

Populäre Kirchenmusik der Gegenwart

Peter Bubmann

Einleitung

Die Veränderungen in der Kirchenmusik seit Mitte der 1950er Jahre sind einerseits allgemein-kulturellen Entwicklungen geschuldet, andererseits als Reaktionen auf die starke Traditionsorientierung in der institutionalisierten Kirchenmusik und die vorangegangene »Kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung« zu erklären. Spätestens seit dem »Ersten Deutschen Kirchenmusikertag« 1959¹ wurde der Hauptstrom der evangelischen Kirchenmusik von zwei Phänomenen herausgefordert: den Neuentwicklungen der Avantgardemusik und der in die Kirchen eindringenden Populärmusik (in Gestalt von Jazz, Schlager, Beat, Neuem Geistlichen Lied, später Rock und Pop). Schon bald wurde eine Aufspaltung der Kirchenmusik in drei Bereiche deutlich: Neben der in den Gemeinden vorwiegend gepflegten Tradition (primär von Heinrich Schütz bis Johann Sebastian Bach, dazu gelegentlich etwas neue Musik der Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung) entwickelt sich eine Avantgarde-Szene der »Neuen Geistlichen Musik« sowie eine eigene Bewegung christlicher Populärmusik.² Der Titel eines Aufsatzes von Herbert Gadsch aus dem Jahr 1976 bringt diese Ausdifferenzierung deutlich zum Ausdruck: *Kirchenmusik zwischen Experiment, Sacro-Pop und Nostalgie*.³

Kirchenmusikgeschichtliche Überblicke gehen in neueren Veröffentlichungen in der Regel eigens auf den Epochenumbruch der 1960er Jahre ein. Hier wird neben den Hinweisen auf die Neue geistliche Musik der Avantgarde insbesondere das Auftauchen von Phänomenen beschrieben, die unter den Bezeichnungen »Neues (geistliches) Lied« (auch: NGL), »Sacropop«, »Gospelrock«, »Populäre christliche Musik« thematisiert werden.⁴

Massenhaft verbreitete und beliebte, eingängige christliche Musik gibt es nicht erst seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Auch Martin Luthers Lieder fanden durch den Druck der Liederblätter reißenden Absatz und wurden so rasch »populär«. Im Folgenden sollen aber nur Phänomene populärer christlicher Musik näher behandelt werden, die erst ab den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts unter dem Einfluss der industriell produzierten und verbreiteten Massen- und Unterhaltungsmusik entstanden (einen Sonderfall stellt dabei die Musik aus Taizé dar). Die Aufspaltung der kirchenmusikalischen Szenen und die Orientierung an neuen musikalischen Paradigmen der Unterhaltungs-, Pop- und Rockmusik legen es nahe, sich eigens der »Populären Kirchenmusik der Gegenwart« zuzuwenden.

- 1 Hierzu: Wolfgang Körner, *Kirchenmusik im Plural. Musik im Raum der Ev Kirche in Deutschland 1945–2001*, Nürnberg 2003, S. 43.
- 2 Vgl. die Zusammenfassung der Entwicklung bei Körner, *Kirchenmusik im Plural*, S. 111. Auch im Kulturbericht der EKD von 1996 spiegelt sich noch diese Aufteilung, vgl. Helmut Donner (Hg. im Auftrag des Kirchenamtes der EKD), *Kirche und Kultur in der Gegenwart. Beiträge aus der evangelischen Kirche*, Frankfurt/Main 1996, S. 36–84.
- 3 In: *Musik und Kirche* 46 (1976), S. 69–73.
- 4 Vgl. Andrew Wilson-Dickson, *Geistliche Musik Ihre großen Traditionen. Vom Psalmen Gesang zum Gospel* (deutsche Bearbeitung von Ute Zintarra und Klaus Heizmann; das Kap. 45 zur Populären christlichen Musik in Deutschland stammt von Klaus Heizmann), Gießen 1994, S. 234–244; Joachim Stalman, *Kompendium zur Kirchenmusik. Überblick über die Hauptepochen der evangelischen Kirchenmusik und ihre Vorgeschichte*, Hannover 2001, S. 140–143; Eckart Jaschinski, *Kleine Geschichte der Kirchenmusik*, Freiburg/Br. 2004, S. 121–128. Ausführlicher: Peter Bubmann, *Wandlungen in der Kirchenmusik in den 1960er und 70er Jahren*, in: Siegfried Hermle / Claudia Lepp / Harry Oelke (Hg.), *Umbrüche. Der deutsche Protestantismus und die sozialen Bewegungen in den 1960er und 70er Jahren*, Göttingen 2006 (Arbeiten zur Kirchlichen Zeitgeschichte B/47), S. 303–324.

Begriffsklärungen

Die Begrifflichkeit der »populären Kultur« bzw. »populären Musik« bietet einen gegenüber Begriffen wie »Massenkultur« oder »Trivialmusik« weniger ideologisch belasteten Zugang zu wesentlichen Kulturphänomenen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und knüpft damit an die »popular culture«-Forschung des englisch-amerikanischen Sprachraums an.¹ Der Begriff des »Populären« kann zum einen quantitativ auf die beabsichtigte oder tatsächlich erreichte Verbreitung und Rezeption von Kulturprodukten abheben, zum anderen qualitativ auf deren unmittelbare Wirksamkeit und leichte Rezipierbarkeit. Die populäre Kultur/Musik überschreitet den Bereich der Jugendkulturen und umfasst weite Teile der symbolischen und medialen Alltagskultur aller Altersschichten, wobei sich milieu-geprägte Szenen populärer Kultur gebildet haben.²

In der musikwissenschaftlichen Diskussion wird häufig der Begriff der »Populärmusik« herangezogen,³ um diejenige Musik zu bezeichnen, die an industrielle Produktions- und Distributionsmethoden gebunden und als Gebrauchsmusik auf möglichst leichte Aneignung und weite Verbreitung hin konzipiert ist. Solche Musik ist als Ware nicht allein von ihrer musikalischen Struktur her zu begreifen. Die außermusikalischen Faktoren der Populärmusik spielen eine wichtige, oft sogar zentrale Rolle: der Starkult um Interpreten etwa, die gemeinschaftsstiftende Funktion von Fan-Clubs und Konzert-Gemeinden oder die Möglichkeit zur Abgrenzung gegen ältere Generationen durch jugendspezifische Musik. Es ist »gerade diese Symbiose aus Klang und einem ganzen Netz von weitreichenden kulturellen, wirtschaftlichen und technologischen Prozessen, die den Kern des Populären in der Musik ausmacht«.⁴

Populärmusik umfasst demnach einen weiteren Bereich als die Stilbezeichnungen »Pop« oder »Rock«, auch Tonträger mit eingängiger klassischer Musik »zum Kuscheln oder Träumen« sind Teil der Populärmusik. Dieser Begriff ist jedoch enger als derjenige der »populären Musik«, zu der etwa auch authentische Volksmusik, Taizé-Gesänge oder bekannte Kirchenlieder zählen, die vom musikindustriellen System weithin unberührt geblieben sind. »Populärmusik grenzt sich von abendländischer Kunstmusik [...] vor allem durch die Verwendung afroamerikanischer musikalischer Idiome ab.«⁵ Sie ist ein komplexes mehrschichtiges Phänomen, in dem sich »ästhetische, technisch-industrielle und marktorientierte Komponenten«⁶ verbinden, und daher auch nur in ihren übergreifenden Kulturzusammenhängen und sozialen Kontexten zu verstehen und zu würdigen.

Unter dem Titel der »Populären Kirchenmusik« wird im Folgenden zwar nicht ausschließlich, aber wegen ihrer Bedeutung doch vorrangig von *Populärmusik in der Kirche* zu handeln sein.

In der kirchlichen Praxis finden sich unterschiedliche Nomenklaturen: In den evangelischen Kirchen widmen sich Beauftragte, Verbände oder Fortbildungen meist der »christlichen Populärmusik«. Katholische Einrichtungen (die meistens bei den diözesanen Arbeitsstellen für Jugendpastoral oder/und Kirchenmusik angegliedert sind) benutzen hingegen primär den Begriff des »Neuen

- 1 Zur Theorie der Populärkultur vgl. Peter Bubmann, Art. »Popkultur / Populärkultur I. Sozialwissenschaftlich« und »IV. Praktisch-theologisch«, in: *LThK*³, Bd. 8, Freiburg/Br. 1999, Sp. 420–423; Thomas Hecken, *Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*, Bielefeld 2007; Michael Kausch, *Kulturindustrie und Populärkultur. Kritische Theorie der Massenmedien*, Frankfurt/Main 1988; exemplarisch: John Fiske, *Lesarten des Populären*, Wien 2000 (*Cultural Studies* 1) [zuerst 1989 engl. *Reading the Popular*].
- 2 Darauf verweisen immer wieder kultursoziologische Studien, vgl. exemplarisch: Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/Main und New York 1992.
- 3 Reinhard Flender / Hermann Rauhe, *Popmusik. Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik*, Darmstadt 1989, S. 11 ff.; Mechthild von Schoenebeck, *Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik*, Frankfurt/Main u.a. 1987 (Europäische Hochschulschriften XXXVI D/31), hier S. 9 ff.
- 4 Peter Wicke, *Sound-Technologien und Körper-Metamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts*, in: ders. (Hg.), *Rock- und Popmusik*, Laaber 2001 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 8), S. 11–60, Zitat S. 13.
- 5 Thomas Feist, *Musik als Kulturfaktor. Beobachtungen zur Theorie und Empirie Christlicher Populärmusik*, Frankfurt/Main u.a. 2005 (Friedensauer Schriftenreihe C/8), S. 60.
- 6 Ebenda, S. 63.

Geistlichen Liedes«, um den Gesamtbereich der populären Kirchenmusik und christlichen Populärmusik zu bezeichnen.¹

In der DDR wurde von »Jugendmusik« gesprochen.² Doch trifft die Verengung auf die Lebensphase der Jugend schon seit den 1980er Jahren nicht mehr das Charakteristikum der populären christlichen Musik.

Wenig hilfreich ist auch die Begrifflichkeit der »U-Musik« bzw. Unterhaltungsmusik (als Gegensatz zur »ernsten« »E-Musik«), die sich aus dem Versuch von musikalischen Verwertungsgesellschaften, unterschiedliche Abrechnungsmodi für Komponisten von »ernster« und »unterhaltender« Musik zu erstellen, herleitet.³ Zwar lassen sich bestimmte musikalische Gattungen und Rezeptionsmuster funktional dem Unterhaltungssystem zuweisen. Es existieren auch innerhalb neuerer Kirchenmusik Phänomene, die bewusst unterhalten wollen. Für die Erörterung der neueren rhythmischen Kirchenmusik insgesamt ist diese Funktionsbestimmung allerdings als Unterscheidungsmerkmal nicht sinnvoll anwendbar, da das Spezifikum dieser Musik sich nicht primär aus der Absicht zu unterhalten herleitet und auch die stilistischen Bezüge zur Unterhaltungs- und Tanzmusik häufig sekundär sind.

Die Beschreibung der Populären Kirchenmusik der Gegenwart nimmt ein komplexes Bündel an musikalischen Phänomenen im Kontext von Kirche in den Blick. Der Begriff der Kirchenmusik wird dabei nicht eingengt auf die institutionell-kirchliche Trägerschaft der Musizierenden oder auf das Erklingen im Gottesdienst(raum). Kirchenmusik liegt vielmehr dort vor, »wo musikalisch Handelnde und Hörende ihre Wahrnehmungen und ihr musikalisches Agieren als Teil der (auch) durch die Institution Kirche tradierten Kommunikation des Evangeliums erfahren«.⁴ Dies aber geschieht in sehr unterschiedlichen Kontexten und musikalischen Szenen, die sich grob in folgende Hauptbereiche zusammenfassen lassen:

- »Sacropop« bzw. »Neues Geistliches Lied« (NGL) ist neue Kirchenmusik. »die ihre Wurzeln in der Populärmusik hat«⁵, vom Schlager über Jazz, Beat, Rock bis zu Rap und House. Dabei geht es nicht allein um gottesdienstliche und gemeindliche Gebrauchsmusik, sondern auch um konzertante Großformen (z.B. Sacropop-Musicals) oder kommunikative Veranstaltungen (z.B. bei den Kirchentagen). Auch moderne Posaunenchorarrangements sind hierzu zu zählen.
- Einen anderen eigenständigen Bereich stellt die »evangelistische Rock- und Popmusik« (auch Gospelrock genannt) dar. Hier wird mit Stilmitteln der Rock- und Popmusik (was aktuellere Stilrichtungen wie Hip Hop und Techno einschließt) gearbeitet, um mit den musikalischen Idiomen der Alltagssprache die Botschaft Jesu Christi durch Konzerte, Tonträger, Radio- und TV-Sendungen sowie Evangelisationsveranstaltungen in die Welt zu tragen.
- Die zunehmende Bedeutung rechtfertigt es, »meditative und spielerische Musik« sowie »Praise & Worship-Musik« als eigene Unterbereiche anzuführen. Es handelt sich um meditative Instrumentalmusik oder Loblieder zur Ehre Gottes.
- Nicht von der Populärmusik beeinflusst, aber ein wesentlicher Bereich der Populären Kirchenmusik ist die eingängige liturgische Musik aus Taizé, die sich in Europa und Nordamerika weithin durchgesetzt hat.

1 Vgl. den Arbeitskreis Kirchenmusik und Jugendseelsorge im Bistum Limburg unter der einschlägigen URL www.neues-geistlicheslied.de, den Arbeitskreis SINGLES im Bistum Köln, den Arbeitskreis NGL im Bistum Augsburg, die Musikwerkstatt Freiburg oder die Werkstatt NGL der Erzdiözese Bamberg etc. Vgl. auch Peter Hahnen, *Das »Neue Geistliche Lied« als zeitgenössische Komponente christlicher Spiritualität*, Münster – Hamburg – London 1998 (Theologie und Praxis 3); Peter Hahnen, *Liederzünden! Theologie und Geschichte des Neuen Geistlichen Liedes*, Kevelaer 2009; Daniel Breuser, *Das Neue Geistliche Lied. Entstehung – Erfahrung – Perspektiven*, Marburg 2009.

2 Vgl. zusammenfassend Peter Bubmann, *Sound zwischen Himmel und Erde. Populäre christliche Musik*, Stuttgart 1990, S. 39–41.

3 Vgl. Feist, *Musik als Kulturfaktor*, S. 68.

4 Peter Bubmann, *Kirchenmusik*, in: Wilhelm Gräß / Birgit Weyel (Hg.), *Handbuch Praktische Theologie*, Gütersloh 2007, S. 578–590, Zitat S. 581.

5 René Frank, *Das Neue Geistliche Lied. Neue Impulse für die Kirchenmusik*, Marburg 2003, S. 7. Hartmut Handt definiert NGL noch weiter als »Lieder und Liedähnliches, das nicht ohne weiteres (allein) aus der Tradition abendländischer kirchlicher Musik (und ihrer Texte) abgeleitet werden kann, aber eine gewisse Verbreitung in kirchlichen Kreisen gefunden oder sich sogar durchgesetzt hat« (Hartmut Handt, *Neues Geistliches Lied. Standortbestimmung auf dem Hintergrund der geschichtlichen Entwicklung. I. Im evangelischen Bereich*, in: Arbeitsstelle Gottesdienst, Informations- und Korrespondenzblatt der Gemeinsamen Arbeitsstelle für gottesdienstliche Fragen der EKD 16 [2002], S. 4–14, Zitat S. 5).

- Obgleich nicht ins kirchenmusikalische System integriert, ist am Rande auch auf das Phänomen medial verbreiteter »religiöser« Popmusik einzugehen, das seit den 1980er Jahren zunehmend mehr theologische Aufmerksamkeit findet.

Um die Provokation, die das Auftauchen von Beat, Rock und Pop in der Kirche bedeuteten, besser einordnen zu können, müssen knapp die geschichtliche Entwicklung und einige Charakteristika der Rock- und Popmusik dargelegt werden.

Zu Entstehungsgeschichte und Charakteristika von Populärmusik¹

»Populäre Musik« war schon immer Bestandteil der Alltagswelt, früher beim Arbeiten auf dem Feld, beim Wiegen der Kinder oder zum Zeitvertreib an langen Abenden. Bis ins 19. Jahrhundert hinein war sie meist aktiv musizierte und gesungene Volksmusik – auch viele Kirchenlieder zählen dazu. Das änderte sich, als ein Teil der leichten Musik zur Vergnügungsware wurde und in Salons, Operetten- und Tanzhäusern, in Straßencafés und Kabarett von breiteren Bevölkerungsschichten konsumiert wurde.

Durch die Globalisierung der Wirtschaft und den Import fremder Musik (etwa afroamerikanischer und lateinamerikanischer Klänge) nach Europa löste sich mit der Wende zum 20. Jahrhundert die Bindung an regionale Strukturen und Institutionen des Populären zugunsten einer flexiblen Anpassung an die Wünsche des Massenpublikums auf.

Die rasante Entwicklung kultureller Kommunikationstechnologien (vom Grammophon über Rundfunk, Film, Schallplatten und Kassetten bis hin zu CDs und MP3 zum Download) tat ein Übriges dazu, populäre Musik immer stärker in den Gesamtzusammenhang von Massenkultur zu integrieren und die Musikrezeption von der Aufführung bzw. Einspielung von Musik zeitlich unabhängig zu machen. Dadurch wird die populäre Musik zur kulturellen Ware. Für die sich schnell entwickelnde Musikindustrie zählt vor allem der Absatz, Musikstücke sollen gewinnträchtig sein, sie müssen »einschlagen«, eben »Schlager« oder »Hits« werden. Dazu müssen sie als Gebrauchsmusik der Masse leicht rezipierbar sein im Unterschied zu den Werken der Hochkultur, die mit komplexeren und in längeren Sozialisationsprozessen eintrainierten Wahrnehmungs- und Deutungsprozessen auf Seiten der Rezipienten rechnen. So entstand ein neuer Musiktyp der populären Musik, eben die Populärmusik, die alltagssprachlich heute auch in der unscharfen Doppelbenennung »Rock- und Popmusik« erfasst wird.

Die meisten Varianten der Populärmusik weisen folgende Eigenheiten auf:

- Der »Sound« der in Tonstudios oder live gemischten Klänge und Stimmen bestimmt das musikalische Geschehen und sorgt für Wiedererkennbarkeit von Hits. Popmusik markiert akustisch Räume, schafft Ambiente, Atmosphären

¹ Vgl. differenzierter: Michael Schütz, *Geschichte und Stilkunde*, in: ders. (Hg.), *Handbuch Populärmusik*, München 2008, S. 13–88, auf S. 36 auch eine instruktive schematische Übersicht.

und Klangwelten, in die man versinken oder in denen man sich treiben lassen kann.

- Der »Rhythmus« ist dominant und soll Tanz oder zumindest körperlich spürbare Erfahrungen ermöglichen. »Groove« wird zur zentralen ästhetischen Kategorie einer Musik, die konsequent auf die Freisetzung kinetischer Energie abgestellt ist.¹
- Popmusik beeinflusst gleichzeitig das »Zeitempfinden«: Lineares Zeitempfinden wird unterbrochen und neu strukturiert bis hin zu tranceartigen Erfahrungen.
- »Involvement und community«: Typisch für Rock-/Popkonzerte ist die ansteckende und aktivierende Integration von Spielern und Publikum ins musikalische Geschehen (>involvement<). Nur hier, im Fußballstadion und beim Karneval erlauben sich sonst angepasste Bürger ekstatische Alltagsfluchten. Involvement kann in der Regel nur gelingen, wo ein starkes Gruppengefühl besteht (>community<). Dieses verdankt sich der momentanen Verschmelzung des Publikums in Sound und Rhythmus während des Konzertes oder der Party.
- »Fans und Starkult«: Populärmusik ist zentriert auf die Interpreten und stellt vor allem Sängerinnen und Sänger als Stars ins Zentrum der Aufmerksamkeit und Vermarktung. Damit werden den Rezipienten Identifikations- und Projektionsmöglichkeiten angeboten, die weit über die musikalischen Prozesse hinausreichen.
- Neben dem Tonträgermarkt und der individuellen Rezeption spielt die »aktive Popmusikausübung« eine erhebliche Rolle: In Bands, Chören oder beim eigenen DJing (Sampeln und Zusammenmischen von elektronischen Klängen) wird Popmusik zum Medium des kreativen Selbstausdrucks, der öffentlichen Selbstdarstellung oder der Geselligkeit.

Geschichte der Populären Kirchenmusik im deutschsprachigen Raum²

Vorgeschichte, erste Aufbrüche und Experimente (1955–1965)

Das *Evangelische Kirchengesangbuch* (EKG ab 1950) erfuhr schon rasch nach seinem Erscheinen massive Kritik. Manche sahen darin ein Werk der Restauration und forderten einen stärkeren Dialog mit der Welt. Karl Christian Thust fasst in seiner umfangreichen Studie zum Kirchenlied der Gegenwart (gemeint sind die Neuaufbrüche von 1950 bis Mitte der 70er Jahre) diese Kritik zusammen:

Das Kirchenlied der Gegenwart sei »zu einseitig reformatorischem und barockem Erbe verhaftet, auch in den neuesten Liedern, die einen viel zu kleinen Prozentsatz bilden. Theologie, Themen, Sprache und Form sind von daher weitgehend überholt, zu schwer verständlich, zu dogmatisch und objektivistisch, ohne missionarische Kraft. Auch die Weisen sind teils zu schwierig, steril und

¹ Wicke, *Sound-Technologien und Körper-Metamorphosen*, S. 57.

² Die Entwicklung Populärer Kirchenmusik ist in den europäischen Ländern und anderen Kulturräumen der Welt aufgrund kaum vergleichbarer kirchlicher wie kultureller Kontexte sehr unterschiedlich verlaufen. Eine Gesamtdarstellung ist hier nicht möglich, weshalb sich die folgende Darstellung exemplarisch auf den deutschsprachigen Raum konzentriert und dazu die Einflüsse des nordamerikanischen Kulturraums mit berücksichtigt.

unpersönlich. Alles ist zu stark vom Verstand her bestimmt, zu gefühlsarm und ausdruckslos, zu sehr wissenschaftlicher Forschungsarbeit statt gemeindlicher Praxis erwachsen.«¹

Zugleich änderte sich die kirchliche Situation deutlich. Ab 1949 gab es neben den Evangelischen und Katholischen Akademien als neues Forum der protestantischen Laien die Deutschen Evangelischen Kirchentage, bereits seit 1948 die Katholikentage. Politische Themen drängten sich in den Vordergrund (Frage der Atombewaffnung; Verhältnis zum Kommunismus etc.), das Selbstbewusstsein der Jugendlichen erstarkte, der Generationenkonflikt wurde drängend. Nachdem Mitte der 50er Jahre die erste revolutionäre Jugendkultur aus den USA, der Rock'n'Roll, auch nach Deutschland herübergeschwappt war, wurden in der Kirche erste Experimente mit Elementen der Populärmusik schon in der zweiten Hälfte der 50er Jahre gewagt, sie blieben auf wenige Orte und Personen begrenzt. Noch fanden in den 50er Jahren keine Elemente der Populärmusik den Weg in offizielle Liederhefte oder Dokumentationen. Bis Anfang der 1960er Jahre bestanden z.B. die Kirchentagsliederhefte aus EKG-Liedern und einigen wenigen Kanons.

1952 hatte in London ein erster Gottesdienst mit Jazz-Elementen in der *Volksmesse des 20. Jahrhunderts* von Geoffrey Beaumont stattgefunden.² 1955 gaben Joachim-Ernst Berendt und Paridam von dem Knesebeck eine Spiritual-Sammlung heraus.³ 1956 tauchten dann erstmals auch in Deutschland Jazz und Spirituals im Bereich der Kirche auf – zu einem Zeitpunkt, als der Jazz in der amerikanischen Unterhaltungsmusik bereits viel von seiner ursprünglichen Bedeutung wieder eingebüßt hatte.⁴

Das von Lutz Nagel gegründete Spiritual Quintett Düsseldorf spielte 1956 in Kirchen und im Fernsehen, der junge Kirchenmusiker Helmut Barbe verwendete Jazz-Elemente für sein Musical *Halleluja Billy* nach Texten von Ernst Lange, das beim Kirchentag 1956 in Frankfurt uraufgeführt wurde und bei vielen Hörern bleibenden Eindruck hinterließ.⁵ Heinz Werner Zimmermann komponierte Motetten für Chor und Kontrabass, auch größere Werke im Jazz-Stil wie das *Psalmkonzert* aus dem Jahr 1956/57.⁶ 1959 wurde Paul Ernst Ruppels Passionsmusik *Crucifixion* uraufgeführt, in dem Spirituals und andere Musikstile verbunden sind.⁷

Auch beim Katholikentag 1958 in Berlin erklangen Spirituals, ja sogar ein Tanzorchester spielte. Erst Anfang der 60er Jahre jedoch fassten sogenannte »Jazz«-Gottesdienste in einigen Gemeinden Fuß, so 1961 in Ottweiler/Saar, Limburg an der Lahn und Lahr in Baden, ab 1962 in Darmstadt-Eberstadt; bei den Stücken handelte es sich zumeist um schlagerähnliche Songs mit Jazz-Elementen. Später zogen Düsseldorf (mit Oskar Gottlieb Blarr), Frankfurt am Main, Bad Cannstatt, München (Ludwig Haffner), Nürnberg (Friedrich Walz) und andere Städte nach. 1963 schrieb eine der Hauptpersonen des späteren Sacropop, der Katholik Peter Janssens, eine Messe mit Jazz-Elementen; es folgten weitere Werke auch anderer Komponisten, darunter anerkannt-

1 Karl Christian Thust, *Das Kirchen-Lied der Gegenwart. Kritische Bestandsaufnahme, Würdigung und Situationsbestimmung*, Göttingen 1976 (Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung 21), S. 18.

2 Vgl. Lothar Zenetti (Hg.), *Heiße Wä Eisen*, München 1966, S. 144.

3 *Spirituals, Geistliche Lieder der Neger Amerikas, Originaltexte, Melodien und Übertragungen*, München 1955. Bereits 1878 hatte der methodistische Pastor Ernst Gebhardt ein deutschsprachiges Heft mit Spirituals der Fisk Jubilee Singers herausgegeben, das bis 1908 34 Auflagen erlebte: *Jubiläumssänger. Ausgewählte Amerikanische Negerlieder in deutschem Gewand nebst andern Hymnen*, Basel 1878.

4 Zur Geschichte des Jazz vgl. Peter Wicke, *Jazz, Rock und Popmusik*, in: Doris Stockmann in Zusammenarbeit mit Andreas Michael (Hg.), *Volks- und Populärmusik in Europa*, Laaber 1997 [zuerst 1992] (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 12), S. 445–477, bes. S. 451–460.

5 Vgl. die Schallplatte *Halleluja Billy* (Cantate 643 262) mit der Laienspielgruppe Mosaik (Berlin) und einer Instrumentalgruppe, Leitung: Helmut Barbe.

6 Das Werk ist enthalten auf der CD *neue musik in der kirche – Klaus Martin Ziegler* (Cantate C 58009). Hier sind Ausschnitte aus verschiedenen Psalmen miteinander verbunden und mit Anklängen an Jazz-Rhythmen und unter Einbeziehung einer Choralstrophe vertont.

7 Vgl. LP *Crucifixion*, Kantatenchor Möckmühl mit Instrumental- und Vokalsolisten, Sprecher: Paul Ernst Ruppel, Leitung: Volkmar Drauz (Eigenproduktion).

ter Kirchenmusiker wie Oskar Gottlieb Blarr, Rolf Schweizer und Heinz Werner Zimmermann.

Teilweise war die Aufnahme von Jazztönen ausdrücklich missionarisch motiviert. So stellten der methodistische Pfarrer Otto Friedrich und die von ihm gegründete (lutherische) »Christusträger«-Gemeinschaft den Jazz ab 1962 in den Dienst der Evangelisation und wurden so zu Vorreitern des missionarischen Einsatzes von Popmusik. Sie produzierten schon 1963 eine Platte und wurden Vorbild für andere Bandgründungen (Living Stones, Gen Rosso u.a.).

Neben der Integration von Jazz-Tönen in neue geistliche Lieder wurde häufig auf die Spirituals der Schwarzen in Nordamerika zurückgegriffen (African American Spirituals). Vor allem der bayerische Pfarrer Friedrich Walz war ein begeisterter Spiritual-Fan und schuf Neutextierungen zu vielen dieser Gesänge.¹

Schon 1957 fand in Assisi ein *Festival des neuen Gesangs* mit (italienischen) religiösen Schlägern statt, im selben Jahr waren Platten mit deutschen Fassungen amerikanischer religiöser Schlager erhältlich. Der Jesuit Aimé Duval, der Dominikaner Maurice Jean Cocagnac und die Nonne Sœur Sourire traten mit französisch-sprachigen religiösen Chansons auf. Der Song *Dominique* von Sœur Sourire gelangte 1964 sogar an die Spitze der amerikanischen Hitparade. Nach Auftritten Cocagnacs in Deutschland (etwa beim Katholikentag 1962) folgten deutsche Kleriker und Ordensleute seinem Beispiel und verfassten deutsche religiöse Chansons (Kaplan Flury, Pater Perne u.a.), die in der Regel solistisch zur Gitarre gesungen wurden. Auch professionelle Schlagersänger (Freddy Quinn, Bruce Low, Ralph Bendix, Inge Brück) begannen, religiöse Schlager zu singen.

Evangelische Akademien diskutierten auf diversen Tagungen sofort die Brauchbarkeit religiöser Schlager und Chansons, die Akademie Tutzing entschloss sich auf Initiative des Münchner Studentenpfarrers Günter Hegele 1960 zu einem Preisausschreiben mit der Aufforderung zur Einsendung neuer religiöser Lieder, die dem auch von Jazz und Unterhaltungsmusik geprägten musikalischen Resonanzvermögen der Jugend entsprechen sollten.² Dabei war zunächst nicht an gottesdienstliche Lieder gedacht, sondern an Lieder von Christen in der und für die Welt. Das Siegerlied *Danke* des Kirchenmusikers und Pfarrers Martin Gotthard Schneider geriet schließlich in die Hitparaden (s.u.). Insgesamt fanden vier Wettbewerbe in Tutzing statt,³ bevor der Deutsche Evangelische Kirchentag die Preisausschreiben fortsetzte und die Ergebnisse in einem Liederheft veröffentlichte.⁴ Schon 1963 waren auf dem Dortmunder Kirchentag in der Veranstaltung »Choräle, Songs und neue Lieder« die Siegerlieder aus Tutzing vom Schlagersänger Ralph Bendix gesungen worden.

Stilistisch weniger am Schlager orientiert waren gesellschaftskritische Songs, die eher aus der Traditionslinie der deutschen Chansons von Brecht / Weill stammten, etwa einige Songs aus dem Musical *Halleluja Billy* von Ernst Lange und Helmut Barbe (1956), z.B. *Diesen Weg, Herr, diesen Weg laß uns gehn*. Diese Linie wurde ab den 70er Jahren von Peter Janssens u.a. aufgegriffen und zu einem eigenen populären Musikstil entwickelt, der seit Janssens Musical *Menschensohn* (1972) als »Sacropop« bezeichnet wurde (s.u.). Dieser Stil tauchte auch

1 Beispiele für Spirituals, die in verdeutschten Fassungen Eingang ins EG gefunden haben sind: *Go tell it on the mountains / Komm, sag es allen weiter* (EG 225), *Singing with a sword in my hands, Lord / Erd und Himmel sollen singen* (EG 499). Weit verbreitet war auch die Übertragung des Spirituals *Michael row the boat ashore in Hörst, wen Jesus glücklich preist* (heute nur noch im EG-West 670).

2 Die Preisträger der drei ersten Tutzinger Liederwettbewerbe, ein Verzeichnis der im Kontext der Preisausschreiben erschienenen Schallplatten sowie eine Reihe von kritischen wie zustimmenden Beiträgen zur Frage neuer Lieder und des Jazz in der Kirche finden sich in: Günter Hegele (Hg.), *Warum neue religiöse Lieder? Eine Dokumentation*, Regensburg 1964.

3 Vgl. Günter Hegele, *Neue Lieder durch Preisausschreiben? Viermal Tutzing und die Folgen*, in: Arnim Juhre (Hg.), *Singen um gehört zu werden. Lieder der Gemeinde als Mittel der Verkündigung. Ein Werkbuch*, Wuppertal 1976, S. 25–37.

4 Vgl. Winfried Dalferth, *Christliche Populärmusik als publizistisches Phänomen. Entstehung, Verbreitung, Rezeption*, Erlangen 2000 (Studien zur christlichen Publizistik 2), S. 170.

beim Kirchentag 1973 in Düsseldorf in einer Beatmesse auf und wurde seitdem typisch für die Kirchentagsmusik.

Ein weiterer Strang des neuen kirchlichen Singens der 1960er und 70er Jahre in Deutschland sind die »Liedwerkstätten«. Sie versuchten im Kontext der Bemühungen um neue Gottesdienstformen in den 60er Jahren einerseits, an die Tradition des reformatorischen Gemeindeliedes anzuknüpfen. Andererseits wollten sie das Bedürfnis nach stärkerer Rhythmik und bewegter Melodieführung aufgreifen und boten mit Kanons und kurzen Singsprüchen neue Formen des Gemeindegesangs an. Bekannter wurden die Lieder der Liedwerkstätten des Evangelischen Stadtjugendpfarramtes in Frankfurt am Main (Dieter Trautwein zusammen mit Gerd Watkinson u.a. ab 1963), in Stuttgart-Bad Cannstatt (Kurt Rommel u.a. ab 1962) und in Ottweiler/Saar (Martin Ohly, Hans Puls und Hans-Helmut Knipping). Andere Autoren und Autorentams kamen später hinzu. Aus diesem Umfeld sind eine Reihe neuer geistlicher Lieder, Kanons und anderer Singformen in die Gemeinden gelangt und in den landeskirchlichen »Anhängen« (den offiziellen Liederheften der Landeskirchen neben dem EKG) ab 1970, später auch in den katholischen Diözesan-Anhängen zum *Gotteslob* abgedruckt worden.¹

Beispiele sind die Lieder *Weil Gott in tiefster Nacht erschienen* (1963; EG 56) und *Komm, Herr, segne uns* (1978; EG 170, auch in Diözesananhängen des GL) von Dieter Trautwein; *Uns wird erzählt von Jesus Christ* (1967; EG 57), *Du hast uns Herr gerufen* (1967; EG 168; auch bereits im GL 505) von Kurt Rommel. Hierher zu rechnen sind auch eine Reihe von Liedern von Rolf Schweizer (s.u. im Abschnitt über »Jazz und Spirituals«).

Ein vergleichbares Phänomen begegnet im Liedschaffen des niederländischen Jesuiten Huub Oosterhuis (geb. 1933 in Amsterdam). Vor allem seit seiner Zeit als Studentenfarrer (ab 1965) dichtete er regelmäßig Liedtexte, die teils von Bernard Huijbers, dann auch von Antoine Oomen und Tom Löwenthal vertont wurden und rasche Verbreitung fanden (darunter schon sein frühes 1958 gedichtetes Lied *Solang es Menschen gibt auf Erden*, EG 427 und GL 300).²

Konsolidierung und Kritik (1965–1972)

Mitte der 60er Jahre wich die Aufregung des ersten Aufbruchs der Selbstbesinnung. Erste Bücher zum Thema erschienen,³ zaghafte Vermarktungsversuche entstanden, andere Fronten verhärteten sich.

Authentischer Jazz in Kirchenräumen blieb die Ausnahme.⁴ Es setzten sich eher schlagerorientierte Weisen durch. Die Katholische Kirche reagierte 1965 und 1966 mit Erlassen gegen schlager- und jazzähnliche Musik in der Heiligen Messe. So verbot Kardinal Frings in Köln zehn Tage nach dem Auftritt einer Amateur-Bigband der Steyler Missionare am 13. Juni 1965 rhythmische Musik in der Messe: »Spirituals und ähnliche Gesänge sowie schlager- und jazzähn-

1 Wenn hier und im Folgenden vom katholischen Gesangbuch *Gotteslob* die Rede ist, beziehen sich die Angaben immer auf die Ausgabe von 1975.

2 Vgl. Cornelis G. Kok, Die liturgische Dichtung von Huub Oosterhuis, in: Arbeitsstelle Gottesdienst. Informations- und Korrespondenzblatt der Gemeinsamen Arbeitsstelle für gottesdienstliche Fragen der EKD 16 (2002), S. 76–83.

3 Gerhard Schnath (hg. im Auftrag des DEKT), *Fantasie für Gott, Gottesdienste in neuer Gestalt*, Stuttgart und Berlin 1965; Zenetti, *Heiße (W)Eisen*; Rochus Hagen, *Jazz in der Kirche? Zur Erneuerung der Kirchenmusik*, Stuttgart u.a. 1967.

4 Vgl. das Kapitel *Musikalische Gottesdienstarbeit: Versuche in der Evangelischen Jugend*, in: Zenetti, *Heiße (W)Eisen*, S. 136–143.

- 1 Kirchlicher Anzeiger für die Erzdiözese Köln, Nr. 233 vom 1.7.1965, zitiert bei Zenetti, *Heiße (W)Eisen*, S. 150f.
- 2 Vgl. ebenda, S. 151.
- 3 Amtsblatt der Erzdiözese München und Freising, Nr. 9 (1966), zitiert ebenda, S. 68f. Zenetti kommentiert diese Verlautbarungen: »An den genannten Reaktionen wird deutlich, um wieviel schwieriger die Situation auf katholischer Seite als bei den gleichzeitigen evangelischen Bemühungen ist« (ebenda, S. 151).
- 4 Aengenvoort, *Weltliche Musik zu geistlichen Texten früher und heute*, in: ebenda, S. 70–88.
- 5 Ebenda, S. 87.
- 6 Joachim-Ernst Berendt, Manuskriptbeitrag, o.O., o.S., zitiert bei Zenetti, *Heiße (W)Eisen*, S. 184f.

liche Musik, wie sie heute vorliegen, erfüllen nicht die Forderungen, die an die Kirchenmusik zu stellen sind, und passen nicht zur hl. Messe.«¹ Die Bischöfe von Freiburg und Paderborn wie Würzburg folgten mit ähnlichen Verlautbarungen,² nur Augsburg hielt sich ausdrücklich die stilistischen Optionen offen.

Im Mai 1966 beschloss die deutsche Bischofskonferenz bezüglich der Verwendung von Jazz in der heiligen Messe: »Solange die Liturgiefähigkeit einer Musik mit Jazz und jazzähnlichen Elementen noch ungeklärt ist, sind Experimente dieser Art für die Eucharistiefeier nicht gestattet. Experimente bei anderen Gelegenheiten unterliegen der Aufsicht des Ortsordinarius.«³ Bei anderen Formen des Gottesdienstes durften hingegen Versuche mit jazzähnlichen Elementen gemacht werden, um Erfahrungen und damit eine Basis der Urteilsfindung zu gewinnen.

In der kirchenmusikalischen Fachdiskussion gab es erhebliche Vorbehalte: Johannes Aengenvoort spitzte seine Kritik gegenwärtiger Versuche der Hereinnahme von Konsummusik in die Liturgie auf ein Hauptargument zu:⁴ Die Musik dürfe nicht zum »Erreger von Gefühlszuständen mißbraucht« werden, sondern nur der »Artikulation vorgegebener Empfindungen«⁵ dienen.

Jazz-Spezialisten waren ebenfalls skeptisch. Zenetti zitiert aus einem Manuskript die deutliche Kritik von Joachim-Ernst Berendt an den Versuchen mit Jazz in der Kirche:

»Die faulste Begründung für ›Jazz in der Kirche‹ hat ein anerkannter protestantischer Theologe gleich mitgeliefert: ›Wir müssen schließlich etwas tun, damit die Jugend wieder zu uns kommt.‹ [...] Ich habe den Pfarrer Hegele immer gern gemocht. Aber – das Niveau senken? Für den lieben Gott? [...] Nichts ist wichtiger, für Gott und die Musik, als das Niveau zu heben. [...] Ich bin der Sohn eines protestantischen Pfarrers. Und ich bin Jazz-Kritiker. Aber ich bin entsetzt, wenn der Jazz dazu herhalten soll, damit die Kirche ›überhaupt einen Kontakt herbeiführen‹ kann. Ich bin noch entsetzter, wenn sich herausstellt, daß sich schlechter Jazz für diesen Zweck besser eignen soll als guter.«⁶

Im evangelistisch-pietistischen Bereich profilierte sich Siegfried Fietz mit seinem Fietz-Team; er war seit 1966 beim Hermann Schulte-Verlag in Wetzlar angestellt und startete für die Schallplattenabteilung dieses Verlages die acht Jahre dauernde Single-Reihe *Songs der frohen Botschaft*. Im selben Jahr produzierte der Jugend-für-Christus-Chor Platten auf eigenem Label, von 1968 bis 1977 übernahm Klaus Heizmann die Schallplattenproduktion dieses Chores.

Es ist für die evangelistisch orientierte christliche Populärmusik typisch, dass sie von Anfang an nicht nur auf den »Live-Act« setzte, sondern über Tonträger und Rundfunkstationen Verbreitung suchte (etwa den »Evangeliums-Rundfunk« in Wetzlar ab 1969) und sich darin den Produktions- und Distributionsmechanismen der »säkularen« Popmusik anzugleichen suchte.

So erschienen die ersten LPs deutscher christlicher Interpreten auf dem Markt (Fietz 1969 *Count-down zur neuen Welt*; Jugend-für-Christus-Chor z.B. 1970 *Amen*; Christussänger 1971 *Der Weg zur Freiheit*; Manfred Siebald 1972 *Da steh ich nun*).

1965 und 1967–1969 tourte eine missionarische Band aus dem Ausland (die schottischen Heralds in Jazz-Combo-Besetzung) durch Deutschland und hinterließ bleibenden Eindruck. Deutsche Bands wie die Living Stones oder die Joy Singers zogen ab 1965 mit ihren musikalischen Aktivitäten nach. Die evangelistische Popmusik konnte sich durch Unterstützung maßgeblicher Personen aus dem Bereich der Evangelisation (z.B. Wolfgang Dyck, Billy Graham und seinen Übersetzer Peter Schneider) gegen manche Vorbehalte allmählich durchsetzen.

Im Bereich des stärker liturgisch orientierten Sacropop produzierte das katholische ams-Studio seit 1965 Platten, Joachim Schwarz gab beim Hänssler-Verlag seit 1965 die Noten-Reihe *Bausteine für den Gottesdienst* heraus, die Arrangements zu neuen Liedern enthielt. Der Hänssler-Verlag verlegte außerdem das für evangelikal-erweckliche Chorgruppen wichtige Chorliederbuch *Jesu Name nie verklinget* (mit mehreren Folgebänden) und der Regensburger Verlag Bösse druckte neben den Ergebnissen der Tutzingener Preisausschreiben und des Kirchentags 1965 auch weitere Liedsammlungen bzw. Arrangementshefte, zog sich allerdings nach 1972 aus diesem Bereich weitgehend zurück.

Anfang der 70er Jahre veröffentlichten einzelne Landeskirchen offizielle Anhänge zum EKG mit neuen geistlichen Gemeindeliedern (z.B. *Neue Lieder/Württemberg*, *Anhang 71/Baden + Pfalz*, *Lieder unserer Zeit/Rheinland*, *Liederheft 72/Bayern*). Für die Landeskirchen in der DDR erschien 1978 ein entsprechendes Beiheft (*Neue Lieder. Beiheft zum Evangelischen Kirchengesangbuch*).

Ende der 60er Jahre begannen die christlichen Bands sich zu formieren. So gab es im »Haus der Jugend« in Frankfurt ein von den Baptisten veranstaltetes Bandtreffen, ein ähnliches »Come together« von Bands organisierten die Schwanberger Schwestern vom Casteller Ring regelmäßig ab 1971. In Württemberg fanden erste Fortbildungsveranstaltungen für Bands auf regionaler Ebene statt. Erste christliche Gospelfestivals wurden organisiert (schon ab 1966 Pfingsttreffen des Christlichen Jugendbundes Bayerns; 1969 »Sing in« in Bayreuth; »Gospel'70« in Stuttgart; »1. Gospelmeeting« 1970 in Würzburg etc.).

Ebenfalls gegen Ende der 60er Jahre entwickelte sich die evangelistisch orientierte Jugendchorszene. Einen Durchbruch und ersten Höhepunkt erlebte diese Jugendchorbewegung, als Billy Graham bei seiner EURO 70-Evangelisation in der Dortmunder Westfalenhalle statt den traditionellen christlichen Sängerbänden nun Klaus Heizmann mit seinen Sängern und Sängerinnen die chori-sche Ausgestaltung überließ.

Neue Impulse, Organisationsversuche und Differenzierungen (1972–1978)

Um 1972 kam neue Bewegung in viele Teilbereiche der Populären christlichen Musik. Neue musikalische Formen wurden entwickelt, neue Musiker tauchten auf und die Verbindungen zum westlichen Ausland wurden intensiviert.

Wohl angeregt durch die kommerziellen Musicalerfolge von *Jesus Christ Superstar* (1970; Bühnen- und Filmfassung 1972) und *Godspell* (1971) begannen christliche Komponisten, sich für die Großformen von Musical und Oratorium

zu interessieren. Peter Janssens schrieb 1972 das Sacro-Pop-Musical *Menschen-sohn*, dem viele »Musikspiele« folgten; schon 1972 komponierte er auch religiöse Singspiele für Kinder, die er nun – seit 1970 freiberuflich tätig – im eigenen Verlag herausbrachte (s.u.). Ebenfalls 1972 produzierte Siegfried Fietz sein erstes *Paulus-Oratorium*, später folgen Werke über Johannes, Petrus u.a., 1980 auch eine *Weltraum-Symphonie*. 1976 trat Ludger Edelkötter mit seinem Franziskus-Musical *Ein Mann aus Assisi* an die Öffentlichkeit. Chöre wie der Jugend-für-Christus-Chor und die schwedische Gruppe Choralerna machten Musicals wie *Leben* oder *Living Water* Mitte der 70er Jahre in Westdeutschland bekannt.

In der bundesdeutschen evangelistischen Gospelrockszene machten neue Namen von sich reden: Jan Vering, der mit besonderem Feeling Spirituals und Gospels interpretierte; Hella Heizmann; das Duo Arno & Andreas (= Arno Backhaus und Andreas Malessa); der Amerikanistik-Dozent Manfred Siebald; das ehemalige »Jazz-Girl« Inge Brück, ab 1974 überzeugte Katholikin und Chanson-Sängerin; Bands wie Semaja, Theophiles u.v.a.; neben die schon etablierten Texter wie Peter Strauch und Johannes Jourdan traten nun z.B. Jürgen Werth und Andreas Malessa.

Durch das Christival 1976 in Essen, den großen evangelistischen Mitarbeiterkongress, bei dem auch Poptöne zu hören waren, wurde der Wert der christlichen Populärmusik für die Evangelisation endgültig anerkannt. Die kritischen Einwände gegen christlichen Rock und Pop traten etwa zehn Jahre lang in den Hintergrund, bis sie durch eine Buchwelle Mitte der 80er Jahre wieder auflebten.¹

Die Gospelrock-Szene begann sich geschäftlich zu organisieren: Neben den immer aufwendigeren Tournee- und Festivalaktivitäten entstanden 1974 Initiativen für den Import amerikanischer Gospelplatten (»gospelsound«-Plattenimport) und bei Gerhard und Angelika Fries ein Konzertbüro namens »gospelcontact«, das durch Plattenverkauf importierter LPs finanziert werden sollte (hier erschien als Info-Brief das COGO-Blatt, die erste christliche »Musikzeitschrift« für Popmusik in der BRD). Seit 1975 wurden amerikanische Stars der christlichen Szene zu Konzerten nach Deutschland gewonnen, durch die Arbeit der Produktionsfirma Blue Rose und der Vertriebsfirma Good News wurden amerikanische christliche Pop-LPs erhältlich. Diese Vertriebstätigkeit übernahm ab 1979 die Firma Pila music (geleitet von Angelika und Volker Rittinghaus).

Auch eine Aktion einer Einzelperson wie die Herausgabe der Liedersammlung *Sein Ruhm – unsere Freude* durch den bayerischen Pfarrer Dr. Joachim Cochlovius seit 1973 wirkte prägend auf die christliche Musikszene. Das Liederbuch zählte bald vor allem in pietistischen Kreisen zu den beliebtesten seiner Art und fand weite Verbreitung in vielen landeskirchlichen Gemeinden.

Der Sacropop erlebte ab 1972 einen Aufbruch größerer Dimension. Von Sacropop-Musicals war bereits die Rede. Nun entwickelten sich Sacropop-»Beatmessen«, eine Initialzündung war die Beatmesse aus dem Jahr 1972 *Wir haben einen Traum* (Text: Alois Albrecht, Musik: Peter Janssens). Sie verdankt sich einem Projekt zum Bundestreffen der Katholischen Jungen Gemeinde (KJG) vom

1 Zur evangelikalen Warnliteratur vor Rock und Pop vgl. zusammenfassend: Andreas Malessa, *Beaten oder Beten? Rockmusik und evangelikale Kritik*, in: Peter Bubmann / Rolf Tischer (Hg.), *Pop & Religion. Auf dem Weg zu einer neuen Volksfrömmigkeit?*, Stuttgart 1992, S. 140–146.

19. bis 22. Mai 1972 in Fulda. Hierzu hatte Peter Janssens den Auftrag erhalten, Kompositionen mehrerer Lieder für die zwei Gottesdienste des Treffens zu komponieren. Die Texte stammten von einer von Alois Albrecht geleiteten »Gottesdienst-Kommission«.¹ Unter diesen elf Liedern sind mehrere zu Klassikern des Sacropop bzw. NGL geworden und fanden Eingang in die Gesangbücher der Kirchen: *Wir haben einen Traum*; *Die Sache Jesu braucht Begeisterte*; *Unser Leben sei ein Fest*; *Heilig, Heilig, Heilig, Vater unser*. Die Gottesdienste des Bundestreffens führten zu öffentlichen Diskussionen und Kontroversen über diese Musik.

1973 erklang beim Evangelischen Kirchentag in Düsseldorf ebenfalls eine Beatmesse (*Liebe ist nicht nur ein Wort* von Oscar G. Blarr, Uwe Seidel, Diethard Zils). Die neue Feierform der Liturgischen Nacht bot vielfältige Möglichkeiten des Einsatzes von Sacropop. Im selben Jahr fand in der Thomaskirche Düsseldorf ein erstes Sacropop-Festival statt. Während bis 1977 das Peter Janssens Gesangsorchester und Oscar G. Blarrs Formationen nahezu einsame Vorreiter von Sacropop-Musik beim Kirchentag waren, wuchsen nun in den Gemeinden ab 1972 viele Sacropop-Gruppen, die sich Ende der 70er Jahre auch oder sogar vornehmlich für den Kirchentag zu engagieren begannen, z.B. die Gruppen Exodus, Habakuk, Impulse, Jericho, Studiogruppe Baltruweit und die Zündhölzer. Als wichtige Texte sind zu nennen: Wilhelm Willms, Eckart Bücken, Hans-Jürgen Netz und Alois Albrecht.

Der Einsatz von Popmusik in der katholischen Kirche gestaltete sich dagegen aufgrund lehramtlicher Verdikte gegen Pop und Rock in der Liturgie weit aus schwieriger. Eine eigene kommerzielle Gospelrock-Szene entstand nicht. Vereinzelt konnten Sacropop-Gruppen wie Ludger Edelkötters Impulse und Peter Janssens Gesangsorchester bei Katholikentagen auftreten. 1971 entstand im Bund der Deutschen Katholischen Jugend (BDKJ) im Erzbistum Köln der Arbeitskreis SINGLES, dem es um Förderung neuer geistlicher Lieder geht. Es wurden dort seit 1971 Wochenendkurse auf Diözesanebene zur Fortbildung von Jugendchorleitern, Sängern und Instrumentalisten abgehalten. Seit 1977 gab der Arbeitskreis auch Liedblätter heraus, die gelungene Beispiele des Neuen Geistlichen Liedes vorstellen sollten.² Als Komponisten sind hier u.a. Heinz Martin Lonquich, Hans Florenz, Winfried Heurich, Winfried Offele zu nennen.

Ein für die Folgezeit immer wichtiger werdender Einfluss auf die bundesdeutsche christliche Musikszene kam aus Frankreich. In der 1949 gegründeten Kommunität von Taizé wurde viel gesungen – einfache liturgische Weisen und Kanons, teils von ostkirchlicher Liturgie beeinflusst. Als 1970 der Prior der Kommunität, Frère Roger Schutz, ein »Konzil der Jugend« ausrief, wurde Taizé zunehmend zum Wallfahrtsort von Jugendlichen unterschiedlichster Konfessionen, die von dort die typische Taizé-Musik mitbrachten und verbreiteten.

1976 erschien im eigenen Taizé-Verlag das erste Notenheft mit den typischen Kanons.³ Es folgten ab 1978 weitere Hefte,⁴ später auch Tonträger.⁵ Ein neuer populär-meditativer Kirchenmu-

1 Vgl. Frank, *Das Neue Geistliche Lied*, S. 62ff; Hahnen, *Das Neue Geistliche Lied*, S. 244–257.

2 Siehe unter [http://www.bdkj-dv-koeln.de/service/ngl/kurz-und-knapp.html?no_cache=1&sword_list\[\]=SINGLES](http://www.bdkj-dv-koeln.de/service/ngl/kurz-und-knapp.html?no_cache=1&sword_list[]=SINGLES) (Zugriff vom 27.4.2013).

3 *Jubilare Deo. Douze canons de Jacques Berthier pour voix et instruments / Zwölf Kanons für Sing- und Instrumentalstimmen*, Taizé 1976.

4 Jeweils »en collaboration avec frère Robert, musique de Jacques Berthier« erschienen in Taizé folgende Bände: *Chanter Le Christ*, (1978); *Chanter L'esprit* (1978); *Laudate Dominum* (1980); *Chants nouveaux* (1982); *Joié. Trois chants de résurrection* (1984); *Paix. Trois chants de méditation* (1984) sowie weitere Hefte und Einzelpublikationen, darunter: *Bénissez le Seigneur. 27 chants de Taizé avec versets en français et accompagnements* (1990); *Chanter le Seigneur. 33 chants de Taizé avec versets en français et accompagnements* (1997); *Chants de Taizé 2008–2009* (2008); 2008 erschien für den deutschsprachigen Bereich der Sammelband *Die Gesänge aus Taizé. Das Liederheft aus der Kirche von Taizé, alle aktuellen Gesänge in vielen Sprachen* im Verlag Herder, Freiburg/Br.

5 Unter anderem: CD *Neue Gesänge aus Taizé*, aufgenommen in St. Michael, Hamburg, CHR 77101. Christophorus Verlag, Heidelberg 1990; CD *Hell brennt ein Licht*, mit Dresdner Kirchenchören, CHR 77165. Christophorus Verlag, Heidelberg 1994; sowie mehrere in Taizé aufgenommene CDs, vgl. http://www.taize.fr/de_rubrique348.html (Seitenabruf vom 6.5.2013).

sikstil breitete sich seither auch in Deutschland aus. Beim Deutschen Evangelischen Kirchentag zählte in den 80er und 90er Jahren das Mittagssingen mit Musik aus Taizé zu den bestbesuchten Veranstaltungen.

In den meisten landeskirchlichen »Normalgemeinden« setzten sich nach einer Studie von Karl-Peter Chilla¹ in dieser Zeit allerdings nur wenige und dann meist konservativere Weisen durch, die zudem nur sporadisch gesungen und meist von der Orgel begleitet wurden. Beliebte Lieder waren: *Hilf, Herr meines Lebens* (Lohmann/Puls; EG 419, GL 622), *Ein Schiff, das sich Gemeinde nennt* (Martin G. Schneider; in sieben Anhängen zum EG), das Calypso-Vaterunser (Ernst Arfken), *Gott liebt diese Welt* (Walter Schulz; EG 409, GL 297) u.a.

Insbesondere wurden auch einige neue Kinderlieder bekannt. Vorreiterfunktion übernahm der von Gerd Watkinson herausgegebene Band *111 Kinderlieder zur Bibel* (1. Aufl. 1968), dem weitere Bände folgten.

»Vom schlichten choralartigen Lied über das erzählende Lied, vom liturgischen Gesang zum Spiellied, zur gespielten Szene, reicht der Spannungsbogen des neuen geistlichen Kinderliedes. Es hat heute viele Chancen!«²

Mit dieser Gattung ist eine stärker zielgruppenorientierte kirchenmusikalische Arbeit mit Kindern initiiert worden, die sich als eigenständiger Arbeitsbereich in Singgruppen und Kinderchören – ergänzt durch instrumentales Musizieren vor allem mit dem Orff-Instrumentarium – vielerorts etablieren konnte.

Das Feld der Populären christlichen Musik war in den 70er Jahren vielfältig und unübersichtlich geworden. Verantwortliche der verschiedenen Musikbereiche evangelistischer Musik schlugen daher ein Forum zur gegenseitigen Verständigung vor, was zunächst 1975 in Böblingen bei der 1. Jubila-Konferenz (»Konferenz für evangelistisches Singen und Musizieren«) verwirklicht wurde. Doch erschienen (auch in den zwei späteren Jubila-Konferenzen 1980/81 zum Jahreswechsel in Karlsruhe und 1985 in Hannover) kaum Kirchenmusiker und Sacropop-Musiker, so dass die evangelikal-freikirchlichen Kräfte weitgehend unter sich blieben. Darin dokumentierte sich eine Ausdifferenzierung verschiedener Szenen Populärer christlicher Musik, die auch die Folgezeit bestimmen sollte.

Institutionalisierung, Professionalisierung und Pluralisierung (1979 bis Mitte der 1990er Jahre)

Diese Phase der Entwicklung Populärer christlicher Musik ist charakterisiert durch eine explosionsartige Expansion des kommerziellen Gospelrock und der Musikarbeit bei Kirchen- und Katholikentagen, eine Zunahme von Festivals, vielfältige institutionalisierte Fortbildungsmöglichkeiten, durch die Tendenz zu multikulturellen Formen und die zaghafte Versuche zur Überwindung alter Gräben.

¹ Karl-Peter Chilla, *Situation und Möglichkeiten Neuer Lieder im Gottesdienst*, in: *Musik und Kirche* 48 (1978), S. 277–284.

² Aus: Vorwort des Herausgebers, in: Gerd Watkinson (Hg.), *111 Kinderlieder zur Bibel*, Freiburg/Br. 1968.

Die Kirchen- und Katholikentage wurden zu einem zentralen Ort für alle genannten musikalischen Aufbruchsbewegungen, für die Musik aus Taizé und die missionarische und evangelikale Popmusik allerdings verstärkt erst seit der zweiten Hälfte der 1980er Jahre. Im dritten Jahrzehnt der Entfaltung des neuen geistlichen Liedes beim Kirchentag hatten sich Sacropop und christliche Popmusik etabliert und bildeten nun den typischen »Kirchentags-sound«.

In Tagesveranstaltungen und Foren zur Musik, Werkstätten und Konzerten wurden bei den Kirchentagen Bühnen zur Präsentation und Reflexion der unterschiedlichsten Stile geboten. Die Reihe dieser Veranstaltungen begann – angeschoben und geleitet von Joachim Schwarz – beim Evangelischen Kirchentag mit »Der Kirchentag singt« (Hamburg 1981), der dreitägigen »Halle der Musik« (Hannover 1983), setzte sich weiter fort etwa mit einem dreitägigen Forum »Musik & Religion« (München 1993) und reicht bis zu den Jazz- oder Gospel-Zentren und Forumstagen zur Kirchenmusik bei Kirchen- und Katholikentagen im 21. Jahrhundert.

In den Liederheften der Kirchentage von 1983 bis 1987 spiegelte sich diese Vielfalt nur ansatzweise. Hier waren in erster Linie bewährte Kirchentagslieder und gängige Choräle gesammelt. Auch die Sammlung *111 Lieder für Kirchentage* (1991, 1993 und 1995) wollte einen Querschnitt typischer Kirchentagslieder präsentieren und blickte damit in erster Linie zurück in die Kirchentagsgeschichte. Ihr Inhalt deckte sich weithin mit den Neuen geistlichen Liedern des seit 1993 erschienenen Evangelischen Gesangbuchs (EG). Nach 30 Jahren war das Kirchentagsliedgut in das offizielle kirchliche Singen der Gemeinden eingegangen.

Musiker wie Peter Janssens und ab den 1980er Jahren Fritz Baltruweit, Clemens Bittlinger, Hans Jürgen Hufeisen dominierten diese Kirchentagsmusik-Szene, dazu kamen Bands wie Ruhama und Habakuk. Zu dieser Generation an Sacropop-Liedermachern gehören als bekannte Texter weiterhin Hans-Jürgen Netz (geboren 1954; bekannteste Lieder: *Ich lobe meinen Gott, der aus der Tiefe mich holt* von 1979 und *Durch das Dunkel hindurch* von 1987) und der evangelische Pfarrer Eugen Eckert (geboren 1954; bekannteste Lieder: *Meine engen Grenzen* von 1981, *Eingeladen zum Fest des Glaubens* von 1991, *Bewahre uns Gott* von 1985). Daneben existierten und existieren bis heute Musikgruppen und Chöre, die lokal oder im Bereich einer einzelnen Landeskirche aktiv sind, wie z.B. die Gruppe Jericho in Bayern.¹ Immer wieder entstanden auch Großformen von Sacropop-Musicals oder -Oratorien.²

In der katholischen Kirche hatte das populäre rhythmische Liedgut in den 1970er Jahren zunächst nur wenig Gegenliebe bei den Kirchenleitungen und kirchenmusikalisch Verantwortlichen gefunden. Im Einheitsgesangbuch *Gotteslob* von 1975 sind kaum Spuren davon zu finden. Zu den wenigen Ausnahmen zählen etwa der Refrain des Liedes *Herr, wir bringen in Brot und Wein* (GL 534) oder das Lied *Wer leben will wie Gott auf dieser Erde* (GL 183). Während (ausgehend von Kirchentagsveranstaltungen) praktisch-theologische Publikationen

1 Vgl. www.jericho-ev.de.

2 Vgl. Gabriel Maria Steinschulte, *Sacropop-Musical und Pop-Oratorium. Anmerkungen und Fragen zu einer neuen Gattung*, in: *Musica Sacra* 100 (1980), S. 373–381.

- 1 Vgl. Bubmann / Tischer, *Pop & Religion*, passim.
 2 Vgl. zusammenfassend: Wolfgang Schuhmacher, *Gregorianik contra Sacropop? Theologische Argumente im Streit um populäre Musik in der Liturgie*, in: ebenda, S. 128–139.

auf evangelischer Seite die Bedeutung der Popmusik für die Kirchenmusik differenziert zu würdigen begannen,¹ wurde gleichzeitig die Kritik innerhalb der römisch-katholischen Kirche an der Verwendung von Populärmusik im Gottesdienst u.a. von Joseph Kardinal Ratzinger weiter grundsätzlich-theologisch vertieft.² Die Kluft zwischen dem, was seitens der Katholischen Amtskirche erwünscht war, und dem, was vor Ort in Jugendmessen und bei Katholikentagen tatsächlich geschah, wuchs. Doch wo es couragierte und kompetente Fachleute in der Jugendarbeit oder unter Kirchenmusikern gab (wie etwa den Freiburger Diözseankirchenmusikdirektor und späteren Rektor der Kirchenmusikhochschule in Aachen, Matthias Kreuels), wuchsen in den 80er und 90er Jahren auch vielfältige und qualifizierte Beiträge zum Neuen Geistlichen Lied oder zur christlichen Populärmusik. Als beispielhaft zu nennen sind die Veröffentlichungen und Tagungen des Arbeitskreises »SINGLES« im BDKJ im Erzbistum Köln, die Herausgabe von Medienpaketen (z.B. mit Musik der Gruppe Habakuk) durch das Bischöfliche Ordinariat Limburg, Dezernat Grundseelsorge, und die Aktivitäten des Arbeitskreises NGL im Bischöflichen Jugendwerk Münster oder die Musikwerkstatt Freiburg.

Beim Katholikentag 1980 in Berlin hatte es beim Schlussgottesdienst noch einen Eklat gegeben, als sich Zehntausende Jugendlicher mit Sacropop-Gesängen gegen den offiziellen Posaunenchoral durchsetzten. Seither haben auch die Katholikentage das NGL stärker rezipiert. Populäre Musik erklang besonders auch bei den vom offiziellen Katholikentag unabhängigen »Katholikentagen von unten«, so 1984 in München und 1986 in Aachen. Aber auch die offiziellen Liederhefte dieser Katholikentage enthielten eine ganze Reihe populärer Songs und Kanons. Die Liederhefte der Katholikentage in Berlin 1990 (*Wie im Himmel...*) und in Dresden 1994 (*Unterwegs*) sowie des ersten Ökumenischen Kirchentages in Berlin 2003 (*Gemeinsam unterwegs. Lieder und Texte zur Ökumene*) haben dieses Liedgut verbreitet. Auch die Weltjugendtreffen (etwa 2005 in Köln) sind ohne diese Form populärer Musik kaum mehr denkbar. Viele der NGL-Lieder fanden Aufnahme in diözesane Anhänge zum Gotteslob, die in den 90er Jahren erschienen, so etwa der Eigenteil des Bistums Münster (1996), der Eigenteil des Erzbistums Hamburg (1997) oder das Beiheft zum Gotteslob im Erzbistum Mainz (1997).

In den offiziellen Liedanhängen der Evangelischen Landeskirchen aus den 80er Jahren – z.B. Bayern: *Auf und macht die Herzen weit* (1982); Württemberg: *Neue Lieder II* (1983) – fanden sich nun zahlreiche Melodien des NGL und des Sacropop, Rufe und Kanons aus Taizé, evangelistische Lieder von der Jesus-Bruderschaft Gnadenthal und aus dem Liedgut der Missionsbewegung »Jugend mit einer Mission«.

Gleichzeitig vermittelte »Jugend mit einer Mission« die zunächst in den USA entstandene sogenannte »Praise-Musik« – also lobpreisende Anbetungsmusik –, nach Europa, die meist im amerikanischen Soft-Pop-Stil arrangiert wurde und durch Tonträger und Liederbücher auch in deutsche Kreise Eingang fand (s.u.).

An vielen Stellen kam es zu Prozessen der Institutionalisierung und Professionalisierung von kirchlicher Populärmusik. In den meisten Landeskirchen und in vielen Bistümern gab es spätestens seit den 1990er Jahren Beauftragte für die Arbeit mit Musik in der Jugendarbeit. Hier wurden Fortbildungen

für Bands, Jugend- und Gospelchöre, Liedermacher u.a. angeboten, Großprojekte betreut und Veröffentlichungen von Noten oder Tonträgern organisiert.¹ Zugleich schlossen sich (seit 1978 beginnend in Württemberg) immer mehr Bands, Liedermacher und Gitarristen zu landeskirchlichen Organisationen zusammen.

Ein Teil der Liedermacher, zunächst aus dem Bereich der Landeskirche Württemberg, formierte sich 1981 zur »Interessen-Gemeinschaft LIEDERMACHER in der Ev. Kirche in Württemberg« (IG-Lima), 1983 erfolgte die Ausweitung auf die Ebene der Evangelischen Kirche in Deutschland. Die IG-Lima veranstaltete Gospelfeste, Schulungen, Seminare, baute ein Schallarchiv zur umfassenden Dokumentation Populärer christlicher Musik der Gegenwart auf und gab Notenhefte mit Gitarren-Griffstabellen für Choräle und NGL heraus.

Die »Arbeitsgemeinschaft Musik in der evangelischen Jugend« (AGM, inzwischen »Bundesverband Kulturarbeit in der evangelischen Jugend«) wurde 1950 als »AG für evangelische Jugendmusik« gegründet, stellte in den 60er Jahren Notenmaterial für Singkreise, Chöre, offenes Singen, auch für Bläser und Instrumentalisten bereit² und veranstaltete lange Zeit von Joachim Schwarz geleitete Studien- bzw. Werkstatt-Tagungen für Textautoren und Komponisten, die der Fortbildung und dem Austausch von ehren-, neben- und hauptamtlichen Musikern und Textern dienten.³ Aus früheren Teilnehmenden hat sich in den 1990er Jahren die Gruppe TAKT (seit 1997 unter diesem Namen) gebildet, die sich weiterhin zu Textautoren- und Komponistentagungen trifft.⁴

In der Katholischen Kirche bot seit 1947 die »Werkgemeinschaft Lied und Musik« jährliche Tagungen an (1971–1978 gemeinsam mit der AG Musik).

Auch die evangelischen Arbeitsstellen für Gottesdienst in Hannover und Frankfurt am Main förderten das neue geistliche Lied.

Eine eigenständige Form der Musikarbeit hatte der CVJM in der BRD seit 1986 aus dem CVJM in Norwegen übernommen:⁵ Im Rahmen der offenen, nach innen gerichteten Jugendarbeit wurden Jugendliche vor allem zwischen 13 und 19 Jahren unter dem Stichwort »Ten Sing« (= Teenager singen) zu eigener Kreativität ermutigt – und dies nicht allein durch Musizieren in Pop- und Rockgruppen, sondern genauso durch Tanz, Theater, Bühnengestaltung, Öffentlichkeitsarbeit, Technik, geistliche Betreuung u.a. Durch Ten Sing sollten einerseits die Formen der Pop-Jugendkultur ernst genommen werden, andererseits eine einseitige Konsumhaltung durch Eigenengagement überwunden werden. Deutschlandweit existierten im Jahr 2013 etwa 20 Ten Sing-Gruppen mit insgesamt ca. 4000 Ten Sing-ern.⁶

In der kirchlichen Hörfunk- und TV-Arbeit spielte bis in die 1990er Jahre Populäre christliche Musik nur eine periphere Rolle. Zwar produzierte Andreas Malessa schon 1982 *Musikecken* für den Deutschlandfunk, moderierte seit 1986 seine Sendung *Songs um 8* auf SDR 3 am Sonntagmorgen und war seit 1988 im WDR mit Gospelrock-Sendungen zu hören, auch hatte Siegfried Fietz seit 1988 eine regelmäßige Sendung im Hessischen Rundfunk (*Lieder zwischen Himmel und Erde*). Doch stellte der Bayerische Rundfunk z.B. nur wenige Minuten am Sonntag kurz nach 7 Uhr für christliche Populärmusik zur Verfügung und im Fernsehen gab es von vereinzelt Sendungen abgesehen kein regelmäßiges Forum für Gospelrock, Sacropop, Liedermacher oder Jugendchöre. Im Privatfunk entwickelte sich die Situation je nach Bundesland unterschiedlich, mancherorts entstanden nach dem Vorbild des Evangeliums Rundfunks Wetzlar eigene christ-

1 Vgl. den Bericht von Hartmut Naumann, *Aus der Praxis kirchlicher Populärmusik*, in: Arbeitsstelle Gottesdienst. Informations- und Korrespondenzblatt der Gemeinsamen Arbeitsstelle für gottesdienstliche Fragen der EKD 16 (2002), S. 95–105; vgl. auch die Angebote des Fachbereichs Populärmusik der Evangelisch-lutherischen Kirche in Norddeutschland unter www.popularmusik.de.

2 Etwa die Reihe *Bausteine für den Gottesdienst* oder das Liederbuch *Schalom* mit 200 neuen Liedern und Texten (zusammen mit der kath. Werkgemeinschaft Lied und Musik).

3 Zu den Aktivitäten der AGM vgl. Eckart Bücken / Erich Schriever, *Kulturarbeit mit Kindern und Jugendlichen. Entwicklungen – Beispiele – Herausforderungen*, in: Helmut Donner (Hg. im Auftrag des Kirchenamtes der EKD), *Kirche und Kultur in der Gegenwart. Beiträge aus der evangelischen Kirche*, Frankfurt/Main 1996, S. 343–373, S. 345f. und 348f.; Joachim Schwarz (Hg.), *Beiträge zur Geschichte der AG Musik 1950–1990*, Faßberg 1990.

4 Zu TAKT und den dort entstandenen Liedern vgl. die Publikation des Liedheftes *Singen, um gehört zu werden. Neue Lieder aus drei Jahrzehnten*, München 2007, im Anhang auch Kurzbiographien der beteiligten Personen.

5 Vgl. Sabine Hesse / Jan Thormodsæter (Hg.), *Ten Sing – eine neue Bewegung im CVJM*, Hamburg 1989 (Nordbundhefte 4).

6 Vgl. die Homepage: www.tensingland.net (Abruf 27.4.2013).

liche Spartensender, die dann entsprechend häufiger auch christliche Popmusik ins Programm aufnahmen.

Die Entwicklung in der DDR

In der DDR ist die Entwicklung innerhalb der landeskirchlichen und missionarischen Jugendarbeit ähnlich wie in der BRD verlaufen, eine freie kommerzielle Gospelrock-Szene außerhalb kirchlicher Veranstaltungen konnte sich dagegen bedingt durch wirtschaftliche und politische Beschränkungen nicht entwickeln.

Anstoß zur Gründung einiger Musikgruppen gaben die »Gottesdienste einmal anders« in Karl-Marx-Stadt (heute wieder: Chemnitz), die monatlich seit 1963/64 stattfanden, und in denen Jazz- bzw. Dixielandtöne erklangen. Schon ab Ende der 60er Jahre veranstaltete die katholische Jugendseelsorge im Bereich Dresden Fortbildungsseminare und Tagungen, an denen auch Evangelische teilnahmen.

Einen Sprung nach vorne bedeutete die Einrichtung zweier Planstellen für Jugendmusik in den lutherischen Landeskirchen Mecklenburg (1973) und Sachsen (1975). Thüringen, Provinzsachsen und die Landeskirchliche Gemeinschaft Sachsen zogen mit Teilanstellungen erst Mitte der 80er Jahre nach, 1988 auch das katholische Bistum Dresden-Meißen.

Wiederum waren es engagierte Einzelpersonen, die die Jugendmusik pflegten und gedeihen ließen.

Zu nennen wären für die erste Generation etwa Hans-Kurt Ebert, Eberhard Laue, Jörg Swoboda, Klaus Biehl, Fritz Müller & Rolf-D. Günther, Dietrich Mendt, Christoph-Martin Neumann, Theo Lehmann, Ingo Barz, die Texter Gottfried Schille, Dietrich Mendt und Theophil Rothenberg (er hatte früh schon Liederhefte publiziert, die auch NGL und Spirituals enthielten) u.v.a. 1978 publizierte der Sekretär des Kirchenbundes in der DDR KMD Wolfgang Fischer ein (weißes) Beiheft zum EKG unter dem Titel *Neue Lieder*, nachdem schon vorher drei Liederhefte *Neue Gemeinde-Lieder* (1971, 1973, 1976) bei der Evang. Verlagsanstalt in Berlin herausgekommen waren. Einige frühe Protagonisten des Einsatzes von Jugendmusik, wie der Jugendevangelist Theo Lehmann (er wurde mit einer Arbeit über Negro Spirituals promoviert) und der Liedermacher Jörg Swoboda, waren noch bis in die 90er Jahre gemeinsam unterwegs und gestalteten Evangelisationsabende.

Daneben tauchen in den 80er Jahren neue Namen auf: Peter Krause, Wolfgang Tost, Hartmut Naumann, Hans-Christoph Postler, Martin Jankowski, Jörg Hertel, Matthias Thomser, Karl Schwarnweber und die Texterin Bettina Dörfel und als Texter Lothar Petzold.

Allein in der lutherischen Landeskirche Sachsen gab es 1987 nicht weniger als 62 registrierte Bands, 20 aktive Liedermacher und 20 Singegruppen bzw. Jugendchöre, die im Jahr zusammen gerechnet ca. 620 Einsätze hatten. Für den Rest der DDR konnte etwa nochmals die gleiche Anzahl an Musikgruppen veranschlagt werden.¹

Auch katholische Bands trafen sich bei Festivals wie dem »Christival« Pfingsten 1989 in Berlin.

Zunehmend gestalteten ab den 70er Jahren die Gruppen eigene Konzertveranstaltungen und rüsteten technisch auf. Trotzdem wuchs der Abstand in der technischen Qualität zu den säkularen Gruppen immer deutlicher. Daneben war der Mangel an Spitzenqualität auch darin begründet, dass man in der DDR von

¹ Mitteilung von Diakon Gottfried Schreiber im Jahr 1989.

christlicher Popmusik allein nicht leben konnte, eine Hochqualifizierung insofern keine Berufsperspektive bot. Schuld daran war vor allem die Tatsache, dass man in der DDR – jedenfalls bis 1989 – eine staatliche Einstufung für den Auftritt im säkularen Raum benötigte. Diese bekamen jedoch selbst Spitzenbands wie Solaris aus Berlin mit ihren christlichen Texten nicht. So blieb nur der Amateurbereich innerhalb der Kirchenräume. Eine Ausnahme ist der Chansonnier Gerhard Schöne. Allerdings wollte er ursprünglich nicht als christlicher Musiker vereinnahmt werden, er verstand sich als Musiker und Christ. Wahrscheinlich hatte er seinen Erfolg auch dieser feinen Differenzierung zu verdanken.

In der Landeskirche Sachsen war Diakon Gottfried Schreiter von 1975 bis 1987 mit der Förderung der Jugendmusik beauftragt. Es entstanden Fortbildungsveranstaltungen, eine Arbeitshilfe u.v.a.

Ein wichtiger Schritt war die Gründung der »Arbeitsgemeinschaft Musik« (1982), in der sich ca. 20 haupt- oder nebenamtlich mit Jugendmusik Beschäftigte und weitere Interessierte zum Informationsaustausch trafen. Diese AGM gab einen eigenen Rundbrief *Notation* heraus. Schon seit 1980 trafen sich die angestellten bzw. stark engagierten Mitarbeiter der Jugendmusik in der DDR zu einem sogenannten Fachberatertreffen (wobei Carl-Walter Petersen als Gast aus Nordelbien und Vertreter der AG »Musik in der evangelischen Jugend« hier eine Brücke nach Westdeutschland schlug). Internationale Tagungen unter dem Titel »Text und Musik in der christlichen Verkündigung« fanden 1984, 1986 und 1988 statt. Ende der 80er Jahre hatten fast alle Landeskirchen bzw. Freikirchen ihre jährlichen Bandtreffen mit Fortbildungsmöglichkeiten. Selbstverständlich gab es auch in der DDR die verschiedensten Frömmigkeitsausprägungen und Konfessionen. Die für die Jugendmusik-Szenen hochbedeutsame »Mittelstelle für Werk und Feier« (Eberswalde), eine Einrichtung des Bundes der Evangelischen Kirchen in der DDR und seiner Kommission Kirchlicher Jugendarbeit (KKJ) zur Koordinierung und Förderung der Jugendmusik und anderer Aktivitäten, veranstaltete darüber hinaus alle zwei Jahre eine ökumenische Seminarwoche für neue Jugendmusik für den Bereich der gesamten DDR. In Sachsen gab es Bandleiterseminare, Singeleiterschulungen, Liederwerkstätten, Rüstzeiten, Spielfahrten (Einstudierung eines Werkes innerhalb einer Woche und anschließende Aufführungen) und Bandwochenenden, auch Weiterbildungswochen für Kirchenmusiker, dazu von 1975 bis 1989 etwa zehn Seminare an der Kirchenmusikschule. Allerdings blieb dort das Verhältnis der Kirchenmusiker zur Jugendmusik ambivalent. Doch gab es auch Beispiele von Kirchenmusikern, die sich für populäre Musikformen öffneten (z. B. Christoph Noetzel, Lothar Graap).

Die verschiedenen Kirchentage stellten in der DDR ein wichtiges Forum für die Jugendmusikarbeit dar. Dagegen gab es eigene kirchliche Musik-Festivals erst seit etwa 1983, z.B. im Kirchenkreis Borna bei Leipzig (unter der Regie von Matthias Luckner), im Raum Karl-Marx-Stadt seit 1987 (verantwortlich: Wolfgang Tost). Seit 1987 kamen auch westliche Künstler regelmäßig in die DDR, z.B. die Continental-Singers.

Die Publikation von Tonträgern wie Notenmaterial war bis in 80er Jahre hinein in der DDR schwierig, weil die technischen und finanziellen Voraussetzungen meist fehlten und ein Vertriebssystem nicht vorhanden war. Viele Bands verkauften allerdings Demo-Kassetten nach ihren Auftritten. 1983 kam es zu einer Kirchentags-LP (*Vertrauen wagen*), 1985 zu einer Kassette zum Jahr der Jugend (*Lebensräume*) und ab 1986 gab es die Kassettenreihe *Edition* zur Publikation von Bands, Liedermachern und Jugendchören.

In den letzten Jahren der DDR, vor allem im Jahr 1989, haben manche christliche Musiker an aktuellen Friedensgebeten mitgewirkt und sich in einer neuen Rolle versucht. Der politische Neuanfang im Herbst 1989 bedeutete in der Folge eine völlige Veränderung der kirchlichen Situation und damit der Voraussetzungen kirchlicher Populärmusik im Osten Deutschlands. Es kam zu einer Annäherung an die Szenen und Stilistiken der westdeutschen kirchlichen Populärmusik.

Neueste Tendenzen: Integrationsversuche in die institutionalisierte Kirchenmusik und Verselbständigung von Szenen und Milieus

Seit Mitte der 1990er Jahre intensivierte sich die Integration der christlichen Populärmusik in Ausbildungsgänge der Kirchenmusik. Während sich neue Subszene evangelistischer Musik entwickelten (die auch aktuelle Stilrichtungen wie Rap und Techno integrieren), wuchs der stilistische Abstand der volkkirchlichen Sacropopmusik und des NGL zum Mainstream der säkularen Popmusik. In diese Lücke drangen mit Macht zwei neuere Phänomene christlicher Populärmusik: Die Praise&Worship-Musik amerikanischer Herkunft und die Gospelchorbewegung.

Für die ersten drei Jahrzehnte der Entstehung von Sacropop und NGL kann verallgemeinernd gesagt werden, dass die Hauptinitiativen einzelnen Personen und Aktionsgruppen zu verdanken sind. Eine besondere Rolle spielen auch die Verlage (Bosse Verlag Regensburg – vor allem in den 1960er Jahren –, Verlag Singende Gemeinde Wuppertal, Hänssler Verlag Stuttgart, Christophorus-Verlag Freiburg, Strube-Verlag München, Gerth-Medien Asslar u.a.).

Für die prominenten Leitfiguren des NGL und Sacropop waren und sind meist die (oft haus-eigenen) Verlage von zentraler Bedeutung für die Distribution der Lieder: Der Peter Janssens Musik-Verlag (Telgte), Ludger Edelkötters Impulse-Musikverlag (Drensteinfurth) – jetzt Kinder Musik-Verlag (Pulheim/Köln) –, Detlev Jöckers Menschenkinder-Verlag (Münster-Hiltrup), der Abakus-Verlag von Siegfried Fitz (Ulmtal-Allendorf), der Thomas-Verlag Düsseldorf (tvd) für Fritz Baltruweit bzw. die Studiogruppe Baltruweit und die Gruppe Ruhama, die Studio-Union im Lahn-Verlag Limburg (mit Liedern von Rolf Krenzer), die eigene Distribution der Tonträger der Gruppe Habakuk über deren Homepage,¹ das Label »Engelsklang« für die Werke von Thomas Gabriel u.a.

Diese neuere Populäre Kirchenmusik wurde nicht von den Kirchenmusikabteilungen der Kirchenleitungen geplant, sondern ist aus vielfältigen Initiativen

¹ Vgl. www.habakuk-musik.de.

»von unten« entstanden und wurde anfangs von Seiten der etablierten Kirchenmusik eher bekämpft und kritisiert. Hier bringen die 1990er Jahre insofern eine deutliche Wende, als nun Kirchenleitungen, Landesjugendämter und diözesane Arbeitsstellen sich zunehmend um die Integration von Sacropop und NGL in die Jugendpastoral oder/und Kirchenmusik bemühen.

Hartmut Handt charakterisiert die Situation zur Jahrtausendwende (2002) so:

- »1. Ein Patchwork in theologischer, sprachlicher und musikalisch-stilistischer Hinsicht.
- 2. Die Zeit der Kämpfe gegeneinander ist vorbei. Man läßt dem anderen seinen Lebensraum. Manchmal macht man sogar etwas gemeinsam.
- 3. Die offizielle Kirche hat das Neue Geistliche Lied akzeptiert und weitgehend adaptiert: Einiges davon findet sich in den neuen Gesangbüchern. Die kirchenmusikalischen Ausbildungsstätten bieten Ausbildungsgänge in Popmusik an. Kirchengemeinden stellen als Kirchenmusiker nicht mehr nur die klassisch ausgebildeten, sondern auch Leute aus dem Schul- oder Popbereich an. [...]«¹

In den verfassten Kirchen sind bestimmte Spielarten der Populären Kirchenmusik zu Beginn des 21. Jahrhunderts damit weithin etabliert. Hatte Winfried Dalferth 1992 noch von einem »Institut für christliche Populärmusik der EKD« geträumt,² so sind am Ende der 1990er Jahre zumindest landeskirchliche bzw. diözesane Formen institutioneller Förderung christlicher populärer Musik deutlich zu erkennen. 1994 startete in der Nordelbischen Evangelischen Landeskirche ein Pilotprojekt zur C-Ausbildung für Populärmusik. Ähnliche Ausbildungsgänge wurden im Jahr 2013 von acht Evangelischen Landeskirchen angeboten.³ In Kurhessen-Waldeck gibt es zu diesem Zeitpunkt einen Popkantor, in Baden einen Landeskirchlichen Beauftragten für Populärmusik und seit 2006 Angebote zur Populärmusikausbildung im Haus der Kirchenmusik.⁴ Dort ist die Populärmusik als vierter Ausbildungsbereich (neben Orgel, Chorleitung und Bläserchorleitung) gleichberechtigt und fest verankert.⁵ Das kirchenmusikalische Fortbildungszentrum im Michaeliskloster in Hildesheim ist zu einem über die Hannoversche Landeskirche hinaus bedeutsamen Ort der Förderung christlicher Populärmusik geworden.

Auch innerhalb der regulären kirchenmusikalischen Ausbildungsgänge ist seit der Jahrtausendwende die kirchliche Populärmusik weithin verankert worden. Allerdings zeigen sich bei den verschiedenen Ausbildungsstätten erhebliche Unterschiede im Blick auf Verpflichtungsgrad und Intensität der Ausbildung in kirchlicher Populärmusik.

Während sich beim Deutschen Evangelischen Kirchentag kontinuierlich Foren und Liturgische Tage mit »Musik« (1997), »Rhythm, Dance & Ecstasy« (1999) u. a. auseinandersetzen, geriet das Kirchentagsingen (auch das der Neuen Geistlichen Lieder!) selbst in eine Krise: Die Kirchentagsjugend ist in ihrem lebensweltlichen Musikgeschmack vom Sound des Kirchentags-Sacro-Pop weit entfernt: Techno und Hip Hop eignen sich wenig für das generationsübergreifende Singen, die Pluralisierung der Musikszene wird zum Problem des ge-

- 1 Handt, *Neues Geistliches Lied*, S. 13.
- 2 Vgl. Winfried Dalferth, *Die Realutopie: Institut für christliche Populärmusik der Evangelischen Kirche in Deutschland*, in: Bubmann / Tischer, *Pop & Religion*, S. 227–235.
- 3 Vgl. die Übersichtsseite: www.popausbildung.de.
- 4 Vgl. www.ekiba.de/771.php (Seitenabruf 27.4.2013).
- 5 Vgl. www.haus-derkirchenmusik.de.

meinsamen Gesangs. Die Klage wird laut, es entstünden keine brauchbaren mehrheitsfähigen Lieder mehr. Über die Durchsetzung bestimmter Songs entscheidet vermehrt nicht zuletzt die Vermarktungsstrategie einzelner Interpreten und Labels (CD-Produktionen von Kirchentagstiteln im Vorfeld der Kirchentage etc.). Die größten Erfolge mit mitsingbaren Liedern hat Clemens Bittlinger zu verzeichnen (z. B. *Auf dem Weg der Gerechtigkeit ist Leben*). Die Gesänge aus Taizé finden ebenso große Verbreitung. Aber auch der typische Sacro-Pop wird weitergepflegt.

Deutlich stärker boomt – vor allem in jugendlichen Milieus – das Genre der Lobpreis- und Anbetungslieder (Praise & Worship). Diese in unterschiedlichen Stilen komponierten, häufig aber eingängigen Pop-Songs stammen ursprünglich aus dem Kontext amerikanischer Jugend-Evangelisationsbewegungen sowie charismatischer Bewegungen und sind zu Beginn des 21. Jahrhunderts stark in die freikirchlichen und landeskirchlichen Jugendszenen eingewandert.

Die Wurzel dieses Musikgenres liegt in der charismatischen Erneuerungsbewegung in anglikanischen, presbyterianischen und lutherischen Gemeinden der 1960er Jahre in den USA, die Ende des Jahrzehnts auch auf die katholische Kirche übergriff.¹ In die zweite Hälfte der 70er Jahre fällt die Gründung der Vineyard-Bewegung im Süden Kaliforniens, die musikalische Anbetungsgottesdienste mit den musikalischen Stilen von Folk-Rock und anderen Richtungen veranstaltete und im Laufe der Jahre »eine der größten Gruppen der USA, die sich um die Integration von populärer Musik in den Gottesdienst bemühen,« wurde.² Im Kontext der Jesus-People-Bewegung in Kalifornien entstand seit 1972 eine Reihe von Platten mit dem Titel *Praise*, die auch in Deutschland Beachtung fanden.

Durch den damaligen Leiter des volksmissionarischen Amtes der Pfälzischen Protestantischen Landeskirche, Pfr. Arnold Bittlinger, wurde die Bewegung auch in Deutschland bekannt (1963 fand auf Einladung Bittlingers eine erste charismatische Tagung in Enkenbach statt). Wolf-ram Kopfermann (1974–1988 Pastor an der Hauptkirche St. Petri in Hamburg, dann ausgetreten und Gründer der Freien evangelikal-charismatischen Anskar-Kirche) wurde – als Nachfolger Bittlingers – Leiter des Koordinierungsausschusses der charismatischen Erneuerungsbewegung. 1984 wurde die Geistliche Gemeinde-Erneuerung in der evangelischen Kirche (GGE) gegründet. Die Geschäftsführer der GGE in der Evangelischen Landeskirche in Württemberg, Pfr. Helmut Trömel und seine Frau Martha, begannen ab 1984 Segnungs- und Lobpreisgottesdienste in Reutlingen zu feiern und griffen dazu auf verschiedene Lieder aus charismatischen Kreisen zurück: auf die vier Liederbücher der missionarischen Initiative »Jugend mit einer Mission« (Deutscher Zweig von »Youth With A Mission«, einer in den USA gegründeten neopfingstkirchlich-charismatischen Missionsgesellschaft) *Lehre uns Herr, Das gute Land, In deiner Nähe, Lied des Lebens* oder das Heft *Feiert Gott in eurer Mitte* der katholischen Teestuben-Gruppe aus Würzburg (Schloss Craheim) und die weit verbreitete Liedersammlung von Pfr. Joachim Cochlovius (Geistliches Rüstzentrum Krelingen) *Sein Ruhm – unsere Freude*.

In den 70er und 80er Jahren gelangten nur wenige Lieder dieses Typs in landeskirchliche oder offizielle katholische Liedersammlungen, beispielsweise der 1977 entstandene Kanon *Die Herrlichkeit des Herrn* (EG Baden / Elsaß / Pfalz 547, Bayern / Thüringen 613 u.a.); oder der Song *Father I adore you* (T+M: Terrye Coelho 1972), der zur Vorlage für das Lied *Vater unser im Himmel / Père, je t'adore* (T: Gerhard Röckle 1977) wurde (EG Baden / Elsaß / Pfalz 630, Bayern / Thüringen 616 u.a.).

Primär auf Tonträgern in speziellen Verlagen vertriebene und häufig im Stil amerikanischer Pop-Balladen aufwendig arrangierte Anbetungs- und Lobpreis-Songs brachten dann ab den 80er und vor allem in den 90er Jahren hochemotionale Mainstream-Poptöne in die Bereiche der (frei-)kirchlichen und verbandlichen Jugendarbeit.

1 Vgl. zum Folgenden Dalferth, *Christliche Populärmusik*, S. 86–93, sowie Guido Baltes, *Die sogenannte »Praise-Musik«. Versuch einer Standortbestimmung* (Referat bei der zentralen Arbeitstagung der AG Musik in Kassel, Oktober 2002), veröffentlicht auf: www.worshipworld.de/Guido_Baltes_-_Die_sogenannte_Praise-Musik.pdf (Zugriff 27.4.2013); ders., »Worship Songs: exklusiv – uniform – international? Beobachtungen eines Tatbeteiligten«, in: I.A.H. Bulletin, Publikation der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie 33, Berlin und Huntington, PA. (USA) 2005, S. 63–96.

2 Matthew Croasmun, *Authentisch feiern mit Rockmusik Zum Liturgieverständnis der Vineyard-Bewegung*, in: *Musik und Kirche* 75 (2005), S. 16–20. Zitat S. 16.

Seit 1988 veröffentlichten Helmut und Martha Trömel (seit 2006: Gaetan Roy) die fünf Bände des Liederbuchs *Du bist Herr*,¹ das als »handliche Zusammenfassung der überall geläufigen und bekannten Standard-Lobpreislieder«² gelten kann. Weit verbreitet ist auch das Jugendliederbuch *Feiert Jesus!*,³ zu dessen Bekanntheit vor allem auch die seit 1995 jährlich erscheinenden *Feiert Jesus!*-CDs beitragen.

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts produzieren etwa Albert Frey (Immanuel-Lobpreis-Werkstatt Ravensburg),⁴ die Schweizer Pianistin Lilo Keller, Arno Kopfermann (bei Gerth Medien zuständig für Praise & Worship), Martin Pepper,⁵ Lothar Kosse⁶ u.a. professionell Tonträger und Noten für Lobpreis- und Anbetungsgottesdienste.

Einen ebenfalls enormen Aufschwung haben zur Jahrtausendwende die Gospelchöre genommen. Die Musik des Black Gospel wurde in den 90er Jahren durch die zwei *Sister Act*-Filme (1992 und 1993) einer breiten Öffentlichkeit als Form attraktiver moderner Kirchenmusik nahegebracht.⁷ Dies hat einen Gründungsboom von Gospelchören in Deutschland befördert. An zahlreichen Orten entstanden ab den 1990er Jahren neue Gospelchöre und fanden ein breiteres Publikum. Im Jahr 2012 fand zum sechsten Mal⁸ mit Beteiligung von etwa 6.000 Sängerinnen und Sängern und bis zu 80.000 Besuchern ein großer »Gospelkirchentag« statt, für 2014 wurde nach Kassel eingeladen.⁹

In München und überregional bekannt sind etwa die Gospelsterne unter Leitung von Eric Bond, die bei dem durch die Initiative Gospel (mit Vertretern der evangelischen und katholischen Kirche, der christlichen Hilfsorganisation World Vision und der Stiftung Christlicher Medien) verliehenen »Gospelaward« 2005 den Siegerpreis erhielten. Dieser Chor singt mit »schwarzem Groove« und »feeling« deutsche (!) Texte.¹⁰

Zu den Top-Profis der Szene gehört auch David Thomas, der in Live-Auftritten und auf Tonträgern¹¹ seinen funkig-groovenden Gospel-Soul erklingen lässt. Es sind aber nicht nur farbige Musiker wie Bond und Thomas, die den Gospel in Deutschland verbreiten.¹² Als Workshop- und Chorleiter, aber auch als Produzent und Instrumentalist hat sich der bereits in den 70er und 80er Jahren als Bassist mit der Band Damaris Joy tätige Helmut Jost in Deutschland etabliert. Die Songs seiner CDs *Gospel Celebration* und *Gospel Fire* gehören zum Stammpertoire vieler deutscher Gospelchöre.¹³

Schwerer haben es christliche Chanson-Sänger, Gehör zu finden. Immerhin produziert die schon seit den 80er Jahren tätige Essener Sängerin Birgit Kley weiterhin mit wechselnden Ensembles Konzertprogramme, die u.a. bei Kirchentagen zur Aufführung gelangen. Ihr Konzept-Album *Die Himmelsleiter. Lieder und Meditationen zu einem Traum*¹⁴ (mit Arrangements und Klavierklängen des Pianisten Jonathan Schaffner und weiteren Instrumentalisten) kann als Beispiel biblisch orientierter, professionell interpretierter deutschsprachiger Chanson-Kultur gelten, die eine eigene Nische in der Populären Kirchenmusik innehat.

Im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts zeigt sich eine bunte und vielfältige Szene Populärer Kirchenmusik. Innerhalb des kirchenmusikalischen Systems stellt sie längst mehr als ein Randphänomen dar, in manchen Milieus und Szenen dominiert sie völlig die Wahrnehmung von kirchlicher oder religiöser Musik. Dadurch hat sich vielerorts der Rechtfertigungsdruck umgekehrt: Nicht die Populäre Kirchenmusik sieht sich defensiv zur Begründung ihrer Existenz

1 Martha und Helmut Trömel (Hg.), *Du bist Herr. Anbetungslieder*, Aslar 1988; Bd. 2 Neuhausen-Stuttgart und Aslar 1991; Bd. 3, Aslar 1995; Bd. 4, Aslar 2000; Bd. 5, hg. von Gaetan Roy, Aslar 2006.

2 Dalferth, *Christliche Populärmusik*, S. 88.

3 Neuhausen-Stuttgart, mehrere Bände ab 1995.

4 Vgl. www.lobpreiswerkstatt.de.

5 Vgl. www.myspace.com/martinpeppermusik.

6 Vgl. www.kosse.de.

7 Schon im Film *The Blues Brothers* (1980) ist eine Gottesdienst-Szene zu sehen, in der der Pfarrer seine Predigt in einen Gospel münden lässt.

8 Die vorhergehenden Gospelkirchentage fanden 2002 in Essen, 2004 in Bochum, 2006 in Düsseldorf, 2008 in Kassel und 2010 in Karlsruhe statt.

9 Vgl. www.gospelkirchentag.de.

10 Vgl. die Liedersammlung: Eric Bond / Jutta Hager, *Dein Chor in Gottes Ohr. Neue deutschsprachige Gospels*, München 2008.

11 David Thomas CD *Victory*, Gerth Medien 939 305, Aslar 2005.

12 Vgl. das Gospel-Portal mit Angabe bekannterer Gospel-Interpreten und Produzenten: www.gospel.de.

13 Vgl. www.helmutjost.de.

14 CD 2037 im Label KreuzPlusMusik im Kreuz Verlag, Stuttgart 2001. Live aufgeführt u.a. im Forum »Christliche Lebenskunst« beim I. Ökumenischen Kirchentag 2003 in Berlin.

herausgefordert, vielmehr sind die Vertreter traditioneller oder avantgardistischer Kirchenmusik genötigt, den Fortbestand der traditionellen und experimentellen Kirchenmusik gegenüber den stilistischen Bedürfnissen massenkulturell geprägter Mehrheiten zu rechtfertigen. Weitgehende Vorschläge zu rein popularmusikalischen Kirchenmusikstellen und einer popularmusikalischen Variante der Diplom- bzw. Bachelor-Kirchenmusikausbildung sorgen für neuen Zündstoff innerhalb der Kirchenmusikerschaft.

Stilrichtungen, Szenen und Gattungen

Im Folgenden werden nach Stilrichtungen und musikalischen Szenen bzw. Frömmigkeitsrichtungen getrennt Spezifika der jeweiligen Teilszenen Populärer christlicher Musik beschrieben und Beispiele benannt.

Jazz und Spirituals

Vor allem durch das umfangreiche Liederschaffen Rolf Schweizers und seine musikpädagogische Wirksamkeit ist der Jazz-Impuls in Verbindung mit einer neuen Sensibilität für Sprache, insbesondere bei Psalm-Vertonungen, in das kirchliche Singen eingegangen. Zwei seiner typischen jazzorientierten Lieder sind über die kirchlichen Anhänge zum EKG der 70er Jahre bis in die aktuellen evangelischen und katholischen Gesangbücher vorgebracht: *Es ist ein köstlich Ding, dem Herren danken* (EG 285, GL 271 entstanden 1966) und *Singet dem Herrn ein neues Lied* (EG 287, GL 273; entstanden 1963).¹ In das offizielle *Liederheft 72* der Evangelisch-lutherischen Kirche in Bayern (aber auch in das ostdeutsche Beiheft zum EKG) fand der Jazz-Song *Ich rede, wenn ich schweigen sollte* Eingang² (wie auch das bereits genannte Schweizer-Lied *Singet dem Herrn ein neues Lied*). Hingegen wurde die ausgeprägte Jazz-Melodie von Hans Rudolf Siemonit zum Liedtext *Die ganze Welt hast du uns überlassen* (Christa Weiß), die beim

1. Die gan-ze Welt hast du uns ü-ber-las-sen, doch wir be-grei-fen dei-ne Groß-mut
2. Du lässt in dei-ner Lie-be uns ge-wäh-ren. Dein Na-me ist un-end-li-che Ge-

1. nicht. Du gibst uns frei, wir lau-fen eig-ne We-ge in die-sem un-er-messlich wei-
2. duld. Und wir sind frei: zu hof-fen und zu glau-ben, und wir sind frei zu Trotz und Wi-

1. - ten Raum. Gott schenkt Frei-heit, sei-ne größ-te Ga-be gibt er sei-nen Kin-dern.
2. - der-stand.

Text: Christa Weiss (1965)
Melodie: Hans Rudolf Siemonit (1965)
Weitere Strophen im EG Nr. 360

Rechte: Gustav Bosse Verlag, Regensburg (Text); Komponist (Melodie)

1 Vgl. die Beispiele von jazzorientierten Motetten und Liedsätzen auf der Doppel-CD *Das ist ein köstlich Ding*, Classic Sound Musikproduktion (1997).
2 Nr. 27, T: Kurt Rommel 1965, M: Paul Bischoff 1965.

Preisausschreiben für den Kirchentag 1965 zur Veröffentlichung ausgewählt wurde,¹ nicht mit dieser, sondern mit einer traditionelleren Melodie von Ewald Weiss im *Liederheft 72* abgedruckt² und erst im EG (Nr. 360) wieder als Melodievariante bzw. im Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche als einzige Melodie (Nr. 584) aufgenommen. Die Schwierigkeit der (dem Text durchaus kongenial beigegebenen) anspruchsvollen Melodie Simoneits verweist exemplarisch auf die Grenze der Integration von Jazz-Elementen in den Gemeindegesang.³ Dort wo dennoch auf Mitsingbarkeit geachtet wurde, näherte sich die Melodieführung den Idiomen des Schlagers oder folkloristischen Traditionen der Ökumene an.

Bis heute wird immer wieder versucht, Spirituals für die Kirchenmusik in Deutschland fruchtbar zu machen. Das Lied *Du Herr, gabst uns dein festes Wort*⁴ kann als ein typisches Beispiel für eine – bald als problematisch empfundene – Verwendung von Spirituals gelten. Sie wurden mit neuen deutschen Texten versehen und im Jazz-Stil arrangiert und dabei mit Dixieland-Begleitung auf Schlagerniveau herabgesenkt. Diese Gesänge fanden und finden teils immer noch Resonanz, weil sie als Ich-Lieder Grunderfahrungen des Lebens thematisieren, affektorientiert und dogmenfern sind, rhythmisch-körperlich ansprechen sowie rasche kommunikative Singepraxis ermöglichen.⁵

Refrain

Du, Herr, gabst uns dein festes Wort. Gib uns al-len dei-nen Geist! Du gehst nicht wie-der

Strophen

von uns fort. Gib uns al-len dei-nen Geist! 1. Blei-be bei uns al-le Ta-ge bis ans Ziel der Welt.
2. Dei-nen A-tem gabst du uns jetzt schon als Un-ter-pfand.

1. Gib uns al-len dei-nen Geist! Gib das Le-ben, das im Glauben die Ge-mein-de hält. Gib uns al-len dei-nen Geist!
2. Gib uns al-len dei-nen Geist! Denn als Kin-der dei-nes Va-ters sind wir an-er-kannt. Gib uns al-len dei-nen Geist!

Text: Lutz Hoffmann, Franz Mausberg, Karl Norres, Leo Schuhen
Melodie: Spiritual "It's me, o Lord"
Weitere Strophen in verschiedenen Gesangbüchern
Rechte: Edition Werry, Mülheim

Authentischer Jazz ist im Übrigen zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine kleine (und teils elitäre) Experten- oder Nischenkultur geworden, lediglich bigband-orientierte Swingtitel sind mehrheitsfähig (vgl. die erfolgreichen CD-Einspielungen von Diana Krall, Michael Bublé oder die TV-Sendungen von Götz Alsmann).

Dennoch (oder gerade wegen seines teils anspruchsvollen Charakters) werden Jazz-Elemente in den 80er und 90er Jahren insbesondere von Kirchenmusikern in die Kirchenmusik integriert: Einerseits wurde von verschiedenen Formationen die Kombination von Orgel und Saxophon neu entdeckt, etwa vom Kir-

- 1 Vgl. *Überdenk ich die Zeit. Neue Geistliche Lieder vom Evangelischen Kirchentag 1965*, Bosse Edition 221 o.J. (vermutlich 1965), Nr. 1.
- 2 Dort Nr. 8.
- 3 Noch deutlicher wird diese Grenze bei Liedern wie *Überdenk ich die Zeit* (Musik von Gerhard Kloft), ein Blues nach einem Text von Christa Weiß, der selbst an professionelle Solostimmen hohe Ansprüche stellt, vgl. *Überdenk ich die Zeit*, Nr. 11.
- 4 Text: Lutz Hoffmann, Franz Mausberg, Karl Norres, Leo Schuhen nach dem Spiritual *It's me, oh Lord*, abgedruckt im EG (Rheinland-Westfalen-Lippe) Nr. 570 und im Liederbuch der ESG *Durch Hohes und Tiefes* Nr. 64.
- 5 Vgl. Thust, *Das Kirchenlied der Gegenwart*, S. 26ff.

chenmusiker Thorsten Laux im Zusammenspiel mit dem Saxophonisten Claus Dillmann, die 1992 und 1995 (hier auch mit Günter Bozem) Jazz-Improvisationen über Kirchenlieder aufnahmen und auf CD vertrieben,¹ oder bei den Konzerten und CD-Produktionen des Trio Scharnweber bzw. Choralconcert,² ähnlich auch der Saxophonist Warnfried Altmann zusammen mit dem Organisten Hans-Günther Wauer.³ Dass solche religiösen Jazz-Töne (wieder) in der »Luft« lagen, bewies auch der Welterfolg der CD *Officium* des Jazz-Saxophonisten Jan Garbarek (1994, zusammen mit dem Hilliard-Ensemble).

Andererseits schloss der katholische Kirchenmusiker Thomas Gabriel mit seinem Anfang der 80er Jahre gegründeten Jazz-Trio und seinen zwei CDs mit *Bach-Jazz* (*white* und *blue*)⁴ an eine klassische Linie des Swing-Combo-Jazz an und trug diesen Sound erneut in die Kirchenmusik (vgl. ähnlich auch die Produktion *Touch the Spirit* des Trio Three Times, das als Jazz-Trio über Kirchenlieder improvisiert⁵). Auch in seinen jüngeren Musical-Werken verbindet Gabriel Jazz-Töne mit Pop- und Klassik-Klängen (teils auch stärker rock-orientiert wie in *Daniel – Rock-Oratorium*⁶) und schuf etwa für den zentralen Eröffnungsgottesdienst des ersten Ökumenischen Kirchentags 2003 in Berlin eigene Kompositionen für die Liturgie und für den Weltjugendtag 2005 in Köln die Abschlussmesse *Missa Mundi*.

Ein Namensvetter, der evangelische Kirchenmusiker Christian Gabriel, pflegte seit 1999 in der Dreieinigkeitskirche Nürnberg-Gostenhof den Jazz an der Orgel und in verschiedenen anderen Formationen und hat so diese Stadtkirche zur »Jazz«-Kirche Nürnbergs mit überregionaler Ausstrahlung gemacht.

Manche der neueren jazzorientierten Formen Populärer Kirchenmusik befinden sich bereits im Übergangsbereich zum Musical. Ähnlich wie Thomas Gabriel verwendet der evangelische Kirchenmusiker Ralf Grössler Jazzelemente in seinen zahlreichen Chorwerken,⁷ etwa in seinem großen Musical *Prince of Peace* aus dem Jahr 2007.⁸

Obgleich Jazz-Töne innerhalb der Populären Kirchenmusik Anfang des 21. Jahrhunderts quantitativ eher ein Randphänomen darstellen, plädiert Wolfgang Teichmann als Lobbyist einer jazzorientierten kirchlichen Populärmusik dafür, sie zur Basis zukünftiger Populärer Kirchenmusik zu machen:

»Der Jazz kann – wie in den 60er Jahren schon hoffnungsvoll begonnen, dann aber wieder vergessen – durchaus eine gute Basis für die vielfältigen Ausprägungen populärer Kirchenmusik sein. Er ist rhythmisch-körperlich intensiv, kennt Call & Response, ist spontan in seiner großen Liebe zur Improvisation, sei es in Überleitungen oder ganzen Chorussen. Jazz hat den Blues als solide, kraftvolle Wurzel, kann sehr elementar gespielt werden, aber auch durchaus komplexe Rhythmen und Klänge erzeugen. Der Jazz speist sich aus den universalen populären Grundmustern, ist damit also für die meisten Menschen emotional schnell entschlüsselbar. Jazz kommt gut ohne abgenutzte Pop-Klischees, akustische Weichspüler und elektronische Raffinessen aus. Er entfaltet sich am besten in der Live-Situation. Er ist kommunikativ und von jeher offen für Begegnung mit anderen Stilen.«⁹

1 Vgl. CD *Improvisationen*, Mitra Schallplatten CD 16252 (Bonn o.J.).

2 In diesem Trio improvisieren der Rostocker Kirchenmusiker Karl Scharnweber (Orgel), der Saxophonist und Flötist Thomas Klemm und der Gitarrist Wolfgang Schmiedt u.a. über alte Choräle, vgl. www.choralconcert.de.

3 Vgl. die CD *Keine Gewalt. Improvisierte Musik* (1993 im Merseburger Dom aufgenommen), musicART 94003, Magdeburg 1993.

4 Vgl. www.engelsklang.com.

5 CD im Verlag PATMOS, Edition Benziger LC 1393, Düsseldorf und Zürich 1998.

6 Noten und CD im Strube-Verlag, VS 1810 CD, München 2002 (das Werk selbst entstand 1996).

7 Vgl. www.ralf-groessler.de.

8 Ralf Grössler, *Prince of Peace. Symphonisches Gospeloratorium über Jesus von Nazareth für Solo, 2 Chöre und Orchester*, Strube Edition 6338 (hierzu auch eine CD erhältlich) München 2007; vgl. hierzu: Peter Bubmann, *Der Gospel-Messias. Ralf Grösslers Symphonisches Gospeloratorium »The Prince of Peace«*, in: *Musik und Kirche* 79 (2009), S. 266–272.

9 Wolfgang Teichmann, *Populäre Kirchenmusik*, in: Gotthard Fermor / Harald Schroeter-Wittke (Hg.), *Kirchenmusik als religiöse Praxis. Praktisch-theologisches Handbuch zur Kirchenmusik*, Leipzig 2005, S. 90–96, Zitat S. 96.

Ob einer solchen Empfehlung zu folgen sei, dürfte allerdings auch in Zukunft angesichts der deutlichen Ablehnung dieses Stils bei der Mehrheit der Kirchenmitglieder¹ strittig bleiben.

Religiöser Schlager

Das schlagerartige religiöse Lied lässt sich gut exemplarisch anhand des *Danke*-Liedes thematisieren. Dieses Lied von Martin Gotthard Schneider ist nicht nur besonders weit verbreitet, beliebt und zugleich (bis heute) umstritten, es ist auch »in verschiedener Hinsicht typisch«, da es »manche Züge des religiösen Schlagers besonders deutlich veranschaulicht«.² Es hat sich als eines der ganz wenigen neuen geistlichen Lieder ins Generationengedächtnis des 20. Jahrhunderts eingeschrieben.³

Das *Danke*-Lied wurde zunächst vom Münchener Motettenchor (St. Matthäus) und einer Instrumentalgruppe unter Leitung von Hans Rudolf Zöbele eingespielt,⁴ dann auch bei der Electrola⁵ mit dem Botho Lucas-Chor auf Platte gepresst, geriet schließlich in die Hitparaden mit einer »Auflagenhöhe von mehreren 100.000 Exemplaren«⁶ und lag vierzehn Tage mit an der Spitze der deutschen Hit-Parade.⁷ Als Textvorlage dieses Liedes diente »ein Gebet von Michel Quoist aus dem Kreis französischer Arbeiterpriester«.⁸ Schneider formte daraus ein sechsstrophiges Lied (s. NB S. 319 oben). Er schrieb dieses Lied nicht primär für den gottesdienstlich-liturgischen Vollzug, sondern für den Alltagsgebrauch.⁹ In der sich an die Tutzinger Preisausschreiben anschließenden öffentlichen Diskussion um die »Schlager« in der Kirche charakterisierte er diesen Liedtyp als seelsorgliches Alltagslied:

»Wer also z.B. »Danke« unbesehen im Gottesdienst singen lässt (und gar noch meint avantgardistische Kirchenmusik darzubieten!), verkennt einfach Absicht, Zweck und Begrenzung dieser Lieder.«¹⁰ Vielmehr sei dieser Liedtyp einer anderen Gattung zuzuordnen: »Es sind neue Lieder geistlichen Inhalts (ohne liturgisch gebunden zu sein), die eine zeitgemäße und verständliche »Sprache« sprechen wollen (ohne der Verflachung des üblichen Schlagers zu verfallen). Es sind »Werktaglieder«, vielleicht ein neuer Typ des geistlichen Volkslieds, wie es sich im 19. Jahrhundert (neben dem Kirchenlied!) entwickelt hat.«¹¹ Schneider denkt vor allem an gemeindepädagogische Verwendungsweisen, in der Jugendarbeit, bei Freizeiten, in der Kinderlehre oder auch in der massenmedialen Evangelisation.¹²

Schneider selbst gibt zu bedenken, dieses Lied sei »gewiß keine dogmatische, theologisch abgesicherte Abhandlung«.¹³ »Es sind einfache Sätze, die aber Raum bieten für eigenes Nachdenken, sich sozusagen füllen lassen.«¹⁴ Und er verweist auf die seelsorgliche Funktion dieses Liedes: Viele Menschen hätten ihre Nöte und Schwierigkeiten in dieses Lied hineinlegen können und doch das Danken gelernt.¹⁵

Das Lied rief sofort eine bis in die *Bild Zeitung* hinein ausgetragene kontroverse öffentliche Diskussion hervor.¹⁶ Grundsätzlich wurde in Frage gestellt, dass mit solchen Schlagern bzw. »Schnulzen« christliche Verkündigung oder christliches Beten erfolgen dürfe.

1 Vgl. die Frage 47/K39 der IV. Kirchenmitgliedschaftsuntersuchung, aus der sich ergibt, dass nur 7% der Befragten ev. Kirchenmitglieder aus West-Deutschland Jazz gerne und 60% nicht gerne hören, ähnlich Techno/House/Lounge 8% gern, 75% nicht gerne (zum Vergleich: Deutscher Schlager: 32% gerne, 27% nicht gerne; Klassik: 20% gerne; 41% nicht gerne), vgl. Wolfgang Huber / Johannes Friedrich / Peter Steinacker, *Kirche in der Vielfalt der Lebensbezüge. Die vierte EKD-Erhebung über Kirchenmitgliedschaft*, Gütersloh 2006, S. 478.

2 Thust, *Das Kirchen-Lied der Gegenwart*, S. 556.

3 Vgl. zum Folgenden: Peter Bubmann, *Musik – Religion – Kirche, Studien zur Musik aus theologischer Perspektive*, Leipzig 2009 (Beiträge zu Liturgie und Spiritualität 21), S. 133–150 (»Danke«... und der Umbruch im kirchlichen Singen seit den 1960er Jahren).

4 *Danke. Lieder des Tutzinger Preisausschreibens Cantate Schallplatte 643306 o.J.* (ca. 1960).

5 *Danke* Single-Schallplatte (Electrola E 22073).

6 Martin Gotthard Schneider, *Martin Gotthard Schneider*, in: Dietrich Meyer (Hg.), *Das neue Lied im Evangelischen Gesangbuch: Lieddichter und Komponistenberichten*, Düsseldorf 1997 (Arbeits-hilfen des Archivs der Evangelischen Kirche im Rheinland 3), S. 246–249, S. 246.

7 Vgl. ebenda sowie Thust, *Das Kirchen-Lied der Gegenwart*, S. 558.

8 Schneider, *Martin Gotthard Schneider*, S. 246. Dieses Gebet findet sich in dem Band *Herr, da bin ich, Graz – Wien – Köln* 1960, 70ff. (zitiert bei Thust, *Das Kirchen-Lied der Gegenwart*, S. 560 Anm. 2595).

9 Vgl. Schneider, *Martin Gotthard Schneider*, S. 247.

10 Martin Gotthard Schneider, *Warum ich solche Lieder schreibe*, in: Günter Hegele (Hg.), *Warum neue religiöse Lieder? Eine Dokumentation* Regensburg 1964, S. 53–57, Zitat S. 54.

11 Ebenda.

12 Vgl. ebenda.

13 Schneider, *Martin Gotthard Schneider*, S. 247.

14 Ebenda.

15 Vgl. ebenda, S. 248.

16 Vgl. Thust, *Das Kirchen-Lied der Gegenwart*, S. 558–563, wo die wichtigsten Einwände formuliert sind.

1. Dan - ke für die - sen gu - ten Mor - gen, dan - ke für je - den neu - en Tag.
 2. Dan - ke für al - le gu - ten Freun - de, dan - ke, o Herr, für je - der - mann.

1. Dan - ke, dass ich all mei - ne Sor - gen auf dich wer - fen mag.
 2. Dan - ke, wenn auch dem größ - ten Fein - de ich ver - zeih - en kann.

Text und Melodie: Martin Gotthard Schneider (1961 / 1963)
 Weitere Strophen im EG Nr. 334
 Rechte: Gustav Bosse Verlag, Regensburg

Der damalige Vorsitzende des Verbandes evangelischer Kirchenchöre, Friedrich Hofmann, fragte etwa: »Geht es letzten Endes darum, daß auch hier die Flucht in eine weiche und oberflächliche Gefühllichkeit ermöglicht wird, die mit echtem Gefühl im Grund nichts zu tun hat? Ist diese Art von Modernität nicht einfach Ausdruck der Wohlstandsatmosphäre, die die Augen verschließt vor dem Abgrund? Ist es nicht billiges Surrogat, weil für echtes Gefühl der ganze Mensch gefordert wird, der sich eben nicht engagieren will?«¹ Und er dekretiert: »Die Schnulze kann ihrem Wesen nach Aussagen des christlichen Glaubens gerade nicht tragen.«²

Der Hymnologe, Musikwissenschaftler und Schriftleiter der kirchenmusikalischen Fachzeitschrift *Musik und Kirche*, Walter Blankenburg, distanzierte sich (obgleich Mitglied der Tutzingener Jury). »Bilden wir uns doch nicht ein, daß wir mit den Mitteln der Unterhaltungsmusik unsere Gottesdienste beleben können!«³ Zugleich gab er zu bedenken: »Zeigen nicht all die Vorgänge um die Tutzingener Preisausschreiben und den Jazz in der Kirche zutiefst eine elementare Sehnsucht nach mehr Unmittelbarkeit, Vitalität und Emotion in der gottesdienstlichen Äußerung?«⁴

Das *Danke*-Lied hat trotz aller Kritik einen enormen Bekanntheitsgrad und weiteste Verbreitung erreicht. Mittlerweile zählt es zu den wenigen auch Jugendlichen des 21. Jahrhunderts bekannten Kirchenliedern. Es hat seinen festen Platz im Stammteil des Evangelischen Gesangbuches (EG 334) erhalten und findet sich auf mehreren CD-Einspielungen zum EG.⁵

Allen Beteuerungen des Autors zum Trotz, es sei nicht für die Liturgie gedacht, hat es jedoch gerade dort seinen festen Sitz im Leben erhalten: Viele Menschen wünschen sich das Lied zu Kasualien wie Taufe, Konfirmation oder Hochzeit. Gerade sein alltagsnaher, »werktäglicher« Charakter ließ es seit den 1970er Jahren in die stärker lebensweltorientierten Liturgieformen einwandern. Der Gottesdienst wird zur Alltagsseelsorge und zum Ort der Vergewisserung persönlicher Lebenskunst. Damit signalisiert das *Danke*-Lied einen Trend zur Funktionalisierung von Religion zur spirituellen Selbstsorge.

Sacropop und Neues Geistliches Lied

Seit Peter Janssens Musical *Menschenohn* (1972) existiert die stilistische Selbstbezeichnung »Sacropop« als Name für populäre Kirchenmusik mit Stilmitteln aktueller Populärmusik.

- 1 Friedrich Hofmann, *Noch einmal: »Danke!«*, in: *Der Kirchenmusiker* 14 (1963), S. 92–95, Zitat S. 93.
- 2 Hofmann, *Noch einmal: »Danke!«*, S. 94.
- 3 Walter Blankenburg, *Danke!*, in: *Musik und Kirche* 32 (1962), S. 270–271, Zitat S. 271.
- 4 Walter Blankenburg, *Die evangelische Kirchenmusik und die gesamtmusikalische Situation der Gegenwart*, in: *Musik und Kirche* 34 (1964), S. 1–7, Zitat S. 3.
- 5 CD *Ich lobe meinen Gott. Lieder aus dem Evangelischen Gesangbuch* (Imatel Mediengesellschaft und Gesangbuchverlag Stuttgart 1996 und Kreuz-Verlag 2000); CD *Der Himmel geht über allen auf. 50 Jahre Kirchentagslieder von 1949–1999* (Evangelisches Medienhaus, Stuttgart 1999).

Peter Janssens äußert im Interview mit Peter Hahnen, der Begriff sei zunächst von einem Mitarbeiter des Goethe-Instituts in Kolumbien für die Bewerbung eines interkulturellen Abends mit Peter Janssens und Ernesto Cardenal erfunden worden. Er selbst würde lieber »schlicht von ›Geistlichen Liedern‹ [...] sprechen und damit auch den Ruch des Alternativen von unserer Art von Kirchenmusik [...] nehmen.«¹

Eine spätere Informationsschrift zum Sacropop charakterisiert diese Gattung folgendermaßen:

»Zur Musik

Sacro-Pop ist keine Fachbezeichnung, sondern Arbeitstitel für eine Art neuer geistlicher Musik. Es handelt sich dabei um musikalisch wie textlich andere bzw. neue Ausdrucksformen im R a u m d e r K i r c h e, wobei deutlich Ab- und Eingrenzungen zu ziehen sind. So beinhaltet die Bezeichnung eine Fülle unterschiedlicher musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten. Verschiedene Elemente aus den Bereichen des Jazz, der Folklore und der Beat- bzw. Popmusik werden benutzt. Weniger die Kommerzialisierung steht dabei im Vordergrund als die Popularität der Musik. Sacro-Pop will spontan verstehbare und mitvollziehbare Musik sein, die nicht nur den musikalisch Vorgebildeten ansprechen soll. Sie lebt daher vom direkten Zusammenhang mit den Texten, d.h. sie will die veränderte Mitteilung biblischer Aussagen in adäquater musikalischer Form für alle verständlich anbieten. Bewußt grenzt sie sich dabei von traditionellen Formen artifizieller Musik ab. Sie will nicht ›Kunst‹, sondern Leben vermitteln helfen. Sie will ›singen machen‹ und nicht ergötzen. [...]

Daß wieder Freude und Feierbewußtsein in die Gottesdienste Eingang gefunden haben, ist nicht zuletzt auch dem Sacro-Pop mit zu verdanken. [...]

Die Texte

[...] Die grundlegende Tendenz [der Textinhalte] kann folgendermaßen beschrieben werden:

- Veränderung des Menschen und der Welt
- Hoffnung auf eine neue Welt
- Aufzeigen von Handlungsmöglichkeiten
- Hinweis auf mögliche Wege.«²

Charakteristisch für den Sacropop ist die Verbindung von ethischem Engagement und Fest-Freude. Als typische Sacro-Pop-Lieder bzw. -Kanons haben Eingang ins EG (und manche Anhänge des GL) gefunden:

EG 420 *Brich mit dem Hungrigen dein Brot* (T.: Friedrich Karl Barth; M.: Peter Janssens)

EG 432 / GL (Diözesananhang Münster) 884 *Gott gab uns Atem, damit wir leben* (T.: Eckart Bücken; M.: Fritz Baltruweit)

EG 436 / GL (Diözesananhang Münster) 895 *Herr, gib uns deinen Frieden* (Kanon; T.+M.: Ludger Edelkötter)

EG-BT 562 / GL (Diözesananhang Münster) 897 *Der Himmel geht über allen auf* (Kanon; T.: Wilhelm Willms; M.: Peter Janssens)

EG-BT 615 / GL (Diözesananhang Münster) 855 *Ich lobe meinen Gott, der aus der Tiefe mich holt* (T.: Hans-Jürgen Netz; M.: Christoph Lehmann)

EG-BT 626 *In Ängsten die einen* (T.: Günter Hildebrandt; M.: Peter Janssens)

EG-BT 659 *Freunde, dass der Mandelzweig* (T.: Schalom Ben-Chorin, M.: Fritz Baltruweit)

Bis in die 80er Jahre konnte Peter Janssens (1934–1998) als Leitfigur des Sacropop gelten.³

1 Hahnen, *Das ›Neue Geistliche Lied‹*, S. 432.

2 *Sacro-Pop*, hg. von der Arbeitsgemeinschaft Musik in der Evangelischen Jugend (Redaktion: Eckart Bücken), Willingen-Stryck o.J. (Materialien und Informationen 4, ca. 1976 od. 1978 als Manuskript gedruckt).

3 Zur Biographie vgl. Dieter Trautwein, Art. »Janssens, Peter«, in: Wolfgang Herbst (Hg.), *Wer ist wer im Gesangbuch?*, 2. durchges. und aktualisierte Aufl. Göttingen 2001, S. 166–167; vgl. auch die Selbstdarstellung Peter Janssens in: Dietrich Meyer (Hg.), *Das neue Lied im Evangelischen Gesangbuch*, S. 133–137, S. 136f.

Seinen Personalstil hatte er schon in den frühen 70er Jahren gefunden und behielt ihn in allen seinen Werken bei, angefangen vom Musical *Menschensohn* (1972), über *Ave Eva oder Der Fall Maria* (1974), *Franz von Assisi* (1977), *Elisabeth von Thüringen* (1982), *Passion der Eingeborenen* (1991), *Dietrich Bonhoeffer* (1995) bis zu *Hildegard von Bingen* (1997). Einer seiner Texter und Wegbegleiter, Friedrich Karl Barth, fasst ihn so zusammen:¹ »Statt rezipierter Gospelmusik und Spirituals, in denen man sich die Frömmigkeit der Schwarzen Amerikas ausborgte, schuf er eine musikalisch wie sprachlich eigentümliche und dabei populäre Musik. Seine Melodien fließen, seine Rhythmen und die Pausen darin beleben, überraschen, bewirken ganzheitliche Emotion. Text und Melodie laufen zusammen. Soli, Refrains, Sprechgesang, instrumentale Teile und Lieder für alle sind ausgewogen zueinander komponiert. So werden viele Begabungen motiviert und aktiviert. Liturgisch entstehen Verläufe mit inneren Spannungsbögen. Stimmungen werden oft konträr zusammengebunden: Schwere Gedanken sind leicht getragen, einfache Zeilen sind vertieft in Musik, Strophen oder Kanons, die erst im gemeinsamen Gesang verborgene Bedeutungsgründe aufschließen.

Janssens verfügt über eine reiche Erfahrung musikalischer Stile, von Anfang an: Kirchen-tonarten, Choräle, Klassik, Volkslied, Jazz, Pop, Rock, Chanson, Tanzmusik, – vom Theater her – Sprechgesang und anderes mehr münden durch ihn hindurch ein in seine kompositorische Arbeit. Sie ergeben ein Neues – eben den Janssens Ton.«

Weitere Protagonisten des Sacropop in der nachfolgenden Generation setzen andere musikalische Akzente.

Der Pfarrer und Liedermacher Fritz Baltruweit² knüpft an der deutschen Liedermacher-Tradition im Sound Reinhard Meys an. Seine Lieder lassen sich daher auch gut ohne Band allein zur Gitarre singen. Seine bekanntesten Lieder, die auch ins EG und manche GL-Anhänge Eingang fanden, sind: *Gott gab uns Atem* (Text: Eckart Bücken), *Freunde, dass der Mandelzweig* (Text: Schalom Ben-Chorin), *Fürchte dich nicht* nach der DEKT-Losung 1985, *Wo ein Mensch Vertrauen gibt* (Text von Hans-Jürgen Netz).

Clemens Bittlinger – ebenfalls Pfarrer und Liedermacher – setzt hingegen auf eingängige Schlagermelodien mit Chorbegleitung. Seine Lieder gelangten nicht mehr ins EG, sondern wurden vor allem über Kirchentagsliederhefte und eigene Notenproduktionen bekannt.³ Zu seinen bekanntesten Lieder zählen: *Aufstehn, aufeinander zugehn*; *Auf dem Weg der Gerechtigkeit ist Leben*; *So soll es sein*; *Sei behütet*.

Als eigene Subszene entwickelte sich im Sacropop das geistliche Kinderlied. Neben Peter Janssens haben sich Ludger Edelkötter mit seinem Impulse-Musikverlag (Drensteinfurt; inzwischen Kinder Musik-Verlag Pulheim/Köln) und Detlev Jöcker von der Gruppe Menschenkinder darauf spezialisiert. Viele Texte hat der Lehrer und Rektor einer Schule für geistig behinderte Kinder, Rolf Krenzer, beige-steuert. Ende der 1990er Jahre entstand ein umfangreiches Liederbuch, *Das Kindergesangbuch*,⁴ in dem viele Sacropop-Lieder (bzw. NGL) neben einigen traditionellen Liedern zusammengestellt sind. Siegfried Macht warb seit den 1990er Jahren mit zahlreichen Veröffentlichungen und Lehr- bzw. Fortbildungsveranstaltungen für eine stärkere Verbindung des geistlichen (Kinder-) Liedes mit Bewegungsvollzügen und Tanz und bot methodische Erschließungshilfen für die Lieder an.⁵

Statt von Sacropop wird vielerorts auch vom Neuen Geistlichen Lied gesprochen (NGL). »Unter NGL wird im katholischen Bereich tatsächlich fast ausschließlich

1 Vgl. das Lebensbild auf der Homepage des Peter Janssens-Musikverlags unter <http://www.pjmv.de/Lebenslauf.php>.

2 Zur Person vgl. Dieter Trautwein, Art. »Baltruweit, Fritz«, in: Herbst, *Wer ist wer im Gesangbuch?*, S. 29–30; vgl. auch www.studiogruppe-baltruweit.de.

3 Vgl. www.bittlinger-mkv.de.

4 Andreas Ebert u.a. (Hg.), *Das Kindergesangbuch*, München 1998.

5 Vgl. beispielsweise Siegfried Macht, *Kinder tanzen ihre Lieder*, München 2001; ders., *Haus aus lebendigen Steinen. Lieder für kleine und große Leute mit zahlreichen Praxistipps*, München 1999.

das verstanden, was nach der ersten Spiritual-Welle sich vorrangig im Sacro-Pop etabliert hat.«¹

Gegen Peter Hahnens Votum, der Begriff Sacropop könne lediglich als »Übergangsterminus aus der Geschichte des Neuen Geistlichen Lieds«² gebraucht werden, wendet René Frank allerdings zu Recht ein, dass er an vielen Stellen noch benutzt werde und nicht durch den Begriff des Neuen Geistlichen Liedes ersetzbar sei – zumindest in den 90er Jahren.³

Peter Hahnen definiert:

»Das Neue Geistliche Lied ist ein originäres kirchenmusikalisch/liturgisch eingesetztes Medium, das durch seinen zeitnahen *Text*, seine *musikalische Faktur* in speziellen Idiomen der Populärmusik und durch seine *Anwendung* Positionen christlicher Lebensgestaltung (Ethos, Botschaft, Gebet und Suche nach Positionsbestimmung im Selbst- und Weltbild) formuliert.«⁴

Gemeint sind hier also nicht neue Kirchenliedformen aus der kirchenmusikalischen Avantgarde, sondern Songs, die in der Tradition der katholischen Beatmessen seit den späten 1960er und 70er Jahren stehen. Der Musikwissenschaftler und Pionier der musikalischen Volkskunde Wilhelm Schepping hält zu den Neuen Geistlichen Liedern fest:

»Ihre Charakteristika sind:

1. Melodien, Harmonien, Rhythmen und Arrangements, die in starkem Maß Elemente aus Jazz, Chanson, Song, Beat, Schlager, Rockmusik und internationaler Folklore, aber auch aus dem tradierten Kirchenlied – so sehr es möglicherweise durch Arrangements modernisiert wird – und z.T. aus der klassischen und zeitgenössischen Musik verwenden, wobei sie auch dann aber der Populärmusik nahebleiben;
2. Texte, die z.T. weniger konfessionell als allgemein und fundamental christlich engagiert, humanistisch und sozial ausgerichtet sind. Sie können recht kritisch, ja ggf. provokant sein, häufig aber auch eher meditativ und poetisch, und sie weichen sprachlich – u.a. durch die Aktualität ihrer Formulierungen bis hin zu Elementen der Umgangssprache, in wachsendem Maße aber auch durch ihre Metaphorik – wie inhaltlich-thematisch in der Regel erheblich von den Texten tradierter Kirchenlieder ab.«⁵

Vor allem einige Liederbücher mit offiziellem Charakter haben dazu beigetragen, das NGL in den Gemeinden oder Gemeinschaften heimisch werden zu lassen: *Weil du uns gerufen hast. Lieder der Frohbotschaft*,⁶ *Herr, geh mit uns. Lieder der Frohbotschaft*,⁷ das Heft *Unterwegs*,⁸ die Sammlung *Cantate. Vom Leben singen mit Leidenschaft*,⁹ das Buch *Erdentöne – Himmelsklang*¹⁰ bis hin zu *Alive. Ökumenisches Jugendliederbuch für Schule und Gemeinde*.¹¹

In Österreich war es vor allem »eine große Zahl neuer privater Kirchengesangsbücher, die sich auf dieses Metier spezialisierten, denn in den offiziellen Publikationen kam das Phänomen nicht oder nur ungenügend vor. Zu den wichtigsten Publikationen in Österreich zählt das von den Salvatorianern Karl Natiesta und Tom Runggaldier (Jugendseelsorger!) in Wien 1970 verlegte Liederheft *Jericho*.

1 Richard Hartmann, *Neues Geistliches Lied. Standortbestimmung auf dem Hintergrund der geschichtlichen Entwicklung II. Im katholischen Bereich*, in: Arbeitsstelle Gottesdienst, Informations- und Korrespondenzblatt der Gemeinsamen Arbeitsstelle für gottesdienstliche Fragen der EKD 16 (2002), S. 14–23, Zitat S. 15.

2 Hahnen, *Das »Neue Geistliche Lied*, S. 228.

3 Frank, *Das Neue Geistliche Lied*, S. 61f.

4 Hahnen, *Das »Neue Geistliche Lied*, S. 282.

5 Wilhelm Schepping, *Zwischen Popularität und Opus-Musik. Das Neue Geistliche Lied im rheinischen Raum*, in: Günther Noll (Hg.), *Musikalische Volkskultur im Rheinland*, Berlin und Kassel 1993, S. 9–49, Zitat S. 10f.

6 Hg. von der Münchener Provinz der Redemptoristen, München 1976.

7 Hg. von der Münchener Provinz der Redemptoristen, München 1976.

8 Hg. vom Allgemeinen Cäcilienverband für Deutschland u.a., Trier; 2. korr. und erw. Aufl. 1998 (2005), zuerst 1994.

9 Hg. von der Abteilung für Jugendseelsorge und Jugendarbeit des Erzbischöflichen Ordinariates Bamberg, Nürnberg² 1994.

10 Hg. von der Diözese Rottenburg-Stuttgart, Ostfildern 1995.

11 München 2008.

Rhythmische Lieder und Messen. Marktführer im Süden Österreichs wurde das Liederbuch *Lobe den Herren*, das vom Franziskaner P. Karl Maderner und seinen Freunden im Umkreis der Grazer religionspädagogischen Akademie von 1976 bis 1993 in 15 Auflagen mit 150.000 Exemplaren vertrieben worden ist.¹ Später gab Maderner das Liederbuch *Du wirst ein Segen sein* (ab 1993) und *du mit uns. Neue Lieder für Jugend und Gemeinde* (ab 2006) heraus. Ab 1987 gelangten NGL-Titel in die ergänzenden Anhänge des Gotteslobs in den österreichischen Diözesen,² in den Diözesen Feldkirch (*Gemeindeliederbuch* 2002) und Linz (*Liederquelle* 2002) erschienen eigenständige offizielle Sammlungen von NGL.

Auf diese Weise erhielt das NGL im katholischen Bereich »vorrangig seinen Platz im Gottesdienst und darüber hinausgehend im katechetischen Feld kirchlicher Praxis«.³ Bekannte Melodisten bzw. Liedermacher sind in Deutschland Alexander Bayer (mit seinem Ensemble Entzücklika), Reimund Hess, Winfried Heurich, Gregor Linßen, Thomas Quast, Peter Reulein, Wilfried Röhrig u.a., als Texter ragt der katholische Moralthologe Thomas Laubach heraus.

Der ökumenisch orientierte NGL-Sacropop katholischer Provenienz wird ab den 1980er Jahren exemplarisch durch die Band Ruhama (Köln) repräsentiert.⁴

Die 1984 gegründete Gruppe gestaltete seit 1986 die Kirchen- und Katholikentage in Deutschland mit, darunter auch die Musik der Abschlussgottesdienste der Katholikentage 1992, 1994, 2000 und 2008 sowie des Ökumenischen Kirchentages 2003 in Berlin und des Eröffnungsgottesdienstes des Evangelischen Kirchentages in Köln 2007. Ein Ruhama-Chorbuch (2004) und ein Ruhama-Liederbuch (2. Aufl. 2001) sind im tvd-Verlag erschienen, und auch im Liederbuch *Lieder zwischen himmel und erde* (tvd-Verlag) sind überwiegend Lieder von Ruhama-Autoren enthalten. Die Gruppe hat auf über 25 Tonträgern eigene Texte und Melodien beigesteuert und über 150 Kompositionen Neuer Geistlicher Lieder veröffentlicht. »Die Lieder spiegeln das Engagement der Gruppe für eine lebendige, geschwisterliche, solidarische und ökumenische Kirche wider.«⁵

Neben den Mitsingliedern sind auch Konzeptprogramme entstanden wie *Bartolomé de Las Casas. Eine musikalische Revue zur Eroberung Amerikas* (1992/93) und Messen (z.B. »Ökumenische Messe« 2012).

Typisch an dem hier beispielhaft herausgegriffenen Ruhama-Lied *Wo Menschen sich vergessen* (*Da berühren sich Himmel und Erde*)⁶ ist die eingängige, rhythmisch schlichte Strophenmelodie in ihrer Steigerung, die sich von Volksliedmelodien vor allem durch ihre charakteristischen Pausen unterscheidet. Der Refrain kontrastiert dann mit seinen rhythmisch-melodisch locker-bewegten Achtelfiguren und dem bildhaften Quintsprung (»vom Himmel zur Erde«), wobei die

1. Wo Menschen sich ver - ges - sen, die We - ge ver - las - sen, 1.-3. und neu be -
 2. Wo Men - schen sich ver - schen - ken, die Lie - be be - den - ken,
 3. Wo Menschen sich ver - bün - den, den Hass ü - ber - win - den,
 gin - nen, ganz neu, da be - rüh - ren sich Him - mel und Er - de, dass Frieden wer - de un - ter uns,
 da be - rüh - ren sich Him - mel und Er - de, dass Frie - den wer - de un - ter uns,

Text: Thomas Laubach
 Melodie: Christoph Lehmann (1989)
 Rechte: tdv-Verlag, Düsseldorf

1 Franz Karl Praßl, *Neue geistliche Lieder in österreichischen katholischen Gesangsbüchern – Tendenzen und Entwicklungen*, in: Uwe Swarat (Hg.), *Das Lob Gottes bringt den Himmel zur Erde* (Festschrift Günter Balders), Wuppertal 2007, S. 89–105, Zitat S. 91 (Kursivsetzung P.B.).

2 Vgl. den Überblick: ebenda, S. 95.

3 Hartmann, *Neues Geistliches Lied*, S. 16.

4 Vgl. die Homepage der Gruppe: www.ruhama.de.

5 Ebenda.

6 Ruhama Liederbuch, Nr. 48; auch im Liederbuch *Alive*, Nr. 141 und im GL 828 im Anhang der Erzdiözese Hamburg.

Wiederholung des Refrainbeginns und die Variation der Takte 3 und 4 am Ende die Mitsingbarkeit erleichtern. Schlichte einprägsame Reime und Anlautungen (Menschen, verschenken, bedenken) und eine zentrale Metapher (die Berührung von Himmel und Erde) veranschaulichen das Wachsen des Friedensreiches Gottes.

Mit dieser Melodiegestaltung ist tatsächlich ein eigener populärer Kirchenliedstil markiert, der sich sowohl von deutschen Schlagern als auch von US-amerikanischer Popmusik charakteristisch unterscheidet und vor allem auf leichte Mitsingbarkeit abzielt.

Für die späten 80er und 90er Jahre ist ein deutliches konfessionelles Ungleichgewicht festzustellen: Sacropop bzw. rhythmisches NGL sind vorwiegend im katholischen Bereich beheimatet, während in den evangelischen Landeskirchen und Freikirchen die evangelistische christliche Popmusik bzw. Gospelrock und Gospelchöre boomen. Das dürfte seinen Grund in der stärkeren Bindung katholischer Musikgruppen an Liturgien und Jugendpastoral haben.

Seit den 90er Jahren bemühen sich auch viele Posaunenchöre um einen aktuell-rhythmischen (Sacropop-)Sound. Insbesondere im Münchener Strube-Verlag sind dazu Noten-Arrangements erschienen. Die Arbeitsgemeinschaft Gitarre in der EKD (AGG) hat ebenfalls im Strube-Verlag mehrere Gitarrenchoral- und Liederhefte herausgegeben, die zu einem vielfältigeren Klang im Gottesdienst beitragen wollen.

Ende des 20. Jahrhunderts erreichten Sacropop und NGL durch die Aufnahme zahlreicher Lieder in offizielle Gesangbücher (der beiden Großkonfessionen wie auch anderer Kirchen wie der Evangelisch-methodistischen Kirche¹) und die Integration in die Ausbildungsordnungen der Kirchenmusik endgültig die »kirchenamtliche Anerkennung«. Zugleich zeigen sich jedoch bereits in den 90er Jahren und deutlicher nach der Jahrtausendwende Anzeichen der Stagnation und Ermattung dieser Szene.

Wolfgang Teichmann, Kirchenmusiker und Lobbyist des NGL hält 2007 fest: »Seinen Höhepunkt hat das NGL bereits überschritten.«² Auch durch pfiffige Pop-Arrangements sei hier nicht viel zu retten.³ Der Markt für das NGL sei »doch recht abgekühlt und rückläufig, während es auf dem nichtkirchlichen Musikmarkt (fast wie zum Hohn) von religiösen und religiös eingefärbten Liedern nur so wimmelt.«⁴ Die Gründe sieht er in der wachsenden Kluft zwischen dem NGL-Sound und aktueller Popmusik und der anders ausgerichteten Funktionalität des NGL, welches auf Mitsingbarkeit achten müsse und auch nicht auf die Distributionsmöglichkeiten der Popmusik zurückgreifen könne. Die bis ins EG vorgedrungenen NGLs seien »aus heutiger Sicht musikalisch zu offensichtlich auf Kompromisse angelegt«, mithin zu »brav« im Vergleich zum authentischen Sound der säkularen Popmusik, häufig ohne den rechten »Groove« und in den Melodien meist frei von den poptypischen Bluenotes. »Menschen, die mit aktueller Popmusik leben, speziell Jugendliche, kann man damit heute kaum noch erreichen, geschweige denn beeindrucken.«⁵

Allerdings behält dieses Liedgut des NGL weiterhin in bestimmten Milieus (den alternden Kirchentagsbesuchern der 70er und 80er Jahre und den katholischen Jugendverbänden) seine Bedeutung und wird weiterhin gepflegt.

1 Vgl. das im Blick auf die Auswahl und Integration des NGL vorbildliche Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche, Stuttgart – Zürich – Wien 2002.

2 Wolfgang Teichmann, »Danke?« – Danke! *Das Neue Geistliche Lied ist in die Jahre gekommen – wie geht es weiter?*, in: Winfried Böning (Hg.), *Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven. Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik*, Stuttgart und Ostfildern 2007, S. 378–384, Zitat S. 378.

3 Vgl. Teichmann, *Populäre Kirchenmusik*, S. 93.

4 Teichmann, »Danke?« – Danke!, S. 379.

5 Teichmann, *Populäre Kirchenmusik*, S. 92.

Evangelistische Pop- und Rockmusik

Am Anfang der heutigen Szene Populärer christlicher Musik stand das Unbehagen über die sich immer stärker öffnende Schere zwischen kirchlich-etablierter Frömmigkeitskultur und der durch die neuen Medien Schallplatte, Tonband, Rundfunk und Fernsehen bestimmten Alltagskultur. Wollte man die auf Distanz zur überkommenen Kirchlichkeit gehenden Massen – vor allem die Jugend – ansprechen und ihnen das Evangelium verkünden, so mussten neue Sprachformen des Glaubens gefunden werden, die Brücken zur säkularisierten Lebenswelt zu schlagen vermochten.

»Evangelistische Musik« greift daher seit den 1960er Jahren auf Elemente der jugendkulturellen Subkulturen, Beat oder Jazz, zurück. Dabei kam es allerdings zu kulturellen Ungleichzeitigkeiten: Während die Großstadtjugend längst zum Rock-Beat der Rolling Stones und der Beatles tanzte und rebellierte, gab man sich gleichzeitig in »progressiven« Jugendgottesdiensten oder Evangelisationen meist mit harmloseren Pseudojazz- und Beat-Verschnitten zufrieden. Erst Ende der 1970er Jahre veränderte sich die Lage in Deutschland (und später auch in der Schweiz) durch einen starken Professionalisierungs-Schub: Eine eigene Szene christlicher Rock-/Popmusik (auch »Gospelrock« genannt, was nicht auf die musikalische Gattung des Gospelsongs eingeengt werden darf) entstand mit eigenem Musikmarkt, Konzertwesen, Festivals und Szene-Zeitschriften. Der Abstand zur allgemeinen Musikentwicklung hat sich seither deutlich verringert. Inzwischen gibt es alle denkbaren Spielarten der Populärmusik auch in christlicher Variante. Eigens darauf spezialisierte Verlage importieren vor allem ausländische (meist amerikanische) Tonträger, daneben auch die Titel deutschsprachiger Interpreten.

Besondere Bedeutung hat der Verlag Pila Music erlangt (inzwischen Teil des Wort Im Bild-Verlags Altenstadt), der Bands und Interpreten wie Ararat, Arno & Andreas, BAFF, Andreas Biermann, Clemens Bittlinger, Dieter Falk, Cae Gauntt, Heaven Bound, Werner Hucks, Nimmzwei, Normal Generation?, Albino Montisci, W4C, Jürgen Werth, Christoph Zehendner u.v.a. vermarktet oder vermarktete. Daneben spielen Gerth-Medien (mit Schwerpunkten in Praise & Worship) sowie Hänssler Music (vertrieben über SCM Shop) und der Abakus-Verlag von Siegfried Fietz eine große Rolle. In der Schweiz bietet etwa KIR music (Wangen) ein breites Spektrum an Musikstilen auf Tonträgern an.

Wichtiger Treffpunkt der professionellen Gospelrock-Szene und Gegenstand breiter Berichterstattung in den einschlägigen Zeitschriften sind seit den 1980er Jahren die verschiedenen Großfestivals in ganz Europa zumeist im Sommer. Vorreiter war das britische Großfestival in Greenbelt (jährlich ab 1974), eine Art multikultureller Kirchentag der englischen Evangelikalen mit sozial-kritischem Einschlag und Tummelplatz der bekanntesten christlichen Stars der Popmusik (wie Cliff Richard, Amy Grant u.v.a.). Das jährliche Christian Artists Seminar in De Bron (Holland; ab 1981) diente vor allem als hochqualifizierte Fortbildungswoche und als Forum zum Kennenlernen der Szene-Insider. Dagegen bot das Flevo-Festival (ebenfalls Holland; ab 1978) vorwiegend Top-Gruppen aus Übersee und Europa live in concert. In Deutschland wurde die von Detlev Westermann organisierte »Christmas Rock night Ennepetal« seit 1980 zum Stelldichein progressiver Gospelrock-Gruppen und -Solisten aus den USA und Deutschland. Dem Nachwuchs wollte (ähnlich wie die früheren Gospelrock-Festivals in Herne) Arno Backhaus ab 1987 mit seinem

Openair in Calden ein Podium zur Profilierung bieten. Daneben gab es weitere regionale Festivals (Wölmersen; Langensteinbach; Zoé).

Einer der Hauptprotagonisten dieser Szene, der Baptistenpfarrer und Journalist Andreas Malessa, jahrelang selbst ausübender Musiker (als Teil des Duos Arno & Andreas), charakterisiert in seiner 1980 erschienenen ersten Sichtung dieser Bewegung diese Musik folgendermaßen:

»Die Zielrichtung der hier verhandelten Musik ist primär missionarisch. [...]

Der verächtliche Vorwurf, die Lieder der ›christlichen Popmusik‹ seien kurzlebig, musikalisch niveaulos und für den Gesang der im Gottesdienst versammelten Gemeinde unbrauchbar, kann den ›christlichen Popmusiker‹ nicht erschüttern: Er will nicht die Liturgie oder die Gesangbücher kommender Jahrhunderte verändern, sondern die Denkweise säkularisierter Zeitgenossen heute. ›Christliche Popmusik‹ ist der ›Abholer‹, der den industrialisierten Neu-Heiden des 20. Jahrhunderts in seinem (vielleicht vermarkteten und trivialen) kulturellen Kontext anspricht.«¹

Es sind nur wenige Musiker und Musikerinnen, die hauptberuflich in der deutschsprachigen Gospelrock-Szene tätig waren oder sind: Dieter Falk (inzwischen als Produzent säkularer Popmusik etwa der Gruppe Pur und Mitwirkender in Castingshows bekannt), Hella Heizmann, Siegfried Fietz, Helmut Jost und andere ehemalige Damaris Joy-Mitglieder, Jonathan Böttcher, David M. Taylor (in der Schweiz). Manche waren oder sind als Journalisten (z.B. Andreas Malessa, Christoph Zehendner, Lui Knoll und Jan Vering), andere in kirchlichen Diensten (Clemens Bittlinger, Hans-Jürgen Hufeisen bis 1989) oder wissenschaftlich tätig (Manfred Siebald). Zu den erfolgreicheren Interpreten und Produzenten seit den 1980er Jahren gehören neben den bereits erwähnten Musikern Nicole Vogel und Cae Gaunt, Hauke Hartmann, Lothar Kosse, Johannes Nitsch (gest. 2002), Henning Rauhut und Christian Loer, der Gitarrist Werner Hucks, die Musikgruppen Ararat, Damaris Joy, Cheerful Message, Sacred Sounds of Grass, Sarah Kaiser u.a.

Stilistisch folgt die bundesdeutsche evangelistische Populärmusik deutlich den Trends der amerikanischen christlichen Populärmusik.

Diese populäre Musik der evangelikalen Weißen US-Amerikas, die ›Contemporary Christian Music‹, oft als CCM abgekürzt, entstand in den späten 1960er und 70er Jahren, in den Zeiten der Hippies und Jesus People – zunächst unter dem Namen ›Jesus Rock‹.² Das neue Genre brachte die weithin akzeptierte Kirchenmusik der evangelikalen Christen Amerikas und die rebellische Rock'n'Roll-Musik der Jugendbewegung zusammen.³ Damit versuchte sie, das Dilemma (evangelikal- und fundamentalistisch-)christlicher Jugendlicher zu lösen, dass die für die Altergenossen identitätsstiftende Musik der Jugendkultur im Widerspruch zu ihren christlichen Werten zu stehen schien.⁴ Zusätzlich erkannten Mitte der siebziger Jahre viele in der Kirche, dass die bislang kritisch beäugte zeitgenössische Musik ein Weg sein könnte, die Jugend zu erreichen.⁵

1 Andreas Malessa, *Der neue Sound. Christliche Popmusik – Geschichte und Geschichten*, Wuppertal 1980, S. 11.

2 Vgl. Jay R. Howard / John M. Streck, *Apostles of Rock. The Splintered World of Contemporary Christian Music*, Lexington (Kentucky) 1999, S. 29.

3 Ebenda, S. 26.

4 Ebenda, S. 5.

5 Vgl. Don Cusic, *The Sound of Light. A History of Gospel and Christian Music*, Milwaukee 2002, S. 281.

Dennoch blieb Kritik nicht aus: Zum moralischen Widerspruch aus der Kirche, CCM übernehme mit Rock'n'Roll die Musik des Teufels, kam die ästhetische Kritik sowohl aus der kirchlichen wie aus der säkularen Musik-Szene: CCM sei zu kommerziell, um religiös von Nutzen zu sein. Sie könne in ihrem Versuch, das Evangelium zu kommunizieren, die christliche Botschaft nur verflachen. Schließlich wurde der CCM vorgeworfen, sie sei schlichtweg schlechte (Rock-)Musik.¹ Unter den Kritikern war auch der bekannte Fernsehprediger Jimmy Swaggart: Der Musik fehle die Harmonie, weshalb sie zur Verehrung Gottes nicht geeignet sei.² So war die CCM von Anfang an unter Rechtfertigungsdruck.

CCM hat keinen einheitlichen Sound oder Musikstil, über den sich das Phänomen beschreiben ließe. Vielmehr hat die Szene in dem Versuch, die musikalische Sprache der jeweiligen Jugend zu sprechen, die Stile ihrer Zeit übernommen und mit dem Label »christlich« versehen: Sie begann als christliche Pop-Folk-Musik. Christliches Heavy Metal (»heavenly metal«), Christian Industrial, Christian Punk, Christian Blues, Christian Folk, Christian Rap, Christian New Age, Christian Celtic, Christian Alternative Rock und Christian Electronica kamen hinzu.³ Jay R. Howard und John M. Streck fassen zusammen: »[...] no form of popular music exists that cannot be translated or transformed into a contemporary Christian strain.«⁴

Drei Elemente wurden als Wesensmerkmale der CCM diskutiert:⁵ Einmal ist für die CCM der Glaube des Künstlers charakteristisch. Der Chronist der amerikanischen christlichen Musik, Don Cusic, beschreibt die christlichen Stars als Musiker, die sich in erster Linie als Verkünder verstehen, welche den Nicht-Christen die Botschaft des Evangeliums ausrichten und die Christen in ihrem Glauben bestärken.⁶ Dazu muss der Künstler glauben, was er singt – und seine zumeist christliche Hörergemeinde muss ihm diesen Glauben abnehmen. Im Gegensatz zu fast jeder säkularen Musik ist somit CCM eine fordernde Musik: Der Künstler fordert von seinen Hörern, sich seiner christlich(-evangelikalen) Überzeugung anzuschließen, ebenso fordern die Hörer vom Künstler, ihren christlichen Werten zu entsprechen.⁷ Zum Zweiten wurde die (evangelikale) Christlichkeit des gesungenen Textes als verbindendes Element diskutiert: Cusic etwa bestimmt CCM als »pop music – everything from heavy metal and hard rock to soft rock – with Christian lyrics«⁸. Zum Dritten lässt sich in den Vertriebssystemen eine Gemeinsamkeit der meisten CCM-Richtungen erkennen. Trotz des Booms in den 80er und 90er Jahren wurde die Musik kaum über Mainstream-Plattenläden verkauft.⁹ Ohne die christlichen Labels – besonders Word Records, wozu auch Myrrh Records gehörte, Benson Company und Sparrow-Records¹⁰ –, die christlichen Radiosender und die christlichen Buchhändler als Vertriebssystem wären Verbreitung und Aufstieg von CCM kaum möglich gewesen.

Larry Norman war es, der vielen als Vater der christlichen Rockmusik galt.¹¹ In seinem ersten Solo Album, *Upon This Rock*, das 1969 bei Capitol Records erschien, kann das erste genuin christliche Rock-Album überhaupt gesehen werden.¹² Und sein Songtitel *Why should the devil have all the good music* drückt inhaltlich aus, worum es der Szene ging. In derselben Zeit bekam das neue Genre

1 Vgl. Howard / Streck, *Apostles of Rock*, S. 33–39.

2 Vgl. Cusic, *The Sound of Light*, S. 325.

3 Vgl. Howard / Streck, *Apostles of Rock*, S. 8.

4 Ebenda, S. 8f.

5 Vgl. ebenda, S. 9.

6 Vgl. Cusic, *The Sound of Light*, S. 363.

7 Vgl. ebenda, S. 389.

8 Ebenda, S. 362.

9 Vgl. Howard / Streck, *Apostles of Rock*, S. 11.

10 Vgl. Cusic, *The Sound of Light*, S. 365–375.

11 Vgl. Howard / Streck, *Apostles of Rock*, S. 31.

12 Vgl. ebenda, S. 30.

Auftrieb durch bereits berühmte Rockmusiker, die zum christlichen Glauben konvertierten und diese Erfahrung auch in ihrer Musik ausdrückten: Barry McGuire etwa (bekannt durch den Hit *Eve of Destruction*), die Band Love Song, John Michael Talbot und sein Bruder Terry, Noel Paul Stookey (von Peter, Paul and Mary) oder Phil Keaggy.¹ Für Don Cusic begann die »Ära der Contemporary Christian Music«² 1977 mit Künstlern wie Evie Tornquist, dem konvertierten Popstar B. J. Thomas, Debby Boone (die mit *You Light Up My Life* einen der größten Hits des Jahres feierte), Amy Grant oder Keith Green.³ Im Juli 1978 erschien erstmals das Magazin *Contemporary Christian Music*, das bald zur einflussreichsten Zeitschrift der Szene wurde.⁴

Mit den 80er Jahren begann CCM die christliche Musikszene in den USA zu dominieren.⁵ Die beiden wichtigsten Künstlerinnen der Zeit repräsentieren zugleich die zwei Richtungen, in die sich CCM zu entwickeln begann:⁶ Amy Grant, die mit ihrem 1982 erschienenen Album *Age to Age* innerhalb eines Jahres mehr als eine halbe Millionen Platten verkaufte, wandte sich zunehmend dem säkularen Pop-Musik-Publikum zu und war als einzige unter den damaligen CCM-Künstlern in der christlichen wie der säkularen Musikwelt erfolgreich⁷ – unterstützt von einem Career-Development-Team.⁸ Auf der anderen Seite wurde Sandi Patti die dominierende Sängerin der christlichen Welt: »Als Sängerin personifizierte sie eher die große Kirchenchorsolistin als die große Stilistin.«⁹ Ihre Konzerte glichen Gottesdiensten.¹⁰ Ihre Hit-Singles waren *We Shall Behold Him* und *How Majestic is Your Name*.¹¹ Großen Einfluss neben den beiden gewann auch die christliche Band Petra.¹² Zum Idol der christlichen Teenager in den 80ern wurde Michael W. Smith, dessen erstes Album mit hoch-energetischem Techno-Pop-Rock'n'Roll gefüllt war.¹³ In den späten 80ern wurde Steven Curtis Chapman zur dominierenden Größe.¹⁴

In den 90er Jahren hielt der Trend zu Hip Hop-Musik Einzug in die christliche Musikszene (etwa mit dc Talk).¹⁵ Außerdem wurden die christlichen Plattenfirmen von säkularen aufgekauft, so dass 1997 die bestimmenden Labels nicht mehr Word, Benson und Sparrow hießen, sondern EMI Christian, Provident und Gaylord.¹⁶

Auch wenn die amerikanische wie die deutsche evangelistische Populärmusik zunächst ihren Sitz im Leben bei besonderen Konzert-Events und Evangelisationsveranstaltungen hat und daneben über die üblichen Distributionswege der Tonträgerindustrie vertrieben wird und also im persönlichen Musikkonsum zu verorten ist, hat sie doch erhebliche Rückwirkungen auf das Singverhalten und den Musikgeschmack weiter Kreise in Frei- und Landeskirchen. In manchen Jugendverbänden wird inzwischen vorrangig solche Musik gehört und dann eben auch bei liturgischen Anlässen und gemeindlicher Geselligkeit eingesetzt. Manche der evangelistischen Popsongs gelangen schließlich auch in Liederhefte der großen Kirchen, etwa das Lied *Jesus Is the Answer* (Text und Melodie von André Crouch und Sandra Crouch).¹⁷ Über charismatische Kreise und Richtungsgemeinden, auch über Kirchentagserebnisse verbreitet sich dieses Liedgut

1 Vgl. ebenda, S. 31.

2 Cusic, *The Sound of Light*, S. 284 (eigene Übersetzung).

3 Vgl. ebenda, S. 284–292.

4 Vgl. ebenda, S. 294f.

5 Vgl. ebenda, S. 327.

6 Vgl. ebenda, S. 342 und 348.

7 Vgl. ebenda, S. 337f.

8 Vgl. ebenda, S. 288.

9 Ebenda, S. 341 (eigene Übersetzung).

10 Vgl. ebenda, S. 342.

11 Vgl. ebenda.

12 Vgl. ebenda, S. 348.

13 Vgl. ebenda, S. 343.

14 Vgl. ebenda, S. 384.

15 Vgl. ebenda, S. 381.

16 Vgl. ebenda, S. 382.

17 1973, abgedruckt in: *Alive*, Nr. 53.

rasch auch in volkkirchlichen Jugendszenen. Aufgrund seiner größeren Nähe zu aktuellen Stilrichtungen und Sounds der säkularen Populärmusik, der leichten Zugänglichkeit via Tonträger und seiner häufig höheren Professionalität in Arrangement und Sound stellt es für den kirchlichen Sacropop eine erhebliche Konkurrenz und Herausforderung dar. Insbesondere in den evangelischen Landeskirchen kommt es seit den 1990er Jahren zu einer zunehmenden Verdrängung des kirchlichen Mitsingliedes (Sacropop oder NGL) durch den Konsum (oder das Mitsummen/Mitsingen) von evangelistischen Popsongs und Praise & Worship-Songs (die der evangelistischen Populärmusik stilistisch verwandt sind). Auch viele landeskirchlich orientierte Bands richten sich in Stilistik und Sound an dieser Szene aus. Solche primär für Konzert und Tonträger-Markt produzierte Musik lässt sich nur schwer in agendarische Gottesdienstformen integrieren und hat daher primär ihren Ort in Sonder-Gottesdienstformen wie den »GoSpecial«-Gottesdiensten in Frankfurt/Niederhöchstadt. Die institutionalisierte Kirchenmusik steht diesem Phänomen häufig hilflos oder ablehnend gegenüber, kann mit den eigenen Mitteln auch gar nicht derartige Produktionsstandards erreichen.

Die Grenzen der Integrierbarkeit von Stilen der Populärmusik in die Kirchenmusik wurden in den 1990er Jahren vor allem anhand des Streites um Techno in der Kirche deutlich. Seit dem sogenannten Crusade-Projekt, einer Techno-Gregorianik-Begegnungs-Nacht in der Kirche St.-Katharinen in Hamburg, wurde (etwa auch beim Deutschen Evangelischen Kirchentag in Stuttgart 1999 im Forum »Rhythm, dance & ecstasy«) kontrovers diskutiert, ob Techno-Musik mit christlicher Lebensführung und christlichen Gottesdienstvollzügen vereinbar ist oder nicht.¹

Lobpreis-Songs und Anbetungslieder (Praise & Worship)

Wie die Gattungsbezeichnung anzeigt, dienen die Lieder primär der lobpreisenden und anbetenden Anrede Gottes, nicht hingegen der lehrenden Darstellung dogmatischer Glaubensinhalte oder der verkündigenden Erzählung. »Mit Begriffen wie Größe, Kraft, Macht, Herrschaft, Liebe, Güte, Treue, Erlösung, Vergabung, Gnade, Hilfe, Rettung, Nähe, Gegenwart wird Gott gelobt für alles, was er ist und was er tut.«² Daneben können die Lieder auch die »Proklamation des Reiches Gottes in der Welt«³ oder dem Aufruf zur Buße und Heiligung dienen. Die Zugehörigkeit zum Genre »Praise-Song« ergibt sich primär aus dieser inhaltlichen Prägung und liturgisch-doxologischen Funktionalität, nicht aufgrund eines einheitlichen Musikstils. Allerdings hat das Erfordernis des raschen gemeinsamen und atmosphärisch verdichteten Anbetungssingens auch zur Bevorzugung einfacher Melodieführung und Harmonik geführt. Durch die schlichte Kadenzharmonik und die weiche, oft auch in engen Achtelbewegungen fließende Melodieführung entsteht häufig ein »samtiges« Sound-Bett, in das sich die Singenden einschmiegen können. Die durch diesen Sound, die elementare Harmonik und Melodik sowie die häufigen Wiederholungen erreichten, regressiven, darin jedoch möglicherweise durchaus seelsorgerlich-therapeutischen Potentiale

1 Vgl. Oliver Dumke, *Die religiöse Dimension von Techno*, in: Katechetische Blätter 122 (1997), S. 206–212; ders., *Techno: Tanzekstase im Gottesdienst?*, in: Choreae. Zeitschrift für Tanz, Bewegung und Leiblichkeit in Liturgie und Spiritualität 2 (1997), S. 70–76; Udo Feist, *Life after God. Theologische Erwägungen zur Jugendkultur der 90er Jahre*, in: Praktische Theologie 32 (1997), S. 163–179; ders., *Techno Trance Atlantik. Musik der Jugendkultur: Maschinenlärm und Emotionalität*, in: Medien praktisch 20 (1996), S. 63–66; Andreas Mertin, *Keine Kulturtheologie für Techno-Kids?*, in: Barbara Heller (Hg.), *Kulturtheologie heute?*, Hofgeismar 1997 (Hofgeismarer Protokolle 311), S. 109–115; Rüdiger Sachau, *Sakraler Dancefloor. Techno in der Kirche als Chance pluralen Christentums*, in: Evangelische Kommentare 29 (1996), S. 293–296.

2 Dälferth, *Christliche Populärmusik*, S. 90 Anm. 243.

3 Ebenda, S. 91.

dieser Lieder sind offensichtlich. Als beziehungsorientierte Anbetungslieder zielen sie textlich wie musikalisch weniger auf differenzierte theologische Verkündigung oder musikalisch-künstlerische Entfaltung denn auf die unmittelbare Zuwendung zu Gott. Darin ähneln sie funktional den Gesängen aus Taizé. Und wie diese haben sich auch die Anbetungslieder weltweit verbreitet. Ihre ökumenisch grenzüberschreitende Kraft dürfte darin wurzeln, dass sie »traditionelle Anliegen hochkirchlicher Liturgie mit pietistischer Herzensfrömmigkeit, evangelische Bibelnähe mit pfingstkirchlicher Spiritualität sowie kirchliche Liedkultur mit säkularer Popkultur in fruchtbare Auseinandersetzung bringen.«¹

Als typische Lieder, die Eingang auch in kirchliche Liederbücher fanden, können aufgeführt werden:

Herr, deine Gnade / Mercy ist falling (David Ruis, *Durch Hobes und Tiefes*, Nr. 295)

Du bist der Weg und die Wahrheit (T.: Christoph Zehendner 1991, M.: Johannes Nitsch 1991; *Durch Hobes und Tiefes*, Nr. 280)

Der Herr segne dich (Martin Pepper 2000; *Durch Hobes und Tiefes*, Nr. 228)

Es gibt bedingungslose Liebe (Anker in der Zeit), T. u. M.: Albert Frey (abgedruckt in: *Wo wir Gott loben, wachsen neue Lieder*, Nr. 36; auch in: *Singt von Hoffnung*, Nr. 89)

Charakteristisch für dieses Genre ist der Refrain des zuletzt genannten Liedes: die rhythmisch gleich bleibende Struktur aus Achtelauftakt, Synkope und »verschleppten« absteigenden Viertelnoten.

1. Es gibt be - dingungs-lo - se Lie - be, die al - les trägt und nie ver - geht, und un - er -
 2. Es gibt Ver - söh-nung selbst für Fein - de und ech-ten Frie-den nach dem Streit, Ver-ge-bung
 3. Es gibt die wun-der - ba - re Hei - lung, die letz-te Ret-tung in der Not, Und es gibt

1. schüt-ter - li - che Hoff - nung, die je-den Test der Zeit be - steht, Es gibt ein Licht, das uns den Weg
 2. für die schlimmsten Sün - den, ein neu-er An-fang je - der - zeit, Es gibt ein ew-ges Reich des Frie-
 3. Trotz in Schmerz und Lei - den, e - wi-ges Le-ben nach dem Tod, Es gibt Ge - rech-tig - keit für al-

1. — weist, auch wenn wir jetzt nicht al - les sehn, Es gibt Ge - wiss-heit uns - res Glau - bens, auch wenn wir
 2. - dens, In uns-rer Mit - te lebt es schon: ein Stück vom Himmel hier auf Er - den in Je-sus
 3. - le, für uns-re Treu-e ew - gen Lohn. Es gibt ein Hochzeits-mahl für im - mer mit Je-sus

Kehrvers nach Str. 2 und 3:

1. man-ches nicht ver - stehn, Er ist das Zen-trum der Ge - schich - te, er ist der
 2. Chris-tus, Got - tes Sohn,
 3. Chris-tus, Got - tes Sohn,

An - ker in der Zeit, Er ist der Ur-sprung al - len Le - bens und un - ser
 Ziel in E - wig - keit, und un - ser Ziel in E - wig - keit.

¹ Baltes, »Worship Songs«: exklusiv – uni-
 form – international?, Zitat S. 70.

Die Übergänge zum NGL sind allerdings fließend. So liegt das Lied *Gott, du bist die Hoffnung* von Gregor Linßen, einem Hauptvertreter des katholischen NGL, textlich wie stilistisch nahe an den Praise-Songs der evangelikalen Szene.¹ Ähnliches gilt für das bekannte Gloria-Lied der Katholikin Kathi Stimmer-Salzeder.²

Kritisch merkt Hartmut Handt an: »Legt man an sie [die charismatischen Lieder] äußere Kriterien an, also Sauberkeit der Sprache, Stimmigkeit der Bilder, Konsequenz im Melodiebau, formale Gewichtung – dann fehlt vielen, um nicht zu sagen, den meisten dieser Lieder viel Qualität. Sie genügen dem auch nicht, was Rolf Schweizer von jeder Kirchenmusik zu Recht forderte: Sie muss nach der Ekstase einer Reflexion standhalten. [...] Sie ergießen sich in dieser Form (mit vielen archetypischen Bildern in den Texten) über die ganze Erde und beerdigen gerade aufkommende indigene christliche Musikkulturen.« Darin könne man auch »eine Art westlichen Kulturimperialismus« sehen. »Theologisch erscheinen sie mir darüber hinaus zu sehr einer ›theologia gloriae‹ verhaftet zu sein.«³

Gospel-Musik⁴

Unter Gospel (= Evangelium, eine Kontraktion aus ›good spell‹) wird hier die afro-amerikanische geistliche Musik, primär der Schwarzen, verstanden, die sich aus der Spiritual-Tradition der Südstaaten in der Integration in die städtische Kirchenmusik schwarzer Nordstaatenkirchen der USA ab den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelt. Wesentliche Kennzeichen des Black Gospel sind die ›call-and-response‹-Strukturen, also Ruf-Antwort-Schemata und das aus dem erhobenen Sprechton (beim Predigen oder Beten) sich entwickelnde Improvisieren (›moaning‹). Diese Kennzeichen haben sich bis heute in entsprechenden Gospel-Gottesdiensten erhalten, wie der Bericht von der Wirkung der Musik in einem schwarzen Gottesdienst einer Pflingstkirche verdeutlicht:

»[...] wenn der Heilige Geist herabkommt, manchmal direkt zu Beginn der Feier, manchmal erst nach anhaltendem Suchen, muß man die Intensität der Emotionen fühlen, um sie zu glauben, besonders in einer Empfindung der Gemeinschaft und des gemeinsamen Anliegens aller Anwesenden. Die Werkzeuge, durch die der Heilige Geist erlebt und in die Mitte der Versammlung gebracht wird, sind Rede, Musik und Tanz – nicht als getrennte Künste, sondern als Elemente einer großen künstlerischen Darbietung. Der Vortrag [...] eines begnadeten schwarzen Predigers [...] steigert die Erregung stufenweise, wobei die Bedeutung seiner Worte allmählich einer größeren ekstatischen Musikalität weicht. Wörter und Sätze, die er oft wiederholt, werden von der Gemeinde aufgegriffen und an ihn zurückgegeben mit Rufen der Zustimmung und mit ›Amen‹. Schließlich [...] singt die ganze Versammlung, klatscht in die Hände, oft in bewundernswert komplexen, ineinandergeschachtelten Rhythmen, jeder bewegt sich in seiner individuellen Art. Der Grad der Erregung, der so erreicht wird, betrifft jeden als einzelnen, [...] aber das überwältigende Gefühl ist das einer singenden, tanzenden, betenden Gemeinschaft.«⁵

Der Gesang wird durch Klavier oder/und Orgel, Schlagzeug, Bass, Gitarre, Blas- und Rhythmusinstrumente ergänzt. Der Rhythmus ist geprägt durch das Betonen der ›off-beat‹-Zählzeiten (also 2. und 4. Zählheit im geraden Takt), die häufig von der ganzen Gemeinde mitgeklatscht werden. Man muss jedoch die

1 Vgl. *Gott, du bist die Hoffnung*, in: *Alive*, Nr. 5.

2 *Gloria, Ehre sei Gott*, aus: *Lieder der Hoffnung*, 3. Gesamtband 1992; abgedruckt in: *Wo wir dich loben, wachsen neue Lieder*, Nr. 43, und: *Unterwegs. Lieder und Gebete*, 1998, Nr. 166.

3 Handt, *Neues Geistliches Lied*, S. 13.

4 Vgl. ausführlich das von Torsten Allwardt geschriebene Kapitel »Spiritual und Gospel« im vorliegenden Band S. 199–226.

5 Christopher Small, zitiert in Wilson-Dickson, *Geistliche Musik*, S. 202.

musikalisch-stilistische Wirkungsgeschichte der ursprünglichen Gospel-Gesänge von der heutigen Genre-Bezeichnung »Gospel« unterscheiden, die ausgeweitet werden kann auf alle christlich-religiöse Musik der schwarzen (oder gar: aller) Populärmusik (und im Fall des weitesten Begriffsgebrauchs das Gesamtgebiet der Contemporary Christian Music [CCM] bezeichnet).

Der Boom an Gospelchören ist nur zu einem kleineren Teil der ursprünglichen Tradition enthusiastisch-ekstatischer pfingstlerischer Gottesdienste verpflichtet. Er lässt sich zum größeren Teil damit erklären, dass in diesen Chören Sounds aufgegriffen wurden und werden, die den in den 90er Jahren in den Jugendkulturen dominierenden Musikstilrichtungen House bis Rap und dem Mainstream-Pop besonders nahe stehen (so finden sich etwa in der [vorgeblich: säkularen] Popmusik von Xavier Naidoo deutliche Spuren der Gospel-Tradition [wie vorher etwa schon bei Michael Jackson]). Dadurch ist der stilistische Graben dieser Form von Kirchenmusik zur Alltags-Popmusik geringer als etwa beim Sacropop oder Gesängen aus Taizé.

Es ist zudem die lockere Atmosphäre und entspannte Haltung, andererseits die freudige Festlichkeit von Musik wie äußerer Form (etwa von langen bunten Gewändern) und gemeinsamer Bewegung, die attraktiv wirkt.¹ Das auswendige Singen und die Bewegungen beim Singen fördern ein ganzheitliches Erleben und starke Gemeinschaftserfahrungen.

»Problematisch bleibt [...] die Mitsingbarkeit der Lieder für die Gemeinde sowie die Integrierbarkeit dieser Musik in liturgische Abläufe.«²

Eher befremdlich ist, wenn Kirchenmusiker auf den Gospelboom reagieren, indem sie diese Stilistik bruchlos in ihr abendländisch-notationsorientiertes und reflexiv geprägtes Komponieren hinein nehmen und dann hochgradig artifizielle Gospelstücke auf den Markt bringen. Die Spezifika der Gospelmusik gehen auf diesem Weg rationaler Musikvermittlung qua Partitur gerade verloren.³ Angemessener wäre es, den Elementen von Improvisation, emotional-lauten Gesangsrufen, Ruf-und-Antwort-Gesängen in Kirchenmusik und Liturgie mehr Raum zu gewähren.

Meditative Musik und religiöse Unterhaltungsmusik

In Analogie zum esoterischen New-Age-Musik-Markt und teils in Überschneidung damit hat sich seit den 1980er Jahren ein eigenes Genre der meditativen Popmusik entwickelt. Musik von Tonträgern wird unter Kopfhörern oder im eigenen »Kultraum« zuhause gehört (seltener in Konzerten wahrgenommen), um in andere, weltenthobene Sphären zu entschweben. Solche Musik-Meditation soll Herz und Bewusstsein bilden, indem sie Freiräume bietet. Im Sich-Verlieren in Klängen und Rhythmen soll sich die Seele freischwingen und neu Kraft gewinnen. Aus diesen Gründen erfreuen sich esoteriknahe Popmusikproduktionen im Religionsunterricht und in der kirchlichen Bildungsarbeit einiger Beliebtheit, um sie in meditativen Phasen oder im Kontext von »Stille-Übungen« einzuset-

1 Vgl. Sönke Wittnebel, *Die Sehnsucht, Gott emotionaler zu begegnen. Überlegungen zu Gospelchören*, in: *Musik in unserer Kirche. Handbuch der Kirchenmusik in der Evangelischen Landeskirche in Württemberg*, hg. vom Amt für Kirchenmusik der Evangelischen Landeskirche in Württemberg, München 2007, S. 35–37, bes. S. 36.

2 Teichmann, *Populäre Kirchenmusik*, S. 95.

3 Vgl. etwa Reinhard Piora, *Konzept Gospelmesse*, München 2000; Ralf Grössler, *Sing And Pray. Gospels & Spirituals für gemischten Chor und Klavier*, München 1990.

zen, etwa CDs des Pianisten George Winston, der Sängerin Enya oder von Friedemann (z.B. *Beauty and Mystery of Touch*). Im Übergangsbereich zum Sacropop befinden sich die CD *Spirit of my Soul* von Reinhard Horn & Kontakte (Kontakte-Musikverlag) oder Produktionen des Komponisten und Musikers Andreas Stavenhagen, die sich mit ihren sich ständig wiederholenden und variierenden Querflöten-Klang-Collagen stilistisch schon nahe an avantgardistischer »minimal music« bewegen.¹

Eine stärker spielerisch-spirituell orientierte Musik etablierte sich im Kontext des Kirchentages in den 1990er Jahren. Sie wird konzertant oder auf Tonträgern angeboten und dient zur Hervorbringung spiritueller Traumzeiten und Erlebniswelten. Typisch waren und sind die Produktionen der Reihe *Kreuz Plus Musik* des Kreuz-Verlages, in der vor allem Werke von Hans-Jürgen Hufeisen und seinen Mitmusikern vertrieben wurden. Leichtfüßige, himmlische Flötentöne (*Das Engelskonzert*) oder fantastisch-festliche Klaviermusiken und Ähnliches wollen den Hörerinnen und Hörern spielerisch spirituelle Stimmungen vermitteln, Klangräume zur religiösen Selbstfindung bieten oder einfach nur mit religiösen Anklängen unterhalten. Ein eigenes Genre, die von evangelistischen oder ethisch-politischen Intentionen freie, religiös-inspirierende Unterhaltungsmusik hat sich entwickelt, die ihr eigenes Publikum fand und findet.

Taizé

Bei den von Bruder Jacques Berthier (1923–1994)² gemeinsam mit Bruder Robert Giscard (1923–1993) entwickelten »Gesängen aus Taizé« handelt es sich um kurze, mehrstimmige Lieder mit Instrumentalbegleitstimmen, oft mit solistisch gesungenen Überstimmen. Die meist biblische Texte aufgreifenden Liedtexte wurden zunächst lateinisch, dann auch in verschiedenen anderen Sprachen verfasst. Zu den bekanntesten Liedern zählen *Laudate omnes gentes* und *Ubi cari-*

Lau - da - te om - nes gen - tes, lau - da - te Do - mi - num. Lau -
Lob - singt, ihr Völ - ker al - le, lob - singt und preist den Herrn, lob-

da - te om - nes gen - tes, lau - da - te Do - mi - num.
singt, ihr Völ - ker al - le, lob - singt und preist den Herrn.

Text: nach Psalm 117,1
Melodie und Satz: Jacques Berthier (Taizé 1978)
Rechte: Christophorus-Verlag, Freiburg i.Br.

¹ Vgl. etwa die CD *IN NOMINE. Musik zu den Chagall Fenstern in St. Stephan*, Kreuz Plus Musik 1626, Stuttgart 1998, sowie die CD *Alles hat seine Zeit* Musik von Andreas Stavenhagen, Are Musik-Verlag 7014, Mainz 2004.

² Berthier studierte Klavier, Orgel und Komposition. Von 1953 bis 1960 wirkte er als Organist an der Kathedrale von Auxerre und seit 1961 an der St. Ignatius-Kirche in Paris. Vgl. Jacques Berthier – ein Diener der liturgischen Musik (Interview), in: *Singende Kirche* 43 (1996), S. 95–101.

tas. Einige Lieder wurden auch von dem Jesuiten, Liturgiewissenschaftler, Komponisten und Kirchenliedautor Joseph Gelineau (1920–1980) komponiert.

Diese Musik hat mit gängiger Popmusik nichts zu tun und ist trotzdem populär: leicht fasslich und mitsingbar, auf vielen Wiederholungen aufbauend, mit Kehrversen, Solostimmen und mehrstimmigen einfachen Sätzen, alles im Rahmen der Dur-/Moll-Tonalität. Solche Töne und Klänge (nicht allein die Texte) werden von vielen Menschen als unmittelbar religiös empfunden. Dazu tragen die traditionell-liturgische Form (z.B. des antiphonalen Psalmsingens), die Anknüpfung an alte kirchenmusikalische Traditionen (z.B. das mehrstimmige Singen in der Ostkirche und in reformierten wie manchen freikirchlichen Gemeinden) sowie die häufigen rituellen Wiederholungen sicherlich bei. Aber darüber hinaus dürften es die gleichsam archetypischen melodischen und harmonischen Wendungen einfachster Bauart sein, die die therapeutisch-spirituelle Ausstrahlung bewirken. Die populären Musikformen aus Taizé werden praktiziert, weil das Singen bzw. die bewusst-hörende Versenkung in die Musik selbst zu spirituellen Erfahrungen führen kann.

»Die ›Gesänge aus Taizé‹ ermöglichen die Beteiligung einer wöchentlich wechselnden Menge, die über keine gemeinsame Sprache verfügt.«¹ In den Liturgien in Taizé »werden die Voraussetzungen einer multikulturellen, multinationalen Gemeinschaft berücksichtigt, denn stets geht es um kurze, meist biblisch bzw. liturgisch begründete Texte (Kyrie; Gloria; Jes 6,3; Ps 25,13; 33,1; 117,1; Mt 26,38; Lk 1,46 u.a.) und zugleich um eine eingängige musikalische Form, die das betende, singende Einstimmen einer vielfältigen Gemeinde erleichtert. Liturgie hat hier doxologische und therapeutische, gemeinschaftsstiftende, schichtenübergreifende ökumenische Dimension.«² In der weltweit gefeierten »Nacht der Lichter« stehen diese Gesänge im Zentrum der gottesdienstlichen Feier.

Religion in der Popmusik

Die Populärmusik hat religiöse Wurzeln in der Musik der Schwarzen Amerikas, in Spirituals, Blues und Gospels. Auch in der späteren weißen Populärmusik gab es immer wieder vereinzelte explizite Bezüge zu religiösen Vorstellungen. Stars wie Cliff Richard oder Bob Dylan sind oder waren zeitweise bekennende Christen. In Songs wie *My Sweet Lord* (von George Harrison), *Bridge over Troubled Water* (von Paul Simon) oder *One of Us* (gesungen von Joan Osborne) drückten die Autoren und Interpreten religiöse Sehnsüchte oder Vorstellungen aus. Mit den Musicals *Godspell* (1971) von John-Michael Tebelak und Stephen Schwartz und *Jesus Christ Superstar* (1971) von Tim Rice und Andrew Lloyd Webber wurden kommerziell erfolgreiche Versuche unternommen, die musikalischen Idiome der Rock-/Popmusik auch für religiöse Vertonungen einzusetzen.

Die Popmusikbranche hat seit den 1990er Jahren sensibel auf das wiederwachende Interesse an Religion reagiert und belieferte den Markt zunehmend häufiger mit Hits, die in den Texten, in musikalischen Zitaten und Formelementen (etwa Soul-Chorsätzen oder Gregorianik-Anklängen – vgl. die Gruppe Enigma) oder in den Bühnenritualen religiöse Metaphern oder Assoziatio-

- 1 Selbstdarstellung der *Communauté* von Taizé, in: Dietrich Meyer (Hg.), *Das neue Lied im Evangelischen Gesangbuch: Lieddichter und Komponisten berichten*, Düsseldorf 1997 (Arbeitshilfen des Archivs der Evangelischen Kirche im Rheinland 3), S. 288.
- 2 Christine Reents, *Was ist neu am erneuerten Evangelischen Gesangbuch? Beobachtungen einer Praktischen Theologin*, in: *Das neue Lied im Evangelischen Gesangbuch* (wie vorangehend), S. 1–28, Zitat S. 8.

nen verwenden, ohne dezidiert einer bestimmten Religion dienen zu wollen. Es geht hierbei entsprechend auch (meist) nicht um die Gründung neuer spiritueller Gemeinden oder Gruppen. Der »Sitz im Leben« ist vielmehr der individuelle alltägliche Musikkonsum über die Massenmedien Fernsehen und Rundfunk bzw. über Hi-Fi-Anlage und mp3-Player. Besondere Höhepunkte sind die Live-Konzerte der Stars.

Deutlich religiös geprägt ist eine Gruppe deutscher Spitzen-Popmusiker, die spätestens seit der Jahrtausendwende die Rap-Szene mitbestimmt haben und ursprünglich mit Moses Pelhams Label 3p in Frankfurt verbunden waren:¹ Sabrina Setlur, Xavier Naidoo, Die Söhne Mannheims, Moses Pelham und die Gruppe Glashaus (mit Cassandra Steen).

Der Erfolg derartiger religiös gefärbter Popmusik verleitet inzwischen auch Kirchenleitungen dazu, Popmusik für eigene missionarische Zwecke einzusetzen zu wollen. 2002 und 2003 unterstützte die EKD zwei Popgruppen (Normal Generation und Beatbetrieb) finanziell bei ihren Auftritten im Eurovisions-Wettbewerb.

»Religion« lässt sich dabei auf unterschiedlichen Ebenen wahrnehmen: als Gesinnung der Produzenten, als inhaltliche Aussage, als subjektive Erfahrung in der Rezeption.

»Es gibt Künstler und Produzenten, die sich erklärtermaßen religiös verstehen und teilweise ihre Produkte auch gezielt für einen besonderen »religiösen« Bedarf konzipieren. Es gibt zudem populäre Kunstprodukte, Musikstücke, die aufgrund ihrer künstlerischen Gesamtaussage (Ernst, Tiefe, Fragestellung, Bekenntnischarakter) als religiös klassifiziert werden können, auch wenn die Künstler dies nicht beabsichtigten. Es gibt in der Rezeption populärer Musik Situationen (»Sitze im Leben«), die religiöse Qualität haben (Starkult, Subkulturen wie Heavy metal z.B.). In welcher rudimentärer Form auch immer verbindet sich hier populäre Musik mit Fragen der Sinnfindung und der ethischen Gestaltung des eigenen Lebens. Für viele Menschen vollzieht sich darin, was in der Vergangenheit die christliche Volksfrömmigkeit abdeckte: Stärkung durch Einbezug ins Ritual (Andachten, gemeinsames Singen), Identifikation mit Vorbildern (Jesus, Heilige), Regression durch Wiederholen bekannter musikalischer Vorgänge (Liturgie), ekstatische Erfahrungen und besondere Zeiten zum Überschreiten des Alltags-Ichs (Festgottesdienste und Wallfahrten).«²

Religiös wirkt solche Musik dabei in mehrfacher Hinsicht: Populärmusik ist identitätsstiftende Lebenshilfe im Alltag, sie transportiert Erzählungen, in denen sich neben vielem Banalen auch tiefe Sehnsüchte nach Sinn und Erlösung artikulieren, sie bietet kultische, häufig ekstatische alltagstranszendierende Erlebnisse und stiftet starke Gemeinschaftserfahrungen. In Entsprechung zu christlichen Glaubensvollzügen könnte man diese Dimensionen auch als Seelsorge, Verkündigung, sakramentalen Kult und Gemeindebildung interpretieren.

Die möglichen religiösen Dimensionen und Wirkungen von Popmusik sind dabei tendenziell in verschiedenen Stilrichtungen unterschiedlich: etwa im Mainstream-Pop (Seelsorge durch Texte und fangemeindliches Verhalten), im Hip Hop (botschaftsorientiert), im Techno (ekstatischer Kult) und im Hard Rock und Punk (politisch-gegenkultureller Impetus).

1 Vgl. Robert Lug, *In freier Wildbahn. Religiöse Popmusik außerhalb der Kirche*, in: *Musik und Kirche* 73 (2003), S. 34–42, bes. S. 37–39; Matthias Schröder, *Der christliche Popstar. Spurensuche einer Spezies, die nicht wirklich fehlt*, in: *Lernort Gemeinde* 22 (2004), S. 51–54.

2 Peter Bubmann / Rolf Tischer, *Thesen zum Umgang mit populärer religiöser Musik*, in: *Pop & Religion*, S. 240–244, Zitat S. 241f.

Eine wachsende Anzahl deutschsprachiger Theologen versuchte seit Ende der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts, die Populärmusik ausgehend von interdisziplinär-phänomenologischen Analysen theologisch zu würdigen und traf sich dazu unter anderem bei den regelmäßig stattfindenden Interdisziplinären Foren Populärmusik und Kirche (angestoßen von Wolfgang Kabus).¹

Die Herausforderung der Kirchenmusik durch die Populäre Musik

Hellsichtig zog der katholische Kirchenmusiker und Liturgiewissenschaftler Johannes Aengenvoort bereits im Jahr 1970 Konsequenzen aus der veränderten kirchenmusikalischen Lage: So wie die »Pluralität im Denken und Empfinden« heute »verschiedene Typen von Gottesdienst für verschiedene Gruppen« notwendig mache, so bedeute dies auch für die Musik die Notwendigkeit der Pluralisierung im Sinne einer ...

»[...] Ausschöpfung aller entsprechenden Möglichkeiten musikalischen Ausdrucks und musikalischer Formen; in ihrer Spannweite vom Schlager bis zur avantgardistischen Experimentalmusik sind keine grundsätzlichen Grenzen zu setzen. Grenzen setzt nur der Blick auf die konkrete Gemeinde, auf ihre personellen Voraussetzungen und technischen Möglichkeiten.«²

Auch der französische Jesuit, Theologe und Komponist Joseph Gelineau plädierte bereits 1974 dafür, die verschiedenen Gruppen musikalisch im Gottesdienst durch verschiedenartige, stilistisch vielfältige Gesänge anzusprechen. Dies sei besser, als »alles miteinander auf den kleinsten Nenner musikalischer Ausdrucksweise zu bringen«.³

Was Ende des 20. Jahrhunderts durch Studien zu den Milieus und Lebensstilen in der Kirche soziologisch beschreibbar wurde,⁴ war ansatzweise bereits in den 1960er und 70er Jahren erkennbar. Die Wandlungen und Ausdifferenzierungen der Kirchenmusik mit ihren vielfältigen Subszenen Populärer Kirchenmusik sind ein deutlicher Beleg für die innere Pluralisierung der Kirchen in Deutschland (wie sie in den USA längst aufgrund der Vielfalt an Denominationen gegeben ist).

Die faktische Durchsetzung populärer Musikstile im Raum der Kirche hat nicht zum Ende des Streites um das Recht Populärer Kirchenmusik geführt – und kann dies aufgrund der bleibenden gegenseitigen ästhetischen Abgrenzungen verschiedener Milieus und Lebensstile auch nicht. Daher lodern die häufig hochemotional geführten Auseinandersetzungen vor allem in den Zeitschriften der Kirchenmusikverbände immer wieder neu auf. Dabei ergeben sich gegenüber den Diskussionen der 1960er Jahre selten neue Argumente. Auch die (durchaus ernst zu nehmenden) Einwände der Experten säkularer Pop- und Rockmusik werden immer wieder neu formuliert. Manchen Popmusikexperten erscheint die kirchliche populäre Musik als ein um Welten von »echter« Pop- und Rockmusik getrenntes eigenartiges Reservat und stilistisches Ghetto ohne reale Anschlussmöglichkeit an die Popmusikentwicklung.⁵ Wo Pop und Rock dionysisch auf »Bauch«-Musik abheben, erweise sich christliche Popmusik als gezähmt und

- 1 Überblick und Literaturverweise in: Peter Bubmann, *Musik*, in: Kristian Fechtner u.a. (Hg.), *Handbuch Religion und Populäre Kultur*, Stuttgart 2005, S. 206–215, bes. S. 211–215.
- 2 Johannes Aengenvoort, *Von »Jazz in der Kirche« zur »Rhythmischen Musik«*, in: *Musik und Altar* 22 (1970), S. 121–125, Zitate S. 124.
- 3 Joseph Gelineau, *Musik der feiernden Versammlung*, in: Helmut Hucke / Erhard Quack / Heinrich Rennings (Hg.), *Musik in der feiernden Gemeinde. Hilfen zur Orientierung in der kirchenmusikalischen Theorie und Praxis*, Einsiedeln u.a. 1974 (Pastoralliturgische Reihe in Verbindung mit der Zeitschrift *Gottesdienst*), S. 45–52, Zitat S. 49.
- 4 Vgl. Wolfgang Vögele / Helmut Bremer / Michael Vester (Hg.), *Soziale Milieus und Kirche*, Würzburg 2002 (Religion in der Gesellschaft 11).
- 5 Vgl. Ansgar Jerrentrup, *Gedanken zu einer zeitgemäßen Kultur des kirchlichen Gemeindegesangs*, in: Arbeitsstelle Gottesdienst. Informations- und Korrespondenzblatt der Gemeinsamen Arbeitsstelle für gottesdienstliche Fragen der EKD 16 (2002), S. 50–58.

kopflastig, erlaube keine Zügellosigkeit und bleibe als »harmlose Biomusik« mit sanften Stimmchen und Synthesizerklängen hinter der »bombastische(n) Musik aus Elektronik und Maschinen«¹ des echten Pop/Rock weit zurück.

Demgegenüber beharren die Lobbyisten der Christlichen Populärmusik auf dem eigenständigen Charakter Populärer Kirchenmusik und plädieren dafür, die Vielfalt musikalischer Stile zu nutzen.

»Wer sich ohne Vorurteile mit Rock, Pop, Jazz, Blues oder Gospel beschäftigt, erlebt die Vielseitigkeit der Ausdrucksmöglichkeiten, die in dieser Musik stecken.

In die Kirche zieht sie nicht erst ein, sie ist längst dort. Jetzt geht es darum, sich stilgerecht und differenziert mit ihr auseinander zu setzen. Das öffnet neue Horizonte für die gesamte Kirchenmusik.«²

Ob es allerdings wirklich nahe liegt, die Populärmusik zur »neue(n) Basis(!)« der Kirchenmusik zu machen, »auf der dann eine stilistisch differenzierte Kirchenmusik, welche die Tradition wie die Avantgarde im Blick hat, ihr eigenes, unverwechselbares Profil aufbauen kann«,³ bedarf weiterer Diskussionen. Zu differenziert und plural und dabei teils einander diametral entgegengesetzt sind die musikalischen Subszene und Stilrichtungen Populärer christlicher Musik bzw. Kirchenmusik, als dass sich ein gemeinsames Fundament benennen ließe. Auch die »Popmusik« als »am weitesten verbreitete musikalische Sprache« und damit »Universalsprache der Musik«⁴ bietet (gegen Teichmann) keine einfache »Basis der Kommunikation auch in der Kirche«.⁵

Es bleibt auch weiterhin die Notwendigkeit, ästhetische Kriterien und Qualitätsanforderungen für die Populärmusik zu entwickeln und ihren Einsatz ästhetisch wie ethisch je neu zu verantworten (was für alle Kirchenmusik gleichermaßen gilt!). Musik sollte im Kontext des Gottesdienstes wie im christlichen Leben überhaupt eine solche sein, die den Rezipienten und Musizierenden zur religiösen Bereicherung ihres Lebens verhilft. Problematisch wird dieser Maßstab dann, wenn er stilistisch fixiert wird. Denn die Klärung, welche Musik menschenfreundlich und bereichernd wirkt und mithin künstlerischen Kriterien genügt, lässt sich nicht pauschal entlang stilistischer Grenzen fällen. Die ästhetisch-normative Frage, die sich an die Rezeption von kirchlicher Populärmusik zu richten hat, muss sich daher primär auf die Frage möglicher Engführungen und Öffnungen religiöser Erfahrungsmöglichkeiten durch den Einsatz bestimmter musikalischer Stile mit ihren Rezeptionsmustern beziehen.

Einer geschichtlich denkenden christlichen Ethik und Ästhetik der Musik ist es dabei verwehrt, ontologisch gewonnene, gleichsam naturgesetzliche Grenzziehungen für Stile und musikalische Rezeptionsmuster zu benennen, die bei der Wahl und Würdigung von Kirchenmusik zu beachten wären. Denn die christliche Freiheit umfasst durchaus auch starke Gemeinschaftserfahrungen, ganzheitliche Körpererfahrungen, auch Ekstase, freudigen Jubel wie schreiende Wut und Klage. Regressive wie transzendierende Hörerfahrungen gehören beide zur christlichen Lebenskunst dazu. Eine Verengung auf eine einzige Hörweise und

1 Ebenda, S. 51.

2 Naumann, *Aus der Praxis kirchlicher Populärmusik*, S. 95–105.

3 Teichmann, »Danke?« – Danke!, S. 382.

4 Ebenda, S. 381.

5 Ebenda.

entsprechende Stilistik (etwa die soundorientierte Wahrnehmung anheimelnder Kuschel-Klänge) wird allerdings der Fülle der Aufgaben der Musik in Gottesdienst und christlichem Leben auf Dauer nicht gerecht werden. Deshalb ist zu fordern, dass der Vielschichtigkeit des christlichen Gottesdienstes wie des christlichen Lebens eine insgesamt differenziert entwickelte Musikkultur entsprechen muss. Damit der und die Einzelne ein differenziertes Potential an musikalischer Rezeption und damit auch eine Erweiterung potentieller religiöser Erfahrung gewinnen kann, ist dazu auch innerhalb der Kirche(nmusik) eine Intensivierung musikpädagogischer Bildungsangebote nötig. Die Differenzierungsgewinne religiöser Erfahrung, die sich durch die ausdifferenzierte Geschichte der Kirchenmusik in Europa ergeben haben, sollen zugänglich und für die eigene religiöse Erfahrung fruchtbar bleiben. Jeder Musikstil trägt seine eigenen Rezeptions-Chancen, religiösen Potentiale und Begrenzungen in sich. Populärmusik etwa taugt nur in seltenen Fällen dazu, eine differenzierte Botschaft zu transportieren.¹ In erster Linie stiftet sie rasche Gemeinschaftserlebnisse, schließt im gemeinsam erfahrenen Sound und Rhythmus zusammen. Die affektiv und körperlich stimulierenden Wirkungen überwiegen. Immer wieder aber werden auch Formen kirchlicher Populärmusik (etwa Sacropop-Musicals) zum Ausdruck und zur »Sprachschule« religiöser Erfahrung.

Mit diesen ihren Stärken und bei Berücksichtigung auch der Grenzen ihrer ästhetischen wie religiösen Potentiale wird die Populäre Kirchenmusik ganz selbstverständlich ihren Platz in einer pluralen und ausdifferenzierten Kirchenmusik der Zukunft behalten.

- 1 Als positive Beispiele wären die lyrisch anspruchsvollen Songs von Sting oder manche neueren Hip Hop-Titel zu nennen, auch einige der Produktionen von Xavier Naidoo.
- 2 Das folgende Verzeichnis enthält die Nachweise der im Text genannten sowie weiterer relevanter Sekundärliteratur, jedoch keine nochmalige Auflistung der erwähnten Liederbücher, Noteneditionen, Tonträger oder Websites.

Literatur²

- Aengenvoort, Johannes: *Von »Jazz in der Kirche« zur »Rhythmischen Musik«*, in: *Musik und Altar* 22 (1970), S. 121–125.
- Aengenvoort, Johannes: *Weltliche Musik zu geistlichen Texten früher und heute*, in: Lothar Zenetti (Hg.), *Heiße (W)Eisen*, München 1966, S. 70–88.
- Albert-Zerlik, Annette / Fuhrmann, Siri (Hg.): *Auf der Suche nach dem neuen geistlichen Lied. Sichtung – Würdigung – Kritik*, Tübingen 2006 (Mainzer Hymnologische Studien 19).
- Arbeitsgemeinschaft Musik in der Evangelischen Jugend e. V. (Hg.), *Fantasie und Musik in der Kirche*, mit Beiträgen von Friedrich Karl Barth, Eckhart Bücken u. a., Düsseldorf o. J. (1986).
- Arbeitsgemeinschaft Musik in der Evangelischen Jugend e. V. (Hg.; Redaktion: Eckart Bücken), *Sacro-Pop*, Willingen-Stryck o. J. (Materialien und Informationen 4).
- Arnold, Jochen: *Populärmusik im Gottesdienst – theologische Voraussetzungen und praktische Überlegungen*, in: Michael Schütz (Hg.), *Handbuch Populärmusik*, München 2008, S. 220–233.
- Baltes, Guido: *Die sogenannte »Praise-Musik«. Versuch einer Standortbestimmung* (Referat bei der zentralen Arbeitstagung der AG Musik in Kassel, Oktober 2002), veröffentlicht auf: www.

- worshipworld.de/Guido_Baltes_-_Die_sogenannte_Praise-Musik.pdf (Zugriff 6.5.2013).
- Baltes, Guido: »Worship Songs«: exklusiv – uniform – international? Beobachtungen eines Tatbeteiligten, in: I.A.H. Bulletin, Publikation der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie 33, Berlin und Huntington, P.A. (USA) 2005, S. 63–96.
- Blankenburg, Walter: *Danke!*, in: Musik und Kirche 32 (1962), S. 270–271.
- Blankenburg, Walter: *Die evangelische Kirchenmusik und die gesamtmusikalische Situation der Gegenwart*, in: Musik und Kirche 34 (1964), S. 1–7.
- Breuser, Daniel: *Das Neue Geistliche Lied. Entstehung – Erfahrung – Perspektiven*, Marburg 2009.
- Bubmann, Peter: *Das »Neue Geistliche Lied« als Ausdrucksmedium religiöser Milieus*, in: Zeithistorische Forschungen 7 (2010), S. 460–468. Auch in der Online-Ausgabe der Zeitschrift: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Bubmann-3-2010>
- Bubmann, Peter: *Der Gospel-Messias. Ralf Grösslers Symphonisches Gospeloratorium »The Prince of Peace«*, in: Musik und Kirche 79 (2009), S. 266–272.
- Bubmann, Peter: *Kirchenmusik*, in: Wilhelm Gräß / Birgit Weyel (Hg.), *Handbuch Praktische Theologie*, Gütersloh 2007, S. 578–590.
- Bubmann, Peter: *Musik*, in: Kristian Fechtner u.a. (Hg.), *Handbuch Religion und Populäre Kultur*, Stuttgart 2005, S. 206–215.
- Bubmann, Peter: *Musik – Religion – Kirche, Studien zur Musik aus theologischer Perspektive*, Leipzig 2009 (Beiträge zu Liturgie und Spiritualität 21).
- Bubmann, Peter / Tischer, Rolf (Hg.): *Pop & Religion. Auf dem Weg zu einer neuen Volksfrömmigkeit?*, Stuttgart 1992.
- Bubmann, Peter: Art. »Popkultur / Popularkultur I. Sozialwissenschaftlich« und »IV. Praktisch-theologisch«, in: *LTbK²*, Bd. 8, Freiburg/Br. 1999, Sp. 420–423.
- Bubmann, Peter: *Sound zwischen Himmel und Erde. Populäre christliche Musik*, Stuttgart 1990.
- Bubmann, Peter / Tischer, Rolf: *Thesen zum Umgang mit populärer religiöser Musik*, in: Bubmann / Tischer (Hg.), *Pop & Religion. Auf dem Weg zu einer neuen Volksfrömmigkeit?*, Stuttgart 1992, S. 240–244.
- Bubmann, Peter: *Wandlungen in der Kirchenmusik in den 1960er und 70er Jahren*, in: Siegfried Hermle / Claudia Lepp / Harry Oelke (Hg.), *Umbrüche. Der deutsche Protestantismus und die sozialen Bewegungen in den 1960er und 70er Jahren*, Göttingen 2006 (Arbeiten zur Kirchlichen Zeitgeschichte B/47), S. 303–324.
- Bubmann, Peter: *Wie alles begann. Zum 50. Geburtstag des »Danke«-Liedes*, in: MuK 81 (2011), S. 8–13.
- Bücken, Eckart / Schriever, Erich: *Kulturarbeit mit Kindern und Jugendlichen. Entwicklungen – Beispiele – Herausforderungen*, in: Helmut Donner (Hg. im Auftrag des Kirchenamtes der EKD), *Kirche und Kultur in der Gegenwart. Beiträge aus der evangelischen Kirche*, Frankfurt/Main 1996.
- Chilla, Karl-Peter: *Situation und Möglichkeiten Neuer Lieder im Gottesdienst*, in: Musik und Kirche 48 (1978), S. 277–284.
- Croasmun, Matthew: *Authentisch feiern mit Rockmusik. Zum Liturgieverständnis der Vineyard-Bewegung*, in: Musik und Kirche 75 (2005), S. 16–20.
- Cusic, Don: *The Sound of Light. A History of Gospel and Christian Music*, Milwaukee 2002.
- Dalferth, Winfried: *Christliche Populärmusik als publizistisches Phänomen. Entstehung, Verbreitung, Rezeption*, Erlangen 2000 (Studien zur christlichen Publizistik 2).
- Dalferth, Winfried: *Die Realutopie. Institut für christliche Populärmusik der Evangelischen Kirche in Deutschland*, in: Peter Bubmann / Rolf Tischer (Hg.), *Pop & Religion. Auf dem Weg zu einer neuen Volksfrömmigkeit?*, Stuttgart 1992, S. 227–235.
- Dalferth, Winfried: *Zur Entstehung und Verbreitung der christlichen Populärmusik*, in: Wolfgang Kabus (Hg.), *Populärmusik und Kirche – Positionen, Ansprüche, Widersprüche*, Frankfurt/Main 2003 (Friedensauer Schriftenreihe C/7), S. 129–176.
- Donner, Helmut (Hg. im Auftrag des Kirchenamtes der EKD): *Kirche und Kultur in der Gegenwart. Beiträge aus der evangelischen Kirche*, Frankfurt/Main 1996.
- Dumke, Oliver: *Die religiöse Dimension von Techno*, in: Katechetische Blätter 122 (1997), S. 206–212.

- Dumke, Oliver: *Techno: Tanzekstase im Gottesdienst?*, in: *Choreae. Zeitschrift für Tanz, Bewegung und Leiblichkeit in Liturgie und Spiritualität* 2 (1997), S. 70–76.
- Eißler, Hans-Joachim: *Populärmusik in der Gemeinde – Provokation oder neue Dimension?*, in: Michael Schütz (Hg.), *Handbuch Populärmusik*, München 2008, S. 234–238.
- Feist, Thomas: *Musik als Kulturfaktor. Beobachtungen zur Theorie und Empirie Christlicher Populärmusik*, Frankfurt/Main u.a. 2005 (Friedensauer Schriftenreihe C/8).
- Feist, Udo: *Life after God. Theologische Erwägungen zur Jugendkultur der 90er Jahre*, in: *Praktische Theologie* 32 (1997), S. 163–179.
- Feist, Udo: *Techno Trance Atlantik. Musik der Jugendkultur: Maschinenlärm und Emotionalität*, in: *Medien praktisch* 20 (1996), S. 63–66.
- Fiske, John: *Lesarten des Populären*, Wien 2000 (Cultural Studies 1) [zuerst 1989 engl. *Reading the Popular*].
- Flender, Reinhard / Rauhe, Hermann: *Popmusik. Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik*, Darmstadt 1989.
- Frank, René: *Das Neue Geistliche Lied. Neue Impulse für die Kirchenmusik*, Marburg 2003.
- Gadsch, Herbert: *Kirchenmusik zwischen Experiment, Sacro-Pop und Nostalgie*, in: *Musik und Kirche* 46 (1976), S. 69–73.
- Gelineau, Joseph: *Musik der feiernden Versammlung*, in: Helmut Hucke / Erhard Quack / Heinrich Rennings (Hg.), *Musik in der feiernden Gemeinde. Hilfen zur Orientierung in der kirchenmusikalischen Theorie und Praxis*, Einsiedeln u.a. 1974 (Pastoralliturgische Reihe in Verbindung mit der Zeitschrift *Gottesdienst*), S. 45–52.
- Hagen, Rochus: *Jazz in der Kirche? Zur Erneuerung der Kirchenmusik*, Stuttgart u.a. 1967.
- Hahnen, Peter: *Das ›Neue Geistliche Lied‹ als zeitgenössische Komponente christlicher Spiritualität*, Münster – Hamburg – London 1998 (Theologie und Praxis 3).
- Hahnen, Peter: *Liederzünden! Theologie und Geschichte des Neuen Geistlichen Liedes*, Kevelaer 2009.
- Hahnen, Peter: *Zwischen Hausbackenem und Kommerz. Die aktuelle Lage des NGL aus katholischer Perspektive*, in: *MuK* 81 (2011), S. 22–28.
- Handt, Hartmut: *Auf dem Marsch in die Gemeinden? Eine Bestandsaufnahme zum NGL aus evangelischer Perspektive*, in: *MuK* 81 (2011), S. 16–20.
- Handt, Hartmut: *›Keiner ist wie du...‹ Lobpreis anders. Lieder aus der charismatischen Bewegung*, in: *Informations- und Korrespondenzblatt der Gemeinsamen Arbeitsstelle für gottesdienstliche Fragen der EKD* 17 (2003), Heft 2, S. 44–55.
- Handt, Hartmut: *Neues Geistliches Lied. Standortbestimmung auf dem Hintergrund der geschichtlichen Entwicklung. I. Im evangelischen Bereich*, in: *Arbeitsstelle Gottesdienst. Informations- und Korrespondenzblatt der Gemeinsamen Arbeitsstelle für gottesdienstliche Fragen der EKD* 16 (2002), S. 4–14.
- Handt, Hartmut: *Singen im populären Ton – Das Neue Geistliche Lied*, in: Peter Bubmann / Konrad Klek (Hg.): *Davon ich singen und sagen will. Die Evangelischen und ihre Lieder*, Leipzig 2012, S. 193–209.
- Harju, Bärbel: *Rock & Religion. Eine Kulturgeschichte der christlichen Popmusik in den USA*, Bielefeld 2012.
- Hartmann, Richard: *Neues Geistliches Lied. Standortbestimmung auf dem Hintergrund der geschichtlichen Entwicklung. II. Im katholischen Bereich*, in: *Arbeitsstelle Gottesdienst. Informations- und Korrespondenzblatt der Gemeinsamen Arbeitsstelle für gottesdienstliche Fragen der EKD* 16 (2002), S. 14–23.
- Hecken, Thomas: *Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*, Bielefeld 2007.
- Hegele, Günter: *Neue Lieder durch Preisausschreiben? Viermal Tutzing und die Folgen*, in: Arnim Juhre (Hg.), *Singen um gehört zu werden. Lieder der Gemeinde als Mittel der Verkündigung. Ein Werkbuch*, Wuppertal 1976, S. 25–37.
- Hegele, Günter (Hg.): *Warum neue religiöse Lieder? Eine Dokumentation*, Regensburg 1964.
- Hesse, Sabine / Thormodsæter, Jan (Hg.): *Ten Sing – eine neue Bewegung im CVJM*, Hamburg 1989 (Nordbundeshefte 4).

- Hofmann, Friedrich: *Noch einmal: »Danke!«*, in: *Der Kirchenmusiker* 14 (1963), S. 92–95.
- Howard, Jay R. / Streck, John M.: *Apostles of Rock. The Splintered World of Contemporary Christian Music*, Lexington (Kentucky) 1999.
- Huber, Wolfgang / Friedrich, Johannes / Steinacker, Peter: *Kirche in der Vielfalt der Lebensbezüge. Die vierte EKD-Erhebung über Kirchenmitgliedschaft*, Gütersloh 2006.
- Jaschinski, Eckart: *Kleine Geschichte der Kirchenmusik*, Freiburg/Br. 2004.
- Jacques Berthier – ein Diener der liturgischen Musik (Interview), in: *Singende Kirche* 43 (1996), S. 95–101.
- Jerrentrup, Ansgar: *Gedanken zu einer zeitgemäßen Kultur des kirchlichen Gemeindegesangs*, in: *Arbeitsstelle Gottesdienst. Informations- und Korrespondenzblatt der Gemeinsamen Arbeitsstelle für gottesdienstliche Fragen der EKD* 16 (2002), S. 50–58.
- Kabus, Wolfgang (Hg.): *Populärmusik, Jugendkultur und Kirche*, Frankfurt/Main 2000 (Friedensauer Schriftenreihe C/2).
- Kabus, Wolfgang (Hg.): *Populärmusik und Kirche – kein Widerspruch*, Frankfurt/Main 2001 (Friedensauer Schriftenreihe C/5).
- Kabus, Wolfgang (Hg.): *Populärmusik und Kirche – Positionen, Ansprüche, Widersprüche*, Frankfurt/Main 2003 (Friedensauer Schriftenreihe C/7).
- Kabus, Wolfgang (Hg.): *Populärmusik und Kirche: Ist es Liebe? Das Verhältnis von Wort und Ton. Dokumentation des dritten interdisziplinären Forums Populärmusik und Kirche in Hildesheim vom 1. bis 3. März 2005*, Frankfurt/Main 2006.
- Kabus, Wolfgang (Hg. in Zusammenarbeit mit Thomas Feist): *Populärmusik und Kirche: Geistreiche Klänge – Sinnliche Orte. Dokumentation des vierten interdisziplinären Forums Populärmusik und Kirche*, Frankfurt/Main 2008.
- Kausch, Michael: *Kulturindustrie und Populärkultur. Kritische Theorie der Massenmedien*, Frankfurt/Main 1988.
- Kok, Cornelis G.: *Die liturgische Dichtung von Huub Oosterhuis*, in: *Arbeitsstelle Gottesdienst. Informations- und Korrespondenzblatt der Gemeinsamen Arbeitsstelle für gottesdienstliche Fragen der EKD* 16 (2002), S. 76–83.
- Körner, Wolfgang: *Kirchenmusik im Plural. Musik im Raum der Ev. Kirche in Deutschland 1945–2001*, Nürnberg 2003.
- Limburg, Hans J. / Taylor, Henry: *»Jazzmessen« – Untersuchung eines Unbehagens*, in: Helmut Hucke / Erhard Quack / Heinrich Rennings (Hg.), *Musik in der feiernden Gemeinde. Hilfen zur Orientierung in Theorie und Praxis*, Einsiedeln u.a. 1974, S. 105–121.
- Lug, Robert: *In freier Wildbahn. Religiöse Popmusik außerhalb der Kirche*, in: *Musik und Kirche* 73 (2003), S. 34–42.
- Malessa, Andreas: *Beaten oder Beten? Rockmusik und evangelikale Kritik*, in: Peter Bubmann / Rolf Tischer (Hg.), *Pop & Religion. Auf dem Weg zu einer neuen Volksfrömmigkeit?*, Stuttgart 1992, S. 140–146.
- Malessa, Andreas: *Der neue Sound. Christliche Popmusik – Geschichte und Geschichten*, Wuppertal 1980.
- Mertin, Andreas: *Keine Kulturtheologie für Techno-Kids?*, in: Barbara Heller (Hg.), *Kulturtheologie heute?*, Hofgeismar 1997 (Hofgeismarer Protokolle 311), S. 109–115.
- Meyer, Dietrich (Hg.): *Das neue Lied im Evangelischen Gesangbuch*, Düsseldorf 1997 (Arbeitshilfen des Archivs der Evangelischen Kirche im Rheinland 3).
- Naumann, Hartmut: *Aus der Praxis kirchlicher Populärmusik*, in: *Arbeitsstelle Gottesdienst. Informations- und Korrespondenzblatt der Gemeinsamen Arbeitsstelle für gottesdienstliche Fragen der EKD* 16 (2002), S. 95–105.
- Praßl, Franz Karl: *Neue geistliche Lieder in österreichischen katholischen Gesangbüchern – Tendenzen und Entwicklungen*, in: Uwe Swarat (Hg.), *Das Lob Gottes bringt den Himmel zur Erde* (Festschrift Günter Balders), Wuppertal 2007, S. 89–105.
- Reents, Christine: *Was ist neu am erneuerten Evangelischen Gesangbuch? Beobachtungen einer Praktischen Theologin*, in: Dietrich Meyer (Hg.), *Das neue Lied im Evangelischen Gesangbuch*, Düsseldorf 1997 (Arbeitshilfen des Archivs der Evangelischen Kirche im Rheinland 3), S. 1–28.

- Sachau, Rüdiger: *Sakraler Dancefloor. Techno in der Kirche als Chance pluralen Christentums*, in: Evangelische Kommentare 29 (1996), S. 293–296.
- Schepping, Wilhelm: *Zwischen Popularität und Opus-Musik. Das Neue Geistliche Lied im rheinischen Raum*, in: Günther Noll (Hg.), *Musikalische Volkskultur im Rheinland*, Berlin und Kassel 1993, S. 9–49.
- Schepping, Wilhelm: *Zur Variabilität heutiger Vermittlungs-, Verbreitungs- und Tradierungsformen des Neuen Geistlichen Liedes*, in: Günther Noll (Hg.), *Traditions- und Vermittlungsformen Musikalischer Volkskultur in der Gegenwart*, Bruckmühl 1998, S. 408–434.
- Schnath, Gerhard (Hg. im Auftrag des Deutschen Evangelischen Kirchentages): *Fantasie für Gott, Gottesdienste in neuer Gestalt*, Stuttgart und Berlin 1965.
- Schneider, Martin Gotthard: *Martin Gotthard Schneider*, in: Dietrich Meyer (Hg.), *Das neue Lied im Evangelischen Gesangbuch: Lieddichter und Komponisten berichten*, Düsseldorf 1997 (Arbeitshilfen des Archivs der Evangelischen Kirche im Rheinland 3), S. 246–249.
- Schneider, Martin Gotthard: *Warum ich solche Lieder schreibe*, in: Günter Hegele (Hg.), *Warum neue religiöse Lieder? Eine Dokumentation*, Regensburg 1964, S. 53–57.
- Schoenebeck, Mechthild von: *Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik*, Frankfurt/Main u.a. 1987 (Europäische Hochschulschriften XXXVI D/31).
- Schröder, Matthias: *Der christliche Popstar. Spurensuche einer Spezies, die nicht wirklich fehlt*, in: Lernort Gemeinde 22 (2004), S. 51–54.
- Schroeter-Wittke, Harald: *Popkultur als Herausforderung für die Kirchenmusik*, in: Liturgie und Kultur 2 (2011), Nr. 3, S. 37–42.
- Schuhmacher, Wolfgang: *Gregorianik contra Sacropop? Theologische Argumente im Streit um populäre Musik in der Liturgie*, in: Peter Bubmann / Rolf Fischer (Hg.), *Pop & Religion. Auf dem Weg zu einer neuen Volksfrömmigkeit?*, Stuttgart 1992, S. 128–139.
- Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/Main und New York 1992.
- Schütz, Michael: *Geschichte und Stilkunde*, in: ders. (Hg.), *Handbuch Populärmusik*, München 2008, S. 13–88.
- Schwarz, Joachim (Hg.): *Beiträge zur Geschichte der AG Musik 1950–1990*, Faßberg 1990.
- Stalman, Joachim: *Kompendium zur Kirchenmusik. Überblick über die Hauptepochen der evangelischen Kirchenmusik und ihre Vorgeschichte*, Hannover 2001.
- Steinschulte, Gabriel Maria: *SacroPop-Musical und Pop-Oratorium. Anmerkungen und Fragen zu einer neuen Gattung*, in: Musica Sacra 100 (1980), S. 373–381.
- Teichmann, Wolfgang: *»Danke?« – Danke! Das Neue Geistliche Lied ist in die Jahre gekommen – wie geht es weiter?*, in: Winfried Bönig (Hg.), *Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven. Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik*, Stuttgart und Ostfildern 2007, S. 378–384.
- Teichmann, Wolfgang: *Populäre Kirchenmusik*, in: Gotthard Fermor / Harald Schroeter-Wittke (Hg.), *Kirchenmusik als religiöse Praxis. Praktisch-theologisches Handbuch zur Kirchenmusik*, Leipzig 2005, S. 90–96.
- Thust, Karl Christian: *Das Kirchen-Lied der Gegenwart. Kritische Bestandsaufnahme, Würdigung und Situationsbestimmung*, Göttingen 1976 (Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung 21).
- Trautwein, Dieter: Art. *»Baltruweit, Fritz«*, in: Wolfgang Herbst (Hg.), *Wer ist wer im Gesangbuch?*, 2. durchges. und aktualisierte Aufl. Göttingen 2001, S. 29–30.
- Trautwein, Dieter: Art. *»Janssens, Peter«*, in: Wolfgang Herbst (Hg.), *Wer ist wer im Gesangbuch?*, 2. durchges. und aktualisierte Aufl. Göttingen 2001, S. 166–167.
- Vögele, Wolfgang / Bremer, Helmut / Vester, Michael (Hg.): *Soziale Milieus und Kirche*, Würzburg 2002 (Religion in der Gesellschaft 11).
- Wicke, Peter: *Jazz, Rock und Popmusik*, in: Doris Stockmann in Zusammenarbeit mit Andreas Michael (Hg.), *Volks- und Populärmusik in Europa*, Laaber 1997 [zuerst 1992] (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 12), S. 445–477.

- Wicke, Peter: *Sound-Technologien und Körper-Metamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts*, in: ders. (Hg.), *Rock- und Popmusik*, Laaber 2001 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 8), S. 11–60.
- Wilson-Dickson, Andrew: *Geistliche Musik. Ihre großen Traditionen. Vom Psalmengesang zum Gospel* (deutsche Bearbeitung von Ute Zintarra und Klaus Heizmann; das Kap. 45 zur Populären christlichen Musik in Deutschland stammt von Klaus Heizmann), Gießen 1994.
- Wittnebel, Sönke: *Die Sehnsucht, Gott emotionaler zu begegnen. Überlegungen zu Gospelchören*, in: *Musik in unserer Kirche. Handbuch der Kirchenmusik in der Evangelischen Landeskirche in Württemberg*, hg. vom Amt für Kirchenmusik der Evangelischen Landeskirche in Württemberg, München 2007, S. 35–37.
- Zenetti, Lothar (Hg.): *Heiße (W)Eisen*, München 1966.