

»Danke«

... und der Umbruch im kirchlichen Singen seit den 1960er Jahren

Kirchenlieder spiegeln die Frömmigkeit von Generationen und kirchlichen Gemeinschaften. Ändern sich die spirituellen Interessen und kulturellen Kontexte, werden auch andere Lieder gesungen. Allgemeine musikalische Entwicklungen wirken zurück auf die Formen musikalischer Frömmigkeit. Theologische Schwerpunktverlagerungen schlagen sich in Liedtexten nieder. Dies lässt sich exemplarisch am Kirchenlied im 20. Jahrhundert aufzeigen.¹ Der Vergleich zweier bekannter Kirchenlieder möge hier als Beispiel dienen.

1. *Herr, wir stehen Hand in Hand,
die dein Hand und Ruf verband,
stehn in deinem großen Heer
aller Himmel, Erd und Meer.*

Text: Otto Riethmüller 1932²

Melodie: Himmel, Erde, Luft und Meer (Nr. 504 EG³-Bayern/Thüringen)

»Herr«, so beginnt dieses Bekenntnis- und Bittlied. Im anhebenden Kyrie-Ruf ist schon die Theologie des Liedes in nuce enthalten. Der Herrscher über das kosmische Heer der Natur und der Gläubigen wird auf dem Weg zur Gottesstadt bzw. ins Vaterland wie der römische Caesar angerufen: als Feldherr. Erst an zweiter Stelle steht das »wir«, nachgeordnet dem »Herrn«. Dieses »wir« wird als starke Gemeinschaft beschworen, konstituiert durch den Ruf dieses Herrn.

Ganz anders setzt ein Lied Hanns Köblers⁴ aus dem Jahre 1964 ein (EG 209 Text und Melodie von Hanns Köbler):

1. *Ich möcht, dass einer mit mir geht,
der's Leben kennt, der mich versteht,
der mich zu allen Zeiten kann geleiten.
Ich möcht, dass einer mit mir geht.*

- 1 Vgl. hierzu: Peter Bubmann/Heinrich Riehm/Holger Müller: Das 20. Jahrhundert, in: Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch, hg. von Ch. Möller in Verbindung mit P. Bubmann u. a., (Mainzer hymnologische Studien 1), Tübingen/Basel 2000, S. 267–330.
- 2 Otto Riethmüller, geb. 1889 in Stuttgart-Bad Cannstatt, Pfarrer in Esslingen, dann 1929 Direktor des Burckhardthauses und Leiter des »Reichsverbandes der evangelischen weiblichen Jugend Deutschlands«; missionarisch engagiert; Herausgeber der Liederbücher »Der helle Ton« (Liederbuch für die männliche Jugend) und »Ein neues Lied« (1932); gest. 1938 in Berlin.
- 3 EG = Evangelisches Gesangbuch, erschienen ab 1993.
- 4 Hanns Köbler, geb. 1930 in Hof, Religionslehrer und Kantor in Freising bei München; gest. 1987 in Freising.

Den Anfang macht das »Ich« mit seinen Wünschen und Bedürfnissen: »Ich möchte, dass einer mit mir geht.« Der Religionslehrer Köbler kennt offenbar die geheimen Wünsche seiner pubertierenden Schüler und Schülerinnen nach Begleitung. Jedenfalls: Im Vergleich zu Riethmüller setzt Köblers Lied geradezu typisch spätmodern-narzistisch mit Betroffenheitslyrik der eigenen Bedürftigkeit ein. Sie bildet den Rahmen der identischen Außenverse der Strophe. In beiden Mittelversen wird dann der gewünschte Begleiter genauer beschrieben: Verständig und zuverlässig muss er sein.

Während Riethmüllers ersten beiden Strophen Gott als rufenden Feldherrn darstellen, an den sich die Bitte um Führung und Stärkung richtet, redet Köbler seelsorglicher von der Erwartung des Beistands:

2. *Ich wart', dass einer mit mir geht,
der auch im Schweren zu mir steht,
der in den dunklen Stunden mir verbunden.
Ich wart', dass einer mit mir geht.* (Hanns Köbler)

Der rein anthropologische Ton wird noch nicht verlassen. Es könnte sich auch um einen menschlichen Partnerwunsch handeln. Demgegenüber greift Riethmüller dogmatisch in die Vollen und beschreibt drastisch den Heilskampf Gottes gegen der Höllen Macht, christologisch-kreuzestheologisch zentriert:

2. *Wetter leuchten allerwärts,
schenke uns das feste Herz.
Deine Fahne zieht voran;
führ auch uns nach deinem Plan.*
3. *Welten stehn um dich im Krieg,
gib uns teil an deinem Sieg.
Mitten in der Höllen Nacht
hast du ihn am Kreuz vollbracht.* (Otto Riethmüller)

Das Bekenntnis zum siegreichen Gott am Kreuz eröffnet die Perspektive auf den Sieg und die Festigung der Herzen für die Singenden.

Auch Köbler leitet in der dritten Strophe zur Christologie über, allerdings nicht im Brustton dogmatischer Gewissheit, sondern in der Sprache der vorsichtig-kirchendistanzierten Volkskirchler:

3. *Es heißt, dass einer mit mir geht,
der's Leben kennt, der mich versteht,
der mich zu allen Zeiten kann geleiten.
Es heißt, dass einer mit mir geht.*
4. *Sie nennen ihn den Herren Christ,
der durch den Tod gegangen ist;
er will durch Leid und Freuden mich geleiten.
Ich möcht', dass er auch mit mir geht.* (Hanns Köbler)

»Es heißt« und »Sie nennen«: Ganz distanziert ist hier von den Verkündigern der Botschaft des ersehnten Lebensbegleiters die Rede. Die verkündigende Kirche ist zunächst auf Distanz gebracht. Keinesfalls möchte die singende Person gleich Hand in Hand zur kämpfenden Bekenntnisgemeinschaft zusammengeschlossen werden. Köbler weiß, was er seinen Adressaten zumuten kann und was nicht: Alte Mythologie vom Kampf des Gekreuzigten gegen die Hölle wird den solcherart vorsichtig Abwartenden erspart. Immerhin: Dass der sich anbietende Lebensbegleiter »durch den Tod gegangen ist«, bleibt als kleine Provokation bestehen. Auch wird er (zumindest von den anderen) Herr und Christus genannt. Nahe kommt der Heiland den Singenden dann zunächst aufgrund seines seelsorglichen Lebensangebots: Er will mich geleiten durch Leid und Freude. Keinesfalls ist er der Platzanweiser, wie ihn Riethmüller in der vierten Strophe profiliert. Auch von »Wort und Tat« (Riethmüller, 5. Str.) ist bei Köbler vorsichtshalber nicht die Rede.

4. *In die Wirrnis dieser Zeit
fahre, Strahl der Ewigkeit.
Zeig den Kämpfern Platz und Pfad
und das Ziel der Gottesstadt.*

5. *Mach in unsrer kleinen Schar
Herzen rein und Augen klar,
Wort zur Tat und Waffen blank,
Tag und Weg voll Trost und Dank. (Otto Riethmüller)*

Während Riethmüllers Lied sich betend direkt an Gott wendet und um Stärkung bittet, endet Köblers Song etwas überraschend in einer bekennenden Willensbekundung: »Ich möcht', dass er auch mit mir geht«. Das Bedürfnis nach Lebensbegleitung wird nun religiös ausgerichtet und als solches den Singenden nahe bzw. in den Mund gelegt. Ob es zur Tat oder zum Gebet führt, bleibt offen.

An diesen beiden Beispielen lassen sich die inhaltlich-theologischen Veränderungen zwischen den Liedern der 1930er bis 1940er Jahre und dem neuen geistlichen Liedgut seit 1960 schlagwortartig zusammenfassen: Die Entwicklung geht

- vom Bekenntnis der kirchlichen Gemeinschaft zum Ausdruck individueller religiöser Bedürfnisse und zum Ton distanzierter Kirchlichkeit;
- vom Verständnis Gottes als Autorität und Kämpfer gegen den Tod bzw. die Hölle zum Verständnis Gottes als Angebot der Lebensbegleitung und Lebenshilfe;
- von explizit dogmatischer Sprache hin zu vorsichtigen Neuformulierungen zentraler theologischer Topoi;
- vom in die Pflicht nehmenden Bekenntnis- und Gebetslied hin zum vorsichtigen Angebotslied.

Hinzu kommt die musikalische Gestalt: Bei Riethmüller ist es der traditionelle Choral, bei Köbler ein an Marlene Dietrich-Songs erinnerndes Chanson mit langen Pausen, das man sich auch gut in einer verrauchten (oder verruchten) Bar vorstellen könnte.

Hier deutet sich ein Traditionsabbruch an, ein drastischer Generationenumbruch, ein Aufbruch in ganz neue Weisen des kirchlichen Singens. Wie konnte es dazu kommen?

Warum erfolgte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf breiter Front eine Abwendung vom Liedgut der bekennenden Kirche und vom reformatorischen Choral?

Die Wandlungen des kirchlichen Singens seit den 1960er Jahren

Das Evangelische Kirchengesangbuch (EKG, erschienen ab 1950) ist Teil und Höhepunkt der Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung im Protestantismus der Nachkriegszeit. Diese Reformbewegung hatte sich die Bewahrung des reformatorischen Erbes und der kirchlichen Identität in einer zunehmend stärker säkularisierten Welt zum Ziel gesetzt. Man wollte die kulturelle Ernte der langen christlichen Liedtradition einbringen und verstand das EKG als selbstbewussten Ausdruck eines geeinten Protestantismus mit einem stark gottesdienstlichen Fundament. Andere, progressivere Kräfte sahen darin eher ein Werk der Restauration und forderten einen stärkeren Dialog mit der Welt. Ab 1949 gab es 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. Mitte der 1950er Jahre schwappt die erste revolutionäre Jugendkultur aus den USA, der Rock'n'Roll, auch nach Deutschland herüber. Erste Experimente mit Elementen der Populärmusik wurden schon in der zweiten Hälfte der 50er Jahre gewagt, sie blieben auf bestimmte 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 Kanones. In dieser Situation wurde die Kritik am EKG und am tradierten kirchlichen Liedgut immer lauter.

Karl Christian Thust fasst in seiner umfangreichen Studie zum »Kirchen-Lied der Gegenwart« (gemeint sind die Neuaufbrüche von 1950 bis Mitte der 1970er Jahre) die Kritik am EKG-Liedgut zusammen: Es 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 unpersönlich. Alles ist zu stark vom Verstand her bestimmt, zu gefühlarm und ausdruckslos, zu sehr wissenschaftlicher Forschungsarbeit statt gemeindlicher Praxis erwachsen.«⁵

Auf dieses Unbehagen am offiziellen kirchlichen Liedgut reagierten verschiedene Bewegungen und Stränge neuen kirchlichen Singens und Musizierens, die ab ca. 1955 zur Bildung einer Reihe neuer Szenen des geistlichen Liedes und der populären christlichen Musik führten.⁶ »In einem noch nicht erlebten Tempo löst eine ganz neue Zeit die alte ab, die selbst

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

6 Vgl. Bubmann/Müller/Riehm; Thust, S. 20–43; Peter Bubmann: Sound zwischen Himmel und Erde. Populäre christliche Musik, Stuttgart 1990, S. 20–41; Winfried Dalferth: Christliche Popu-

die jüngsten Lieder, ehe sie weiter bekannt werden konnten, als bereits überholt, einer fremden Zeit zugehörig erscheinen läßt. Das bahnt sich in den Fünfziger Jahren an und tritt im folgenden Jahrzehnt voll zutage, das wiederum von einer ganz neuen Situation geprägt ist.«⁷

Schon 1957 fand in Assisi ein »Festival des neuen Gesangs« mit (italienischen) religiösen Schlagern 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 Soeur Sourire traten mit französischen religiösen Chansons auf. Evangelische Akademien diskutierten auf diversen Tagungen sofort die Brauchbarkeit religiöser Schlager und Chansons, die Akademie Tutzing entschloss sich daraufhin auf Initiative von Pfarrer 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.⁸ Dabei war zunächst nicht an gottesdienstliche Lieder gedacht, sondern an Lieder von Christen in der Welt und für die Welt. Das Siegerlied »Danke« des Kirchenmusikers und Pfarrers Martin Gotthard Schneider⁹ wurde bei der Electrola mit dem Botho Lucas Chor aufgenommen und geriet

larmusik als publizistisches Phänomen. Entstehung, Verbreitung, Rezeption (Studien zur Christlichen Publizistik II), Erlangen 2000, S. 156–239.

7 Thust, S. 19.

8 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: G. Hegele (Hg.): Warum neue religiöse Lieder? Eine Dokumentation, Regensburg 1964.

9 Martin Gotthard Schneider ist am 26.4.1930 in Konstanz am Bodensee geboren. Er studierte evangelische Theologie und Kirchenmusik in Heidelberg, Tübingen und Basel. Seit 1958 ist er in Freiburg i. Br. tätig, zunächst als Vikar an der Ludwigskirche, von 1960 bis 1970 als Religionslehrer am Kepler-Gymnasium, ab 1970 als Kirchenmusikdirektor und Kantor an der Ludwigskirche und Pauluskirche (ab 1975 auch als Landeskantor für Südbaden). Von 1963 bis 1997 lehrte er an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg, ab 1980 mit dem Titel des Professors. Schneiders kompositorisches Schaffen ist keineswegs nur auf neue geistliche Lieder beschränkt. Er hat Orgel- und Chormusik geschrieben und präsentierte sich auf mehreren CDs als kreativer Improvisator auf der Orgel. In seiner Zeit als Religionslehrer (1960–1970) begann Schneider populäre geistliche Lieder zu schreiben (Text und Melodie). Nach dem ersten Preis im ersten Tutzinger Preisausschreiben (1961) erhielt er beim zweiten Wettbewerb (1963) den zweiten Preis für das ebenfalls zum kirchlichen Klassiker avancierte Lied »Ein Schiff, das sich Gemeinde nennt«. Neben diesen eher schlagerartigen Songs komponierte Schneider aber auch besinnlichere Weisen wie das eindrucksvolle Weihnachtslied »Manchmal denk ich, es gibt keine Weihnacht für mich«. Vgl. auch seine späteren Liederbücher »Sieben Leben möchte ich haben« (1975) und das Weihnachtliederbuch »Jetzt ist die Zeit zum Freuen« (1980). Zur Biographie vgl. Martin Gotthard Schneider: Martin Gotthard Schneider, in: D. Meyer (Hg.): Das neue Lied im Evangelischen Gesangbuch: Lieddichter und Komponisten berichten (Arbeitshilfen des Archivs der Evangelischen Kirche im Rheinland, 3), 2. überarbeitete Auflage, Düsseldorf 1997, S. 246–249, S. 250ff.; und: L. Käser (Hg.): Wort und Klang. Festschrift für Martin Gotthard Schneider zum 65. Geburtstag, Bonn 1995.

schließlich in die Hitparaden. Dort erreichte es »eine Auflagenhöhe von mehreren 100.000 Exemplaren«¹⁰ und lag 14 Tage an der Spitze der deutschen Hit-Parade.¹¹ Daneben existiert eine weniger schlagerartig arrangierte Einspielung mit dem Münchener Motettenchor (St. Matthäus) unter Leitung von Hans Rudolf Zöbele auf dem Label »Cantate«.¹²

Im Vorwort Günter Hegeles zur Veröffentlichung der Ergebnisse des darauf folgenden zweiten Preisausschreibens wird bereits deutlich, unter welchem Rechtfertigungsdruck derartige Experimente standen:

... Die Absicht des Preisausschreibens ist keineswegs, traditionelle Formen kirchlichen und religiösen Singens abzuwerten oder zu verdrängen. Es hat sich aber gezeigt, daß die bis jetzt vorliegenden Lieder von vielen Menschen gerne als Ergänzung zu dem vorhandenen Liedgut aufgenommen wurden. Selbst wenn diese und weitere Versuche das musikalische oder theologische Niveau früherer Zeiten nicht erreichen sollten, läßt sich die Berechtigung eigener Versuche kaum bestreiten. Man wird dann allerdings nicht ausschließlich ästhetische Maßstäbe anlegen dürfen, sondern eher nach den Beweggründen und dem Glauben derer fragen müssen, die solche Lieder vorlegen und singen, z. B. welche Rolle dabei der Rhythmus spielt, die Sprache oder auch die Scheu vor großen Worten und das Verhältnis von Kirche und Welt.¹³

Insgesamt fanden vier Wettbewerbe in Tutzing statt.¹⁴ Danach übernahm der Deutsche Evangelische Kirchentag die Funktion der Förderung und Sammlung des neuen populären kirchlichen Liedgutes durch seine Liederhefte.¹⁵

Das »Danke«-Lied

Den Tutzinger Aufbruch zu neuen kirchlichen Singweisen repräsentiert kein Lied deutlicher als der Siegeltitel des ersten Wettbewerbs: das Lied »Danke«, dessen Text und Melodie von Martin Gotthard Schneider stammen. Dieses Lied ist nicht nur besonders erfolgreich (bis

10 Schneider: Martin Gotthard Schneider, S. 246.

11 Vgl. ebd.

12 Vgl. Thust, S. 558. Walter Blankenburg urteilte 1962: »Die Wiedergabe von ›Danke‹ durch den Münchener Motettenchor St. Matthäus unter H. R. Zöbele ist unvergleichlich besser. Aber welche Platte wird den größeren Absatz finden?« (Walter Blankenburg: »Danke!«, in: MuK 32 (1962), S. 270f., 271 Anm. 1) Die gegensätzliche Ansicht vertrat Günter Schneider in einer Sammelbesprechung von Cantate-Platten: »Das Lied ›Danke‹ selbst wird allerdings hier weitaus schlechter, das heißt korrekter, militanter, gefühlloser und verbindlicher dargeboten als auf der geschickt arrangierten Electrola-Platte mit dem Botho-Lucas-Chor.« (Sonntagsblatt vom 13.1.1963.) In der Tat hat sich in der Folge allein die Bodo-Lucas-Einspielung durchgesetzt.

13 Vorwort von Günter Hegele, in: Weil Du »Ja« zur mir sagst. Neue Geistliche Lieder aus dem 2. Wettbewerb der Evang. Akademie Tutzing, Regensburg o. J. (1963).

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

15 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.

heute), es ist auch »in verschiedener Hinsicht typisch«, da es »manche Züge des religiösen Schlagers besonders deutlich veranschaulicht«¹⁶.

1. *Danke für diesen guten Morgen,
danke für jeden neuen Tag.
Danke dass ich all meine Sorgen
auf dich werfen mag.*
2. *Danke für alle guten Freunde,
danke, oh Herr, für jedermann.
Danke, wenn auch dem größten Feinde
ich verzeihen kann.*
3. *Danke für meine Arbeitsstelle,
danke für jedes kleine Glück.
Danke für alles Frohe, Helle
und für die Musik.*
4. *Danke für manche Traurigkeiten,
danke für jedes gute Wort.
Danke, dass deine Hand mich leiten
will an jeden Ort.*
5. *Danke, dass ich dein Wort verstehe,
danke, dass deinen Geist du gibst.
Danke, dass in der Fern und Nähe
du die Menschen liebst.*
6. *Danke, dein Heil kennt keine Schranken,
danke, ich halt mich fest daran.
Danke, ach Herr ich will dir danken,
dass ich danken kann.*

M. G. Schneider schrieb dieses Lied nicht primär für den gottesdienstlich-liturgischen Vollzug, sondern für den Alltagsgebrauch.¹⁷ In der sich an die Tutzinger Preisausschreiben anschließenden öffentlichen Diskussion um die »Schlager« in der Kirche unterstrich er 1964: »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.«¹⁸ 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

16 Thust, S. 556.

17 Vgl. Schneider: Martin Gotthard Schneider, S. 247.

18 Martin Gotthard Schneider: Warum ich solche Lieder schreibe, in: Hegele, Warum neue religiöse Lieder? S. 53–57, S. 54.

es sich im 19. Jahrhundert (neben dem Kirchenlied!) entwickelt hat.«¹⁹ Schneider denkt vor allem an gemeindepädagogische Verwendung, in der Jugendarbeit, bei Freizeiten, in der Kinderlehre oder auch in der massenmedialen Evangelisation.²⁰ Dabei gibt er selbst zu bedenken, dieses Lied sei »gewiß keine dogmatische, theologisch abgesicherte Abhandlung«²¹. »Es sind einfache Sätze, die aber Raum bieten für eigenes Nachdenken, sich sozusagen füllen lassen.«²² 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.²³

Als Textvorlage dieses Liedes diente »ein Gebet von Michel Quoist aus dem Kreis französischer Arbeiterpriester«²⁴. Schneider formt daraus ein siebenstrophiges Lied (vielleicht verweist die Siebenzahl auf die Einheit von Werk- und Festtag und damit auf das Ganze des Lebens, das hier dankend eingeholt wird).

Die erste Strophe steht in der Tradition des Morgensegens Martin Luthers und derjenigen Morgenlieder, die im Rückblick auf die Nacht und für den neuen Morgen danken (vgl. z.B. EG 445 Gott des Himmels und der Erden, Str. 2: »Gott, ich danke dir von Herzen, daß du mich in dieser Nacht ...«). Die Vorstellung, alle Sorge um das Leben auf Gott zu werfen, ist dem 1. Petrusbrief, Kap. 5,7 (= Psalm 55,23) entnommen.²⁵

Strophe zwei verbindet den Dank für die Freunde mit dem Gedanken der Feindesliebe (Matthäus 5,44) und der Vergebung, formuliert also die zentralen christlich-ethischen Grundprinzipien einer gelingenden Gemeinschaftsbildung.

In der dritten Strophe werden exemplarisch alltägliche »Gnadengaben« (vgl. 1. Korinther 12) genannt, die das Leben gelingen lassen: Arbeitsstelle, Erfahrungen des kleinen Glücks, das Frohmachende, Helle und die Musik.

Die vierte Strophe stellt sich dem Sachverhalt, dass das normale Alltagsleben keineswegs immer nur hell und glücklich verläuft. Die theologisch angemessene Haltung christlicher Lebenskunst zu den Widrigkeiten des Lebens wird hier dreifach angedeutet: Einerseits kann – getragen von der Glaubensgewissheit (vgl. Str. 6) – auch noch für das Traurige gedankt werden. Andererseits wird ein lebenspraktischer Hinweis gegeben, wie das Dunkle durch menschliches Handeln aufgehellt werden kann: Gute Worte helfen. Schließlich wird die theologische Begründung angedeutet: Gott hält unser Leben immer in seiner Hand (vgl. Psalm 31,16).

Die sechste Strophe dankt für die Medien der Gottesoffenbarung und damit für die Grundkräfte des christlichen Lebens: Wort, Geist und Liebe.

19 Schneider: Warum ich solche Lieder schreibe, S. 54.

20 Vgl. ebd.

21 Schneider: Martin Gotthard Schneider, S. 247.

22 Ebd.

23 Vgl. ebd., S. 248.

24 Ebd., S. 246. Dieses Gebet findet sich in dem Band »Herr, da bin ich«, Graz/Wien/Köln 1960, S. 70ff (zit. bei Thust, S. 560 Anm. 2595).

25 Die Fortsetzung dieses Verses (5,8) bildet übrigens den Eingangsteil der traditionellen Komplet, ein möglicherweise nicht ganz zufälliger Bezug zum Stundengebet.

Die letzte Strophe weitet den Heils-Horizont aus (man darf assoziieren: räumlich auf alle Menschen und zeitlich in die Vergangenheit wie Zukunft) und deutet damit endzeitliche Dimensionen an. Der Dank wird nun überführt in einen Bekenntnissatz der Heils- und Glaubensgewissheit: »ich halt mich fest daran«. Diese Gewissheit findet ihren ersten Ausdruck im Vorgang des Dankens selbst, weshalb folgerichtig am Ende das Vermögen zu danken dankend besungen wird.

Es wurde eingewandt, es fehlten die explizit christlichen (christologischen) Bezüge in diesem Liedtext. Andererseits beschreibt der Text sehr zutreffend Grundvollzüge christlicher Lebenskunst, weshalb die verschiedentlich geäußerte Kritik am mangelnden christlichen Charakter des Liedes nicht wirklich verfängt: Es geht um gelassene Dankbarkeit, Vergebung, Liebe, Universalität des Heils. Kritisch wird dem Text auch entgegengehalten, er sei zu uneinheitlich: Es wechselten sich Alltagsbezüge mit teils konventionell religiösen Formeln ab, manche Wendungen seien »etwas phrasenhaft«²⁶, der Schluss »ein wenig übersteigert und fragwürdig«²⁷ sowie die Bitten etwas ungeordnet. Das wiederholte »Danke« wirke aufdringlich. Aber wiederum ist zu konstatieren: Der Aufbau des Textes folgt einer klaren inneren Ordnung: Von der Anrede des Gegenübers über Grundvollzüge eines christlichen Lebens, dem Umgang mit Widrigkeiten, der Angabe der Quellen des guten Lebens hin zur Akklamation des universalen Heils und der abschließenden Heilsgewissheit. Der Schluss ist nicht übersteigert, vielmehr verdichten die letzten Zeilen stimmig den Sinn des heilvollen Lebens im Akt des Dankens.

Auch die Melodie ist starker Kritik unterzogen worden. Karl Christian Thust meint etwa, sie unterstütze »unglücklicherweise noch die textlich übertriebene Reihung, und zwar sowohl melodisch als auch rhythmisch, noch dazu durch eine äußerst simple Melodie und einen monotonen Rhythmus«²⁸. Die vorgesehene Anhebung der Melodie um eine halbe Tonstufe bei jeder Strophe könne daran auch nichts ändern. Häufig wurde das Lied auch als »Schnulze« tituliert und in die Nähe von BDM-Liedern oder sozialistischen Jugendliedern gerückt.²⁹

Dagegen verwahrt sich Martin Gotthard Schneider: »Es war kein modisches Sich-Anpassen-Wollen, kein ›onkelhaftes Herabneigen zu den Kulturlosen‹ der Anlaß, diese Lieder so zu schreiben, sondern meine Überzeugung, daß man mit diesen musikalischen Stilelementen, die zu unserer Zeit gehören, in einem neuen geistlichen Jugendlied Aussagen des christlichen Glaubens machen kann.«³⁰ Stilistisch auf den Schlager einzugehen habe nichts damit zu tun, sich dem populären Geschmack anzubiedern, um Leute in die Kirche zu locken. Vielmehr hätten Jugendliche (seine Schülerinnen und Schüler) das Bedürfnis geäußert, selbst stärker Gottesdienste mitzugestalten. Für sie habe er diese Weisen verfasst.³¹ »Wenn ich nicht durch

26 Thust, S. 560.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 561.

29 Belege bei Thust, S. 562f.

30 Schneider: Warum ich solche Lieder schreibe, S. 55f.

31 Vgl. Schneider: Martin Gotthard Schneider, S. 251.

Religionsunterricht und Jugendarbeit Kontakt zur jungen Gemeinde gehabt hätte, wären die neuen Lieder von damals wohl nicht geschrieben worden.«³²

Zur Diskussion um das »Danke«-Lied

Das »Danke«-Lied fand einerseits reges Interesse und breite Zustimmung in der Bevölkerung. Andererseits rief es nach seinem Erfolg in den deutschen Charts eine hitzige und äußerst kontroverse öffentliche Diskussion hervor.³³ Selbst die Bild-Zeitung titelte »damals die Negativ-Schlagzeile ›Danke für dieses Danke!‹«³⁴ Der grundlegende Einwand lautete, mit oberflächlich-gefühlvollen Schlagern bzw. »Schnulzen« dürften weder christliche Verkündigung noch christliches Beten erfolgen.³⁵ Der Repräsentant der evangelischen Kirchenchöre, Friedrich Hofmann, etwa dekretierte: »Die Schnulze kann ihrem Wesen nach Aussagen des christlichen Glaubens gerade nicht tragen.«³⁶ Aber auch Jazz-Spezialisten waren skeptisch. Lothar Zenetti zitiert aus einem Manuskript die deutliche Kritik des damaligen »Jazz-Papstes«, 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.«³⁷

Auch ein Mitglied der Jury des Tutzinger Preisausschreibens, der Hymnologe, Musikwissenschaftler und Schriftleiter der kirchenmusikalischen Fachzeitschrift »Musik & Kirche«, Walter Blankenburg, distanzierte sich 1962 von dem Lied: Es sei nur das relativ beste unter vielen undiskutierbaren Einsendungen gewesen, und sei keineswegs für den Gottesdienst geeignet. »Denn im Gottesdienst kann doch nicht das Platz haben, was eine falsche (und nicht heilsame) Unruhe hineinbringt, dessen sehr kurze Lebensdauer man mit völliger

32 Ebd., S. 251.

33 Vgl. Thust, S. 558–563, wo die wichtigsten Einwände formuliert sind.

34 Schneider: Martin Gotthard Schneider, S. 247.

35 Der damalige Vorsitzende des Verbandes evangelischer Kirchenchöre, Friedrich Hofmann, fragt 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?« (Friedrich Hofmann: Noch einmal: »Danke!«, in: Der Kirchenmusiker 14 (1963), S. 92–95, S. 93).

36 Ebd., S. 94.

37 Joachim-Ernst Berendt: Manuskriptbeitrag, o.O., o.S., zit. bei: Lothar Zenetti (unter Mitarbeit von Johannes Aengenvoort/Peter Krams/Rolf Riehm/Dieter Trauwein): Heisse (W)Eisen. Jazz, Spirituals, Beatsongs und Schlager in der Kirche, München 1966, S. 184f.

Gewissheit voraussagen kann. Bilden wir uns doch nicht ein, daß wir mit den Mitteln der Unterhaltungsmusik unsere Gottesdienste beleben können!«³⁸ Doch gleichzeitig gab dieser Vordenker der Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung, Walter Blankenburg, selbstkritisch 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?«³⁹

Das »Danke«-Lied hat alle seine Kritiker überlebt. Auch Karl Christian Thusts Empfehlung, man solle »dem oberflächlichen Danke-Lied abdanken«⁴⁰, fand kein Gehör. Die Forderung nach »bessere(n) Gegenbeispiele(n)«⁴¹, die er erhebt, konnte den beispiellosen Siegeszug des Liedes nicht verhindern. Heute zählt das Lied zu den wenigen, auch Jugendlichen bekannten Kirchenliedern. Es hat seinen festen Platz im Stammteil des Evangelischen Gesangbuches (EG 334) erhalten und findet sich auf mehreren CD-Einspielungen zum EG.⁴²

Allen Beteuerungen des Autors, es sei nicht für die Liturgie gedacht, zum Trotz hat es 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 lässt es in die stärker lebensweltorientierten Liturgieformen seit den 1970er Jahren einwandern. Das Lied ist damit auch zum Zeichen einer veränderten Haltung zur Liturgie geworden. Nicht das Fremde, das Heilige als das ganz Andere wird gesucht, sondern das den Alltag heilend und tröstend Stützende. 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.

Das Danke-Lied hat inzwischen auch Spuren in der allgemeinen Popkultur hinterlassen. Die Punk-Gruppe »Die Ärzte« hat eine eigenwillige Hard-Rock-Interpretation beige-steuert, wobei die ersten Strophen in einer Moll-Variante der Melodie gesungen werden, bevor es in Dur richtig krachend abgeht.⁴³ Auch Titel wie »Danke für nichts« von den »Böhsen Onkelz«⁴⁴ oder »Danke« von Guildo Horn⁴⁵ sind ohne implizite Bezüge zu Schneiders Song kaum denkbar.

38 Walter Blankenburg: »Danke!«, in: *Medien und Kommunikation* 32 (1962), S. 270f., S. 271.

39 Walter Blankenburg: *Die evangelische Kirchenmusik und die gesamtmusikalische Situation der Gegenwart*, in: *Medien und Kommunikation* 34 (1964), S. 1–7, hier S. 3.

40 Thust, S. 565f.

41 Ebd., S. 566.

42 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).

43 Zuerst erschienen auf der Maxi-CD »1/2 Lovesong« (Hot Action/Universal 1998); auch auf CD »Bäst of« (Hot Action/Universal 2006).

44 Auf der CD »20 Jahre – Live in Frankfurt« (SPV 2001/2003).

45 Auf der gleichnamigen CD aus dem Jahre 1997.

Wie lässt sich diese Wirkung des Liedes erklären?

Das »Danke«-Lied steht exemplarisch für einen epochalen Umbruch im Umgang mit geistlicher bzw. kirchlicher Musik. Zum einen ist mit diesem Lied die Dominanz der ästhetischen Qualitätskriterien der bildungsbürgerlichen Milieus erfolgreich in Frage gestellt worden. Bestimmte Milieus – nämlich diejenigen mit eher harmonie- und zugleich popkulturell orientierten Lebensstilmustern⁴⁶ – haben sich mit diesem Lied von der kulturellen Hegemonie der etablierten Kirchenmusik (und Liturgik) emanzipiert und so ihre eigene religiöse Schlagertwirl erstritten – ähnlich wie es die alternativ-jugendlichen Studenten-Milieus der 1960er und 1970er Jahre mit den Mitteln der Rockmusik versuchten.

Damit ist das »Danke«-Lied zum anderen ein Symbol für die kulturelle Pluralisierung der kirchlichen Musikkultur. In ihm spiegelt sich nicht zuerst ein Generationenkonflikt, der entzündete sich eher an Formen christlicher Rockmusik, sondern eher ein Konflikt unterschiedlicher kultureller und religiöser Stile in der Kirche, der im Zuge der innerkirchlichen Demokratisierungsprozesse nicht mehr verdeckt werden konnte. Mit dem »Danke«-Lied erwarben sich die massenmedial und von schlagerartiger Popmusik geprägten Milieus ihr kulturelles Heimatrecht in der Kirche. Die heutige Kasual-Gemeinde (etwa bei Trauungen) ist häufig nicht mehr bereit, sich den musikalischen Stil der Feiern vom Kirchenmusiker oder der Pastorin vorgeben zu lassen. Inwieweit dies als Emanzipation kirchlicher Milieus von der professionellen religiösen Elite oder aber als Tribut an die kommerzialisierte Fremdbestimmung der Musikrezeption zu interpretieren ist, ist bis heute umstritten.

Dass das »Danke«-Lied zum zitierbaren Zeichen der Popkultur geworden ist, verweist zugleich auf neue, massenmedial bedingte Verflechtungsmöglichkeiten zwischen Popkultur und religiösem Singen. Das »Danke«-Lied markiert auch aus diesem Grund eine deutliche Veränderung des Umgangs mit (religiösen) Liedern: »Danke« verdankt seinen Platz im Generationengedächtnis des 20. Jahrhunderts nicht zuletzt der kulturell folgenreichen Verbindung von religiösem Lied und kommerzieller Musikindustrie, wie sie in Deutschland erstmals für die in den 1960er Jahren als Jugendliche aufwachsende Generation wirksam wurde.⁴⁷

In Bezug auf seinen Text aber konnte das »Danke«-Lied zum wohl bekanntesten deutschen Kirchenlied der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und zum Gemeingut (mindestens) einer ganzen Generation werden, weil es die religiöse Stimmung der mehrheitlich kirchen-

46 Nach der Typologie von Gerhard Schulze (Ders.: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/M. 1992): Das Harmoniemilieu der weniger Gebildeten, das Integriermilieu der über 40 Jährigen und das Unterhaltungsmilieu der weniger gebildeten Jüngeren. Zumindest die ersten beiden Gruppen sind in der gottesdienstlichen Kerngemeinde heute stark vertreten. Das erklärt den liturgischen Erfolg des »Danke«-Liedes.

47 In den USA ist die religiöse Tönung der Unterhaltungsmusik aufgrund der Verbindungen von Jazz, Blues und Soul zu Gospel und Spiritual viel intensiver verlaufen als in Europa. In Deutschland sind erst in den 1990er Jahren und dann zu Beginn des 21. Jahrhunderts religiöse Popmusikertöne (etwa von Xavier Naidoo) mit deutschen Texten zum selbstverständlichen Bestandteil der populären Musikkultur geworden. Das »Danke«-Lied hat diese Entwicklung in gewisser Hinsicht vorweggenommen.

distanzierten volkskirchlichen Milieus widerspiegelt: Man ahnt, dass sich das eigene Leben nicht allein der eigenen Anstrengung verdankt, sondern einer höheren Lebensmacht. Dieses »Gefühl schlechthinniger Abhängigkeit« (Friedrich Schleiermacher) soll aber nur gelegentlich, vor allem bei den hervorgehobenen Familienfesten im religiösen Kontext, kultiviert werden. Im Vorgang des Dankens lässt sich dieses vage religiöse Gefühl ausdrücken, ohne sofort auf explizit dogmatische Bekenntnisformeln festgelegt zu werden. Akzeptiert werden daneben auch einige Hinweise auf das »anständige Leben« von Christenmenschen (»verzeihen«, das »gute Wort«), denn die Kirchen und die christliche Religion werden als Repräsentanten des gesellschaftlichen Wertesystems der Solidarität und Anständigkeit durchaus geschätzt, solange die ethischen Forderungen nicht zu sehr in das Privatleben hineinreichen. Angesichts der gefälligen und gleichzeitig nicht allzu kirchlich-verbindlichen religiösen Deutungsangebote der Strophen eins bis vier des »Danke«-Liedes nimmt man dann die ausdrücklichen Hinweise auf die Quellen des christlichen Lebens und auf die Heilsgewissheit (Str. 5+6) als Eigentümlichkeit des spirituellen Dienstleisters in Kauf, falls diese Strophen nicht ohnehin wegfallen.

Das »Danke«-Lied ist zu einem Symbol dafür geworden, was die »Menschen wirklich glauben«⁴⁸ und was sie in der spätmodernen bundesrepublikanischen Gesellschaft von Religion wie Kirche erwarten. Sein Erfolg zeigt exemplarisch die massenmedial vermittelte Macht der religiösen Rezipienten wie die Ohnmacht fachlicher Eliten und ihrer theologisch-ästhetischen Diskurse. Das »Danke«-Lied ist zum Markenzeichen einer (und inzwischen einer zweiten) Generation geworden, die sich religiös nicht länger bevormunden lässt.

48 Vgl. die religionssoziologische Untersuchung von Klaus-Peter Jörns: Die neuen Gesichter Gottes. Was die Menschen heute wirklich glauben, 2. verb. Aufl., München 1999.