und Chor auch simultan wirken, etwa in sogenannten «Junctim-Sätzen», Chorsätzen, die um einen Gemeinde-Cantus-Firmus herum gebaut sind, oder mit Zusatzstimmen zum Gesangbuchsatz. Dabei geht es vor allem um Überstimmen für den Sopran, eine im englischsprachigen Raum recht verbreitete Praxis. Bei uns ist sie weniger bekannt, aber mit etwas Tonsatz-Geschick lassen sich solche Stimmen relativ leicht herstellen, und wer sich darauf nicht einlassen will, kann auch einfach den Tenor hochoktavieren. Bei den eigentlichen Junctim-Sätzen empfiehlt es sich übrigens, den Gemeinde-Cantus-

10 Andreas Marti: Lieder wählen. Angewandte Hymnologie im Dienst der Liturgie. In: Musik und Gottesdienst 63. Jg. 2009, S. 111–120.

Firmus durch ein Instrument anführen zu lassen, vornehmlich eine Trompete oder Posaune.

- Weiter lassen sich Lieder mit anderen Formen kombinieren: Der Chor eröffnet das Lied durch eine kurze Chor-Intonation, er singt davor und danach oder vielleicht auch zwischen den Strophen einen ritornellartigen Leitvers oder Kehrsvers. Vielleicht eignet sich ein Gemeindelied auch als Abschluss eines musikalisch selbstständigen Chorstücks, etwa einer Motette.
- Einige Stücke im Reformierten Gesangbuch verlangen ausdrücklich den Wechsel zwischen «E» = Einzelne(r) und «A» = Alle. Da ist die Rollenteilung schon vorgegeben, und der Gottesdienst mit Kirchenchor ist häufig die einzige Gelegenheit, diese Stücke überhaupt angemessen singen zu können.
- Ein fast unbegrenztes Feld eröffnet sich im quasi-improvisatorischen Umgang mit dem Kirchenlied, was allerdings eine klare Anleitung der singenden Gemeinde voraussetzt und nicht für jede Situation geeignet ist: Einfache, nach Gehör zu singende Ostinati, Aushalten bestimmter Töne, Wechselspiele, Einsatz von Dynamik, reagieren auf bestimmte Wörter und ähnliche Mittel, wie sie zuerst von Gerd Zacher entwickelt und inzwischen von Christa Kirschbaum in einem Heft namens «Melodiespiele» beschrieben und erweitert worden sind.¹¹ Der Chor führt die Gemeinde an oder übernimmt die etwas anspruchsvolleren Aufgaben in der Entfaltung der Melodie.

Schliesslich ist der Chor auch dort wichtig für den Gemeindegesang, wo er gar nicht separat in Erscheinung tritt: Unter seiner Mitwirkung schafft die Gemeinde auch etwas anspruchsvollere Lieder (bleibt anzumerken, dass dies auch für Gottesdienste ohne Chor gilt, wenn einige Chormitglieder anwesend sind) – es lohnt sich, regelmässig mit dem Chor an Gesangbuchliedern zu arbeiten, damit die Chormitglieder im Gesangbuch gut zu Hause sind und als einzelne Gottesdienstteilnehmerinnen und -teilnehmer den Gesang stützen oder sogar anführen können). Im Internet findet sich übrigens eine Aufstellung der singbaren Stücke im Reformierten Gottesdienst nach Anspruchsgrad – dieser ist kombiniert aus Schwierigkeit, Bekanntheit und den Voraussetzungen an das «Setting», ob eben zum Beispiel ein Chor oder eine Singleleiterin da ist.¹²

Hymnologische Schlussbemerkungen an die Chöre

«Nur» ein Gesangbuchlied! Für einen an Bach-Kantaten, Mendelssohn-Motetten oder den grossen Oratorien geschulten und gestählten Chor scheint das zu bescheiden, eine Unterforderung, schon fast eine Zumutung – wir erinnern uns an Bachs Rangordnung der Teilchöre.

Es ist aber ein bisschen wie beim Singen überhaupt: Eigentlich gibt es gar keine schwierigen und leichten Töne. Die Forderungen sind immer dieselben: die richtige Körperspannung, ein gut geführter Atem, die bewusste und optimale Einstellung von Mund, Zunge, Gaumen und Kehle, die ausbalancierte Vokalfarbe, die angemessene

Formen
kombinieren.

Vorsänger.

Improvisation.

Chor in der
Gemeinde.

Es gibt keine
schwierigen und
leichten Töne.

11 Christa Kirschbaum: Melodiespiele mit Gesangbuch-Liedern. Strube, München 2004.

12 <http://www.gottesdienst-ref.ch/RG/Listen/Schwierigkeit.pdf>.

Die Mittel sind
bescheidener
und subtiler.

Formierung der Konsonanten, stilgerechter Tonverlauf und Tonverbindung, präzise Intonation und das Ganze noch in einem harmonischen Gesamtklang.

Ein grösseres Werk zu lernen ist daher eher ein quantitatives Problem, die Aufgabe, die Qualität im Kleinen auf Dauer durchzuhalten und sie nicht in der Quantität der Töne und des Klangs, z. B. hinter dem Orchester, untergehen zu lassen.

Einen Liedsatz a cappella oder gar nur eine Unisono-Melodie gut zu singen, ist nicht von vornherein leichter, vielleicht gar schwieriger, weil in diesem kleinen äusseren Rahmen jede Kleinigkeit viel mehr ins Gewicht fällt.

Ganz analog liegen die Dinge, wenn wir von den Tönen zur Gestaltung der Form übergehen. Natürlich ist es eine anspruchsvolle Aufgabe, eine fünfminütige Motette, eine 20-minütige Kantate oder gar ein abendfüllendes Grosswerk so zu gestalten, dass es weder gleichförmig durchläuft noch in Einzelteile auseinanderfällt. Dasselbe Problem stellt sich miniaturisiert aber auch schon bei jeder Liedstrophe, nur dass die Mittel, die wir dazu in der Hand haben, ungleich kleiner sind: bescheidener, aber auch subtiler.

In meinen Hymnologiekursen habe ich von jeher die formalen Aspekte recht ausgiebig behandelt: Silben, Akzente, Zeilen, Strophenformen. Geschah dies zuerst als eine Art Katalogisierung, wird mir inzwischen der gestalterische Aspekt immer wichtiger: Wie verhalten sich die Akzentordnung im Vers und die realen Sprachakzente zueinander? Welche Zusammenhänge bestehen zwischen Betonungen und Tonlängen, zwischen Versmass und Melodietakt? Wo liegt der Hauptakzent in jeder Zeile? Besonders spannend sind die Zeilenübergänge: Wie spielen betonte oder unbetonte, lange, kurze oder verkürzte Anfangs- und Schlussnoten zusammen? Wo bleibt die Spannung über die Zeilengrenze hin aufrecht, wo sinkt sie ab? Wie unterschiedlich sind die verschiedenen Strophen in dieser Hinsicht zu gestalten?

Dazu kommen historisch-stilistische Fragen – unsere Melodien stammen aus unterschiedlichen musikgeschichtlichen Kontexten und setzen recht unterschiedliche Realisierungen in Tempo und Artikulation voraus. Man vergleiche etwa den klassizistisch-romantischen «Sound» von «Bleib bei mir, Herr» (RG 603) mit dem leichtfüssigen Arienstil von «Die güldne Sonne» (RG 571) – eine völlig andere Art der Tonführung.

Das ist sehr viel Analysearbeit für Chorleiterinnen und Chorleiter – übrigens auch für Organistinnen und Organisten, wenn sie eine qualitativ hoch stehende Begleitung spielen wollen, die die Gemeinde zum Mitsingen animiert. Es ist eine Arbeit sozusagen unter dem musikalischen Mikroskop, an der sich dann der ganze Chor beteiligt, wenn sie in der Probe umgesetzt wird. Gerade an den kleinen Formen, in der Miniaturisierung wird deutlich, dass das Erlernen eines Stücks nicht im Tönetreffen besteht – danach fängt die musikalische Erarbeitung erst eigentlich an. Diese Erfahrung, diese Lernprozesse am Kirchenlied zu machen, hat erst noch den Vorteil, dass so das Repertoire um bedeutungsvolle und liturgisch sinnvoll einsetzbare Stücke wächst.

Reformierter Gottesdienst braucht den Gemeindegesang, braucht das Kirchenlied, um seinem Profil, seinen Ansprüchen gerecht zu werden. Er braucht im Grunde auch den Chor, auch wenn das statistisch gesehen nur der Sonderfall ist – den Chor als Manifestation der gemeinsamen Verantwortung, des gemeinsamen Feierns. Kirchenchor und Kirchenlied sind darum aufeinander verwiesen: grundsätzlich, historisch und im gottesdienstlichen Alltag.

Arbeit unter dem
musikalischen
Mikroskop.