

Peter Bubmann

## Wandlungen in der kirchlichen Musik in den 1960er und 70er Jahren

Protestantische Frömmigkeit und Musik sind seit der Reformation eng verbunden. Veränderungen der Frömmigkeit spiegeln sich in der Kirchenmusik. Und allgemeine musikalische Entwicklungen wirken zurück auf die Struktur musikalischer Frömmigkeit. Dies wird besonders deutlich in den Veränderungen von Religiosität und musikalischem Verhalten in den 1960er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts.

### 1. Die Wandlungen in der Kirchenmusik seit den 1960er Jahren

Die Wandlungen in der kirchlichen Musik (jedenfalls in Deutschland) in den 1960er und 70er Jahren stellen einen epochalen Bruch im kirchenmusikalischen Verhalten, System und Repertoire dar, der in seiner Bedeutung schon damals heftig diskutiert wurde.

Um diese Umbrüche zu erfassen, sind verschiedenartige Quellen und Formen wissenschaftlicher Literatur zu berücksichtigen:

- *Musikalische Produkte*: Lieder aus dieser Zeit, die in hoher Zahl gedruckt vorliegen, Partituren von Musikwerken, Schallplatten mit Einspielungen von Liedern oder Werken der Kirchenmusik;
- *Reflexionen* und (teils unveröffentlichte) *Berichte von Beteiligten und Kritikern* der Aufbruchsbewegungen: Bald schon entstanden Analysen und Prognosen in Vorworten von Liederheften, in Aufsätzen in kirchenmusikalischen Fachzeitschriften und eigenständigen Publikationen, die der Rechtfertigung wie Kritik der Veränderungen dienten<sup>1</sup>;
- *Kirchenamtliche Dokumente* (Verbote von Jazz-Musik in der kath. Liturgie, Bestimmungen zur Musik bei Kasualien etc.);

---

<sup>1</sup> Vgl. die zusammenfassende Darstellung bei W. KÖRNER, Kirchenmusik, S. 64–95; als eigenständige Publikationen: G. HEGELE (Hg.), Lieder; H. HUCKE U. A. (Hg.), Musik; A. JUHRE, Singen; A. MALLESSA, Sound; G. SCHNATH, Fantasie; L. ZENETTI, (W)Eisen; NEUE MUSIK IN DER KIRCHE; K. RÖHRING, Neue Musik.

- *Wissenschaftliche Untersuchungen*, die zeitnah die Aufbrüche in der (Pop-)Kultur insgesamt wie in der Kirchenmusik bzw. im Kirchenlied analysierten<sup>2</sup>.

Hinzu kommen Sekundärquellen, in denen die Umbrüche ab den 1960er Jahren rückblickend charakterisiert werden:

- *Kirchenmusikgeschichtliche Überblicke*, die am Ende des 20. Jahrhunderts auf den Epochenumbbruch der 1960er Jahre eingehen. 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<sup>3</sup>;
- *Musikwissenschaftliche, kulturwissenschaftliche und musiktheologische Studien* ab den 1990er Jahren, die im Rückblick die Umbrüche der 1960er und 70er Jahre darstellen und deuten<sup>4</sup>.

Die Veränderungen in der deutschen Kirchenmusik seit den 1960er Jahren sind einerseits allgemein-kulturellen Entwicklungen geschuldet, andererseits als Reaktionen auf die vorangegangene „Kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung“ (= KE) zu erklären.

Diese KE entwickelte sich innerhalb der liturgischen Erneuerungsbewegungen nach dem Ersten Weltkrieg neben der Singbewegung, der Orgelbewegung und der jüngeren liturgischen Bewegung<sup>5</sup>. Sie wurde zur prägenden Hauptströmung der evangelischen Kirchenmusik bis in die 1950er Jahre hinein. Gegen die auf fromme Innerlichkeit zielende Kirchenmusik der Romantik wollte die KE eine gottesdienstliche Musik setzen, die christuszentriert unter dem Wirken des Heiligen Geistes die Verkündigung des Evangeliums betreibt und den Glauben weckt. Kirchenmusik wurde so – programmatisch bei Oskar Söhngen – zur liturgischen Musik<sup>6</sup>. Gleichzeitig postulierte Söhngen für die KE, die Kirchenmusik müsse stilistisch aktuell sein – auch wenn die alte Musik weiterhin möglich und erwünscht sei – und es gebe die Möglichkeit einer geistlich-weltlichen Stileinheit. Denn die gegenwärtige neue Musik der Avantgarde sei wegen ihrer

<sup>2</sup> Vgl. U. ECO, Apokalyptiker; S. FIRTH, Sociology; H. J. GANS, Culture; K. C. THUST, Kirchenlied.

<sup>3</sup> Vgl. A. WILSON-DICKSON, Musik, S. 234–244; J. STALMANN, Kompendium, S. 140–143; R. MÖRATH, Kirchenlied, S. 119f.; E. JASCHINSKI, Geschichte, S. 121–128.

<sup>4</sup> P. BUBMANN, Sound; W. DAHLFERTH, Populärmusik; DERS., Entstehung; R. FLENDER/H. RAUHE, Popmusik; P. HAHNEN, „Neue Geistliche Lied“; A. JERRENTROP, Rock-/Popmusik; W. KÖRNER, Kirchenmusik; B. SCHWARZE, Religion, S. 123–131.

<sup>5</sup> Vgl. F. GANSLANDT, Jugendmusikbewegung; W. KÖRNER, Kirchenmusik, S. 9–42; G. A. KRIEG, Gottesdienstliche Musik; O. SÖHNGEN, Wiedergeburt, S. 77–96.

<sup>6</sup> Vgl. O. SÖHNGEN, Wiedergeburt, S. 79; DERS., Theologie, S. 171f.

Abwendung von der Romantik und ihrem Bemühen um eine ‚objektivere‘ Musiksprache für die Kirchenmusik geeignet. Eine Sternstunde der Kirchenmusik habe sich neuerdings ergeben, als sich die Musiksprache der (von Söhnen ‚Erste Moderne‘ genannten) Komponisten Igor Strawinsky, Bela Bartók, Paul Hindemith und Carl Orff als geeignet für gottesdienstliches Komponieren erwies.<sup>7</sup>

Die KE wirkte aber nicht nur in der Erneuerung der Formen der gottesdienstlichen Kunstmusik, sondern auch durch die Sammlung und Erneuerung des Kirchengesangs. Im Evangelischen Kirchengesangbuch (EKG, ab 1950) dokumentiert sich dieser starke Einfluss im Wiederanknüpfen am reformatorischen Choral und in der Reinigung von sentimentaler Gefühlsreligiosität.<sup>8</sup>

Gerade als mit der Einführung des EKG der kirchliche Einfluss der KE einen Höhepunkt erreichte, begann auch die Hinterfragung der KE. Seit dem „Ersten Deutschen Kirchenmusikertag“ 1959<sup>9</sup> wurde der Mainstream der Evangelischen Kirchenmusik, der der KE zuzurechnen war, von zwei Phänomenen herausgefordert: von den Neuentwicklungen der Avantgardemusik sowie der Populärmusik – in Gestalt von Jazz, Schlager, Beat, Rock und Pop.

Bereits zahlreiche Kommentatoren der 1960er und 70er Jahre sahen daher die „Neue Musik im Zwiespalt“<sup>10</sup> und diagnostizierten eine „Krise der evangelischen Kirchenmusik“<sup>11</sup> bzw. eine Aufspaltung der Kirchenmusik in drei Bereiche: Neben der in den Gemeinden vorwiegend gepflegten Tradition (primär von Heinrich Schütz bis Johann Sebastian Bach, dazu gelegentlich etwas neue Musik der KE) entwickelte sich eine Avantgarde-Szene der ‚Neuen Geistlichen Musik‘ sowie eine eigene Bewegung christlicher Populärmusik („Jazz“, „Sacro-Pop“, „Neues Lied“ etc.)<sup>12</sup>. Der Titel eines Aufsatzes von Herbert Gadsch aus dem Jahr 1976 bringt dies deutlich zum Ausdruck: „Kirchenmusik zwischen Experiment, Sacro-Pop und Nostalgie“.

---

<sup>7</sup> In der evangelischen Kirchenmusik zählen zur KE oder zu ihrem Umfeld die Komponisten Ernst Pepping, Hugo Distler, Hans Friedrich Micheelsen, Helmut Bornefeld, Kurt Hessenberg, Siegfried Reda u. a. deren Tonsprache ist erweitert bis frei tonal (teils auf kirchentonale Modi zurückgreifend), mit komplizierter Rhythmik und herber Harmonik unter Rückgriff auf Techniken der klassischen Vokalpolyphonie der Renaissance. Dieser Kompositionsstil setzte sich weithin durch und eroberte neben der weiterhin gepflegten und empfohlenen alten (vorromantischen) Musik einen Platz im kirchenmusikalischen Repertoire seit 1945.

<sup>8</sup> Als zeitgenössische Melodisten sind im EKG vertreten: Christian Lahusen, Hans Friedrich Micheelsen, Johannes Petzold, Gerhard Schwarz und Fritz Werner.

<sup>9</sup> Hierzu: W. KÖRNER, Kirchenmusik, S. 43.

<sup>10</sup> H. W. ZIMMERMANN, Musik.

<sup>11</sup> W. BLANKENBURG, Kirchenmusik, S. 7.

<sup>12</sup> Auch noch im Kulturbericht der EKD von 1996 spiegelt sich diese Aufteilung, vgl. H. DONNER, Kirche, S. 36–84.

### 1.1 Die Neue Geistliche Musik (Avantgarde)

Schon 1957 hatte der Komponist Wolfgang Fortner in einem Beitrag in der Fachzeitschrift ‚Musik und Kirche‘ festgestellt, dass die Stilistik der KE durch die neueren Kompositionsbemühungen der Avantgarde überholt worden sei<sup>13</sup>. Die an Paul Hindemith orientierte neoklassische Epoche mit Hugo Distler, Ernst Pepping, Siegfried Reda u. a. im Bereich der Kirche habe den Anschluss an die Musikentwicklung verpasst<sup>14</sup>. Die tonale Kirchenmusik als Gebrauchsmusik habe zwar ihr Recht, sei aber von der notwendigerweise außerhalb des Gottesdienstes sich entwickelnden neuesten Avantgardemusik klar zu trennen.

Es besteht weithin Übereinstimmung bei den Beobachtern der Modernen Musik, dass nach 1960 starke Wandlungen in den Entwicklungen der Avantgarde-Musik einsetzen<sup>15</sup>. War in den 1950er Jahren in Deutschland die serielle (d. h. von festen Tonreihen und Festlegungen von musikalischen Parametern geprägte) Musik etwa von Anton Webern ins Zentrum der Neuen Musik gerückt, so entstanden ab Mitte/Ende der 1950er Jahre Gegenbewegungen gegen die serielle Musik (Postserialismus). Spielerisch-offene Formen verbanden sich mit einer Entgrenzung des Musikbegriffs, der zunehmend die Hörer zu Mitspielern der Komposition machte (etwa bei John Cage). Die einsetzbaren Stilmittel vervielfältigten sich, auch Rückgriffe auf alte Formen wurden möglich wie im Requiem (1963–65) von György Ligeti und der Lukas-Passion (1965/66) von Krzysztof Penderecki. Die Elektronische Musik von Karlheinz Stockhausen („Gesang der Jünglinge“ 1956) erweiterte schon seit Mitte der 1950er Jahre die Klangmöglichkeiten durch den Einsatz von Tonbändern (später auch mittels Computer). Die Sprache wurde zum Klangmaterial und dabei zergliedert, gedehnt etc., etwa in „glossolalie 61“ (1959–61) oder „dt 31,6“ (1956–58/65) von Dieter Schnebel. Einzelton, Geräusche, Ton-Cluster wurden zu wichtigen Kompositionselementen (etwa in Pendereckis Lukas-Passion). Der Determinismus der seriellen Kompositionstechniken wurde durch eine neue Klangkunst überwunden (z. B. in György Ligetis „Atmosphères“ 1961 und „Lux aeterna“ [1966]). Im Kontext der politischen Unruhen entstanden politisch engagierte Werke am Ende der

<sup>13</sup> Vgl. W. FORTNER, Geistliche Musik.

<sup>14</sup> Vgl. auch die Diagnose eines der Vordenker der Kirchenmusikalischen Erneuerung, Walter Blankenburg: „Die neue protestantische Kirchenmusik ist letzten Endes eben doch nur eine geschichtliche Randerscheinung geblieben, die sich in ihrem stilistischen Gepräge und ihrer historischen Auswirkung trotz ihrer Originalität etwa mit der Wiener Schule nicht messen kann. So stehen wir heute vor der Situation, daß die Wege der kirchlich-gottesdienstlichen und der säkularen Musik, die sich in unserem Jahrhundert so verheißungsvoll vereinigt zu haben schienen, tatsächlich nach wie vor im wesentlichen getrennt sind“ (W. BLANKENBURG, Kirchenmusik, S. 2).

<sup>15</sup> Zum Folgenden vgl.: H. DANUSER, Musik, S. 284–415; U. DIBELIUS, Musik; W. KÖRNER, Kirchenmusik, S. 54–64.

1960er Jahre, etwa von Luigi Nono und Hans Werner Henze. Eher esoterisch-meditativ angelegt waren hingegen zunehmend die Werke Karlheinz Stockhausens. Die Minimal music (Steve Reich, Philip Glass, La Monte Young, Terry Mitchell Riley) kultivierte Klangströme und -ereignisse, die sich aus der ständigen Wiederholung und Evolution musikalischer Einheiten ergaben. Rückgriffe auf die Tradition der Musikgeschichte fanden sich u. a. bei Wolfgang Rihm und Alfred Schnittke. Ende der 1970er Jahre hatten die früheren Ideologien einer linearen Entwicklungslogik des musikalischen Materials ihre Überzeugungskraft endgültig verloren. Die Postmoderne hielt Einzug in die Musik.

Allerdings: Von all diesen Entwicklungen war innerhalb der Kirchenmusik nur sehr wenig zu spüren.

Die Verbindung zwischen der aktuellen Avantgardemusik und der Kirche wollte hingegen eine Gruppe von Komponisten und Theologen halten, die unter dem Begriff der „Neuen Geistlichen Musik“ zusammengefasst werden kann<sup>16</sup>. Es handelt sich um eine überschaubare Anzahl von Komponisten und Interpreten (Dieter Schnebel, Hans Darmstadt, Klaus Martin Ziegler, Jens Rohwer, Clytus Gottwald, Klaus Huber, Werner Jacob u. a.), zu deren Sprachrohr sich der Theologe Klaus Röhrling mit seiner Schrift „Neue Musik in der Welt des Christentums“ (1975) machte. Ihnen ging und geht es um eine programmatische Emanzipation von der Institution Kirche und von der Verpflichtung auf die Liturgie<sup>17</sup>. Deshalb ist auch – etwa bei Dieter Schnebel – von „geistlicher Musik“ statt von „Kirchenmusik“ die Rede. Die solcherart gemeinte ‚geistliche‘ Musik wird auf den die säkulare Welt von innen her erneuernden messianischen Geist bezogen<sup>18</sup>. Schon darin liegt eine programmatische Gegenbewegung zur Ästhetik der KE. Dabei legt insbesondere Klaus Röhrling die Ästhetik dieser Neuen Geistlichen Musik fest auf ein Verständnis von Musik als Infragestellung der Welt, als Anklage und Kritik. Dazu rekurriert er auf die negative Ästhetik Theodor W. Adornos. Die Neue Musik müsse vom inneren Datum des Schmerzes angesichts von Auschwitz ausgehen, dürfe also nicht mehr positiv-affirmativ Versöhnung darstellen<sup>19</sup>. Genuss und Konsum seien damit in der Kirchenmusik tabu. Kreuzestheologisch wird von Röhrling und Schnebel begründet, warum die säkulare

<sup>16</sup> Vgl. W. KÖRNER, Kirchenmusik, S. 64ff.; NEUE MUSIK IN DER KIRCHE.

<sup>17</sup> Vgl. K. RÖHRLING, Christentum, S. 29f.

<sup>18</sup> Vgl. D. SCHNEBEL, Musik, S. 115f.

<sup>19</sup> Vgl. K. RÖHRLING, Christentum, S. 7–9. „Neue Musik ist nicht Bestätigung, eher Frage, Anklage, Kritik und Appell. Darum sperrt sich das Klangmaterial gegen den schönen Klang, gegen das Stimmige, Eingängige. Sie kann nicht Schlager sein, leicht versteh- und konsumierbar. Sie fordert heraus, ruft zum Widerspruch und zur Distanz. Sie verweigert sich, als background gehört zu werden, zur besseren Stimmung, zum stimulierenden Einkauf, zur geselligen Unterhaltung.“ (EBD., S. 8f.)

neueste Musiksprache aufzugreifen sei, religiös-sakrale Idiome (in Anlehnung an Bonhoeffers Forderung eines religionslosen Redens von Gott) hingegen zu meiden seien und das Komponieren nicht am Leiden vorbei geschehen könne, ja „insgesamt sozusagen Passionsmusik sei“<sup>20</sup>. Stilistisch habe sich die Neue Musik nicht an irgendwelchen schöpferischen Strukturen zu orientieren<sup>21</sup>. Neue Musik transzendiere die Welt und lasse somit menschliche Freiheit erfahren. „Neue Musik dergestalt versteht sich als Exponent menschlicher Freiheit. Damit hält sie gerade durch diese ihre neue Gestalt auf ihre Weise die Zukunft offen, schließt die Welt nicht ab in ein geschlossenes System.“<sup>22</sup>

Solche emanzipatorischen Töne verbinden sich bei Röhring allerdings mit weitgehenden normativen Festlegungen auf die Stilistik der neuesten Avantgarde. Scharf abgelehnt werden von ihm etwa Schlager und Sacropop in der Kirche<sup>23</sup>.

Auch der Komponist Jens Rohwer fordert radikal, alle Musik im Gottesdienst müsse Neue Musik sein<sup>24</sup>.

Solche hochfliegenden Ansprüche scheiterten jedoch an der Realität: Die Gemeinden und ihre Kirchenmusiker nahmen die Neue Geistliche Musik fast überhaupt nicht an. Ernüchtert konstatierte auch einer der Vorreiter der Neuen Geistlichen Musik, der Kasseler Kirchenmusiker Klaus Martin Ziegler: „Die Hörfähigkeit der Gemeinden ist ganz offensichtlich geringer ausdifferenziert als die Sprachmöglichkeiten der Komponisten.“<sup>25</sup> Die Vertreter der Avantgardemusik in der Kirche reagierten mit Aufforderungen, die traditionellen Hörgewohnheiten seien erzieherisch aufzubrechen und zu entwickeln<sup>26</sup>. ‚Informelle Gottesdienste‘ seien von der Musik her als anti-autoritäre Kommunikationsräume mit ständig wechselnden Elementen als komplexes Kunstwerk zu entwickeln, in denen die Avantgarde-Musik ihren Ort finden könne<sup>27</sup>.

Diese Avantgarde-Szene fand denn auch primär ihren Ort in bestimmten Zentren und Treffen wie den 1965 bis 1983 von Klaus Martin Ziegler in St. Martin in Kassel veranstalteten Wochen „neue musik in der Kirche“ oder der „Internationalen Orgelwoche Nürnberg – Musica sacra“ (ION), bei der Werner Jacob als künstlerischer Leiter Auftragskompositionen zur Aufführung brachte und eigene Werke beisteuerte. Die kirchliche bzw. geistliche Avantgarde-Bewegung institutionalisierte sich also primär in Projektformen. Sozial blieb sie getragen

<sup>20</sup> D. SCHNEBEL, *Musik*, S. 117.

<sup>21</sup> Vgl. K. RÖHRING, *Christentum*, S. 36f.

<sup>22</sup> EBD., S. 43.

<sup>23</sup> Vgl. EBD., S. 13.

<sup>24</sup> Vgl. J. ROHWER, *Neue Musik*, S. 67ff.

<sup>25</sup> K. M. ZIEGLER, *Funktion*, S. 57.

<sup>26</sup> Vgl. EBD., S. 56.

<sup>27</sup> Vgl. C. GOTTWALD, *Musik*, S. 126ff.

von einer kleinen Gruppe von hauptamtlichen Kirchenmusikern, freien Komponisten und wenigen Theologen. Die reale Wirkung dieser Bewegung darf auch nicht an der Quantität ihrer publizistischen Offensiven bemessen werden – was im Übrigen ähnlich für die noch zu behandelnden Szenen kirchlicher Populärmusik gilt<sup>28</sup>. Wolfgang Körner hält in seiner Analyse der Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wohl zutreffend fest: „Die Avantgarde ist zum Ende des 20. Jahrhunderts keine raumgreifende Bewegung geworden, sondern eine gruppenspezifische Angelegenheit – nach eigenen Worten.“<sup>29</sup>

### *1.2 Der Einzug der Populärmusik in die Kirche und die Veränderungen im kirchlichen Singen*

Mitte der 1950er Jahre schwappte 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 1950er Jahre gewagt, sie blieben auf bestimmte Orte und Personen begrenzt. Noch fanden in den 1950er 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.

Doch wuchs schon mit dem Erscheinen des Evangelischen Kirchengesangsbuchs ab 1950 die Kritik an dem darin tradierten Liedgut. 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:

Dieses 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 gefühlsarm und ausdruckslos, zu sehr wissenschaftlicher Forschungsarbeit statt gemeindlicher Praxis erwachsen.“<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Immerhin wurde Klaus Röhring in den 1990er Jahren in die Position des Schriftleiters der früher von einem der Vorreiter der KE (Walter Blankenburg) geführten Zeitschrift ‚Musik und Kirche‘ berufen und konnte so für eine intensive Berichterstattung über Neue Geistliche Musik sorgen. Vgl. auch Klaus Röhrings Beitrag im Kulturbericht der EKD (K. RÖHRING, Neue Musik in der Kirche), der eine Reihe normativer Postulate zur Berechtigung der Avantgardemusik in der Kirche auflistet, ohne allerdings auf ihre tatsächliche Verbreitung und Wirkung einzugehen.

<sup>29</sup> W. KÖRNER, Kirchenmusik, S. 82.

<sup>30</sup> K. C. THUST, Kirchen-Lied, S. 18.

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 kirchlichen Singens bzw. des Neuen geistlichen Liedes und der populären christlichen Musik führten<sup>31</sup>.

„In einem noch nicht erlebten Tempo löst eine ganz *neue Zeit* die alte ab, die selbst 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.“<sup>32</sup>

### a) *Spirituals und Jazz*

Nachdem das von Lutz Nagel gegründete „Spiritual Quintett Düsseldorf“ 1956 in Kirchen und im Fernsehen aufgetreten war, und der junge Kirchenmusiker Helmut Barbe Jazz-Elemente für sein Musical „Halleluja Billy“ nach Texten von Ernst Lange, das beim Kirchentag 1956 in Frankfurt uraufgeführt wurde, verwendet hatte, fassten Anfang der 1960er Jahre so genannte „Jazz“-Gottesdienste in einigen Gemeinden Fuß. 1962 fanden in der Kanaankapelle der Marienschwestern in Darmstadt-Eberstadt missionarische Gottesdienste mit einer Studentenjazzband statt, Pfarrer Otto Friedrich und die von ihm gegründete (lutherische) „Christusträger“-Gemeinschaft stellten den Jazz in den Dienst der Evangelisation und wurden so zu Vorreitern des missionarischen Einsatzes von Popmusik. 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 anerkannter Kirchenmusiker wie Heinz Werner Zimmermann und Rolf Schweizer<sup>33</sup>. Authentischer Jazz in Kirchenräumen blieb allerdings die Ausnahme.

Die Katholische Kirche reagierte 1965 und 1966 mit Erlassen gegen schlager- und jazzähnliche Musik in der hl. 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

<sup>31</sup> Vgl. P. BUBMANN, *Sound*, S. 20–41; P. BUBMANN/H. MÜLLER/H. RIEHM, *20. Jahrhundert*; W. DAHLFERTH, *Populärmusik*, S. 156–239; P. HAHNEN, „Neue Geistliche Lied“, S. 233–263; K. C. THUST, *Kirchen-Lied*, S. 20–43; A. WILSON-DICKSON, *Musik*, S. 234–244; L. ZENETTI, *(W)Eisen*, S. 144–157.

<sup>32</sup> K. C. THUST, *Kirchen-Lied*, S. 19; Hervorhebung im Original gesperrt.

<sup>33</sup> Vor allem durch Rolf Schweizer ist dieser 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 1970er Jahre bis ins Evangelische Gesangbuch (EG, ab 1990) vorgedrungen: „Es ist ein köstlich Ding, dem Herren danken“ (EG 285, entstanden 1966) und „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (EG 287; entstanden 1963).

Gesänge sowie schlager- und jazzähnliche Musik, wie sie heute vorliegen, erfüllen nicht die Forderungen, die an die Kirchenmusik zu stellen sind, und passen nicht zur hl. Messe.<sup>34</sup> Die Bischöfe von Freiburg und Paderborn wie Würzburg folgten mit ähnlichen Verlautbarungen<sup>35</sup>, nur Augsburg hielt sich ausdrücklich die stilistischen Optionen offen. Im Mai 1966 untersagte die deutsche Bischofskonferenz Experimente mit Jazz in der heiligen Messe<sup>36</sup>.

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

„Die faulste Begründung [sic!] 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 eigenen soll als guter.“<sup>37</sup>

Neben der Integration von Jazz-Tönen in neue geistliche Lieder wurde häufig auf die Spirituals der Schwarzen in Nordamerika zurückgegriffen. Sie wurden

<sup>34</sup> Kirchlicher Anzeiger für die Erzdiözese Köln, Nr. 233 vom 1.7.1965, zit. bei L. ZENETTI, (W)Eisen, S. 150f.

<sup>35</sup> Vgl. L. ZENETTI, (W)Eisen, S. 151.

<sup>36</sup> Vgl. Amtsblatt der Erzdiözese München und Freising, Nr. 9, 66, zit. bei L. ZENETTI, (W)Eisen, S. 68f.

Die heutige offizielle Haltung der röm.-kath. Kirche ist fixiert innerhalb der Kirchenkonstitution *Sacrosanctum Concilium* des II. Vaticanums und in einer eigenen *Instruktion über die Musik in der Liturgie* aus dem Jahr 1967. Dort heißt es: „Die Kirche verschließt ihre liturgischen Handlungen keiner Art von Kirchenmusik, sofern sie dem Geist der betreffenden liturgischen Handlung und dem Wesen ihrer einzelnen Teile entspricht und die gebührende tätige Teilnahme des Volkes nicht behindert.“ (Art. 9) Bei der Auswahl der Musik zur Feier der Sakramente „möge aber darauf geachtet werden, daß nicht unter dem Vorwand der Feierlichkeit rein Profanes oder dem Gottesdienst weniger Entsprechendes in die Feiern eindringe; das gilt besonders für Trauungen.“ (INSTRUKTION Art. 43, S. 35)

Neue Singweisen für muttersprachliche liturgische Texte sollen entwickelt werden. „Die neuen Singweisen muttersprachlicher Texte bedürfen ohne Zweifel der Erprobung, damit sie hinreichend ausreifen können und vervollkommen werden. Es darf jedoch in der Kirche nichts geschehen, auch nicht aus Gründen der Erprobung, was zur Heiligkeit des Ortes, zur Würde der liturgischen Handlungen und zur Frömmigkeit der Gläubigen nicht paßt.“ (INSTRUKTION Art. 60, S. 45) „Instrumente jedoch, die sich nach allgemeinem Empfinden und Gebrauch nur für profane Musik eignen, sollen von jeder liturgischen Handlung, den Andachtsübungen und den gottesdienstlichen Feiern der Teilkirchen gänzlich ferngehalten werden.“ (INSTRUKTION Art. 63, S. 48f.)

<sup>37</sup> J.-E. Berendt, Manuskriptbeitrag, o. O., o. S., zit. bei L. ZENETTI, (W)Eisen, S. 184f.; im Original kursiv.

verdeutscht und im Jazz-Stil arrangiert und dabei mit Dixieland-Begleitung auf Schlagerniveau herabgesenkt. Vor allem der bayerische Pfarrer Friedrich Walz war ein begeisterter Spiritual-Fan und verdeutschte viele dieser Gesänge<sup>38</sup>.

Diese Lieder fanden breite Resonanz, weil sie als ich-Lieder Grunderfahrungen des Lebens thematisieren, affektorientiert und dogmenfern sind, rhythmisch-körperlich ansprechen sowie rasche kommunikative Singpraxis ermöglichen<sup>39</sup>. Hier brach sich das Bedürfnis nach erlebnisintensiver rhythmischer Musik in der Kirche Bahn und setzte sich von der spröden Melodik der neuen Lied-Weisen der KE ab.

### *b) Chanson, Religiöser Schlager und Sacropop*

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. Auf diversen Tagungen Evangelischer Akademien wurde sofort die Brauchbarkeit religiöser Schlager und Chansons diskutiert, 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<sup>40</sup>. Dabei war zunächst nicht an gottesdienstliche Lieder gedacht, sondern an Lieder von Christen in der und für die Welt. Das Siegerlied „Danke“ des Kirchenmusikers Martin G. Schneider geriet schließlich in die Hitparaden.

Insgesamt fanden vier Wettbewerbe in Tutzing statt<sup>41</sup>, bevor der Deutsche Evangelische Kirchentag das Preisausschreiben fortsetzte und die Ergebnisse in einem Liederheft veröffentlichte<sup>42</sup>.

Stilistisch weniger am Schlager orientiert waren gesellschaftskritische Songs, die eher aus der Traditionslinie der deutschen Chansons von Berthold Brecht/Kurt Weill stammten, etwa einige Songs aus dem Musical „Halleluja Billy“ von

<sup>38</sup> Beispiele für Spirituals, die in verdeutschten Fassungen Eingang ins EG gefunden haben sind: „Go tell it to 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 „Hört, wen Jesus glücklich preist“ (heute nur noch im EG-West 670).

<sup>39</sup> Vgl. K. C. THUST, Kirchen-Lied, S. 26ff.

<sup>40</sup> 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.), Lieder.

<sup>41</sup> Vgl. G. HEGELE, Neue Lieder.

<sup>42</sup> Vgl. W. DALFERTH, Populärmusik, S. 170.

Ernst Lange und Helmut Barbe (1956), z. B. „Diesen Weg Herr, diesen Weg laß uns gehen“. Diese Linie wurde ab den 1970er Jahren von Peter Janssens u. a. aufgegriffen und zu einem eigenen populären Musikstil entwickelt, der seit Janssens Musical „Menschensohn“ (1972) als ‚Sacropop‘ bezeichnet wurde. Dieser Stil tauchte auch beim Kirchentag 1973 in Düsseldorf in einer Beatmesse auf und verbreitete sich von dort aus weiter.

Charakteristisch für den Sacro-Pop ist die Verbindung von ethischem Engagement und Fest-Freude. Lieder wie „Wenn das rote Meer grüne Welle hat“ (Willms/Janssens 1972) oder „Liebe ist nicht nur ein Wort“ (Bücken/Geerken 1973) fanden rasch Verbreitung.

### c) *Liederwerkstätten*

Ein dritter wichtiger Strang des neuen kirchlichen Singens der 1960er und 70er Jahre liegt in einigen „Liedwerkstätten“. Sie versuchten im Kontext der Bemühungen um „Gottesdienste in neuer Gestalt“<sup>43</sup> in den sechziger Jahren einerseits, an die Tradition des reformatorischen Gemeindeliedes anzuknüpfen. Andererseits wollten sie das Bedürfnis nach stärkerer Rhythmik und bewegterer 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/M. (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 und Hans-Helmut Knipping). Andere Autoren und Autoren-Teams 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“ (= offizielle Liederhefte der Landeskirchen neben dem EKG) ab 1970 abgedruckt worden<sup>44</sup>.

### d) *Taizé*

Seit 1949 bei Cluny in Frankreich die Kommunität von Taizé gegründet wurde, wurde dort viel gesungen: einfache liturgische Weisen und Kanones, 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 unterschiedlicher Konfessionen. Dort lernten sie die von Bruder Jacques Berthier (1923–1995) komponierten Gesänge kennen

<sup>43</sup> Vgl. G. SCHNATH, *Fantasie*.

<sup>44</sup> Beispiele sind die Lieder „Weil Gott in tiefster Nacht erschienen“ (1963; EG 56) und „Komm, Herr, segne uns“ (1978; EG 170) von Dieter Trautwein sowie „Uns wird erzählt von Jesus Christ“ (1967; EG 57) und „Du hast uns Herr gerufen“ (1967; EG 168) von Kurt Rommel.

und brachten sie mit nach Hause. 1976 erschien im eigenen Taizé-Verlag das erste Notenheft mit den typischen Kanones („Jubilare Deo“). Ab 1978 folgen weitere Hefte. Ein neuer populär-meditativer Kirchenmusikstil breitete sich seither von dort aus auch in Deutschland aus.

#### *e) Ökumenische Impulse*

Kennzeichnend für die Kirchenliedentwicklung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind auch die Bemühungen um ökumenische Annäherung und gemeinsame Textfassungen. Nach ihrer Gründung im Jahr 1969 hat die Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut (AÖL) zunächst 130 Lieder bearbeitet und aus dieser Sammlung 1973 die erste Veröffentlichung „Gemeinsame Kirchenlieder“ mit 102 Liednummern herausgegeben. Es folgten „Gesänge zur Bestattung“ und 1983 das Kinderliederbuch „Leuchte, bunter Regenbogen“. Einen Teil dieser Lieder haben das 1975 erschienene Katholische Einheitsgesangbuch „Gotteslob“ und weitere altkatholische und reformierte Gesangbücher übernommen und wie im späteren EG mit einem „Ö“ gekennzeichnet.

Aber nicht nur aus der innerdeutschen, sondern auch der weltweiten Ökumene fanden Lieder ihren Weg in die deutschen Gemeinden – oft durch die Deutschen Evangelischen Kirchentage vermittelt.

#### *f) Geistliche Kinderlieder*

Im Leben der Gemeinden haben sich insbesondere auch neue Kinderlieder durchgesetzt. Vorreiterfunktion übernahm der von Gerd Watkinson herausgegebene Band „111 Kinderlieder zur Bibel“ (1. Aufl. 1968), dem weitere Bände folgten.

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.

Kinderliteratur und -tonträger gab es aber auch im Sacropop-Bereich schon seit den 1970er Jahren. Neben Peter Janssens haben sich Ludger Edelkötter und Detlev Jöcker von der Gruppe „Menschenkinder“ darauf spezialisiert.

#### *g) Freikirchliche Jugendchorbewegung*

Die Missionsbewegung „Jugend für Christus“ führte in Rehe/Westerwald Ende der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts Sommerfreizeiten durch, auf denen viel gesungen wurde. Dort entstand etwa ab 1958 der „Jugend-für-Christus-Chor“ als eine der wichtigsten Keimzellen der späteren vor allem freikirchlichen Jugendchorbewegung. Ende der 1960er Jahre folgten eine Reihe weiterer Jugendchöre (Schalom-Chor, Christussänger). Entscheidend für den Durchbruch der Jugendchorbewegung wurde die EURO 70-Evangelisation Billy Grahams in der

Dortmunder Westfalenhalle, in der Klaus Heizmann und der Jugend-für-Christus-Chor – statt wie bisher die traditionellen christlichen Sängerbünde – die musikalische Ausgestaltung übernahm. Ab 1973 erschienen im Hänssler-Verlag spezielle Jugendchorliederhefte mit popmusikalisch arrangierten Liedern. Hier wurden stilistische Idiome der gefälligen Mainstream-Popmusik ins kirchliche Singen eingeschmolzen.

#### *h) Evangelistische und missionarische Rock-/Popmusik*

Seit den 1960er Jahren integrierten verschiedene Solisten und Gruppen innerhalb der christlichen Kirchen und Freikirchen in Deutschland bewusst massenkulturell-populäre neue Musik in ihre Frömmigkeit und benutzen sie als Teil ihrer missionarischen Verkündigungsstrategien. Die Wurzeln liegen in der Begegnung mit amerikanischen Spirituals und religiöser Beatmusik sowie dem Engagement einiger missionarischer Bands wie den „Christusträgern“ oder dem „Fietz-Team“. Die neuentstehende evangelistische Popmusik griff in 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 siebziger Jahre veränderte sich die Lage in Deutschland durch einen starken Professionalisierungs-Schub. Man gewann Anschluss an die je aktuelle Mainstream-Popmusik und diverse Rockstile aus den USA, die durch Tonträger auch in Deutschland präsent waren. Eine eigene Szene christlicher Rock/Popmusik (auch „Gospelrock“ genannt, was nicht auf die musikalische Gattung des Gospelongs eingeeengt werden darf) entstand mit eigenem Musikmarkt, Konzertwesen, Festivals und Szene-Zeitschriften. Viele der Gruppen bzw. Interpreten dieser Musikszene und ein Großteil ihres Publikums haben ihre geistliche Heimat im CVJM, in den Jugendbünden für Entschiedenes Christentum, in landeskirchlichen Gemeinschaften, Freikirchen und charismatischen Kreisen.

## 2. Die kulturellen Hintergründe der Kontroverse um die Rezeption von Populärmusik in die Kirche

Die Infragestellung der tradierten Kirchenmusik wie der Ästhetik der Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung trägt auch Züge eines Generationenkampfes. Die körperbetonte, identitätsstiftende Beat- und Rockmusik wird zum Symbol der Sehnsucht nach einer anderen Kirche und Frömmigkeit. Die Re-

zeption amerikanischer und britischer Pop-/Rockmusik verbündet sich mit dem Wunsch nach mehr Körperlichkeit und Lockerheit in der Kirche. Man kann von einer „Body & Soul“-Bewegung mit dogmen- und theologiekritischen Zügen sprechen.

Aufgrund ihrer spezifischen Merkmale (Rhythmusbetonung, Körperlichkeit, Lautstärke) musste die Rock- und Popmusik notwendigerweise in Konflikt mit tradierten Vorstellungen von Kirchenmusik geraten: Denn die Kirchenmusik sollte ja – jedenfalls nach den Vorstellungen der KE – gerade nicht zur kulturellen Grenzziehung einer Subkultur oder für den Generationenkampf dienen, ebenso wenig sollten sie primär auf somatische und psychische Stimulierung abheben oder das Zeitempfinden ausschalten.

Die bewusste Integration solcher Populärmusik in Gottesdienste und Evangelisationsveranstaltungen lässt sich daher auch als kultureller Aufstand gegen die bisherige kirchliche Frömmigkeitskultur interpretieren. Zwar wurden die typischen Merkmale der Rock- und Popmusik bei ihrer Transferierung in kirchliche Kontexte stark abgedämpft (Lautstärke, sexualisierende und aggressive Elemente). Doch blieb auch in kirchlich gezähmtem Jazz, Beat, Rock oder Pop genügend Anstößiges, um als Symbol für einen innerkirchlichen Kulturkampf unterschiedlicher Milieus – zunächst als Generationenkampf – dienen zu können. Die Emanzipation der kirchlichen Jugend fand ab den 1960er Jahren im Kampf um die eigene neue geistliche Populärmusik ihr ästhetisches Spielfeld. Ob auf diesem Wege die Aufgaben und Traditionen der Kirchenmusik wie auch die Qualitätsstandards der Populärmusik zu Schaden kamen, ist bis heute strittig<sup>45</sup>.

### 3. Zentrale Orte und soziale Träger der musikalischen Bewegungen ab den 1960er Jahren

Die Kirchen- und Katholikentage waren und sind ein zentraler Ort für alle genannten musikalischen Aufbruchsbewegungen, für die Taizé-Musik und die missionarische und evangelikale Popmusik allerdings verstärkt erst seit der 2. Hälfte der 1980er Jahre. In Tagesveranstaltungen/Foren zur Musik, Werkstätten und Konzerten wurden bei den Kirchentagen Bühnen zur Präsentation und Reflexion der unterschiedlichsten Stile geboten<sup>46</sup>.

Die „Arbeitsgemeinschaft Musik in der evangelischen Jugend“ (AGM, inzwischen „AG für christliche Jugendkultur“) wurde 1950 als „AG für evan-

<sup>45</sup> Vgl. W. KABUS (Hg.), Populärmusik.

<sup>46</sup> Vgl. H. SCHROETER, Kirchentag.

gelsche Jugendmusik“ gegründet, stellte in den 1960er Jahren Notenmaterial für Singkreise, Chöre, offenes Singen, auch für Bläser und Instrumentalisten bereit<sup>47</sup> und veranstaltete Studien- bzw. Werkstatttagungen für Textautoren und Komponisten, die der Fortbildung und dem Austausch von ehren-, neben- und hauptamtlichen Musikern und Textern dienten<sup>48</sup>. Auch die evangelischen Arbeitsstellen für Gottesdienst in Hannover und Frankfurt/M. förderten das neue geistliche Lied. Auf katholischer Seite wurde 1971 beim BDKJ im Erzbistum Köln der Arbeitskreis SINGLES gegründet, dem es um Förderung neuer geistlicher Lieder durch Tagungen und seit 1977 durch Notenveröffentlichungen ging – und bis heute geht.

Seit Ende der 1970er Jahre haben sich die christlichen Bands in einer institutionell gestützten Bewegung formiert: 1978 fand das erste offizielle Bandtreffen württembergischer Gruppen statt, man schloss sich anschließend zum Landesarbeitskreis Band in Württemberg (LaBiW) zusammen und gliederte sich beim Landesjugendpfarramt in Stuttgart an. 1981 folgte die Gründung der Arbeitsgemeinschaft Musik in der Evangelischen Jugend in Württemberg (AGMW). Andere Landeskirchen zogen in den 1980er Jahren mit ähnlichen Einrichtungen nach.

Evangelisationen wie die EURO-70-Evangelisation mit Billy Graham in Dortmund und evangelistische Kongresse wie das „Christival“ (Mitarbeiterkongress) 1976 in Essen und die „Jubila“ (Böblingen 1975) stärkten die evangelistische Popmusikszene. Der Evangeliumsrundfunk Wetzlar (erf) sendete seit 1969 eigene Formate mit christlicher Popmusik.

In Greenbelt (Großbritannien) fand ab 1974 ein Festival der Evangelikalen statt, das zum Treffpunkt der Christlichen Stars der Popmusik wurde. Das holländische Flevo-Festival ab 1978 bot Konzerte mit den Top-Gruppen aus Übersee und Europa, während sich ab 1980 die „Christmas Rock Night Ennepetal“ zur jährlichen Zusammenkunft von progressiven Gospelrock-Gruppen und -Solisten aus den USA und Deutschland entwickelte.

Ein eigenes Verlagswesen hat sich um die Aufbruchsbewegungen der Kirchenmusik herum entwickelt. Zu Beginn der 1960er Jahre bis 1968 engagierte sich vor allem der Bosse-Verlag, Regensburg (dann von Bärenreiter, Kassel, übernommen) durch die Veröffentlichung der Liedhefte der Tutzingener Preisausschreiben und anderer Liedersammlungen mit neuen geistlichen Liedern. Die Verlage Eichenkreuz (Kassel; CVJM) und Singende Gemeinde (Wupper-

<sup>47</sup> 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).

<sup>48</sup> Zu den Aktivitäten der AGM vgl. E. BÜCKEN/E. SCHRIEVER (Hg.), *Kulturarbeit*, S. 345f. u. 348f.; J. SCHWARZ (Hg.), *Beiträge*. Bis Ende der 1970er Jahre wurden diese Tagungen in Zusammenarbeit mit der katholischen Werkgemeinschaft Lied und Musik durchgeführt.

tal; Christlicher Sängerbund der Freikirchen) verlegten Notenausgaben der AG Musik, später dann der Hänssler Verlag, Stuttgart, der auch ab 1973 spezielle Jugendchorliederhefte mit poppiger Klavierbegleitung anbot (hg. von Klaus Heizmann; ab 1976 eine Notenblattserie „Der junge Sound“). Der Abakus-Verlag vertrieb ab 1975 insbesondere die Noten und Tonträger von Siegfried Fietz, der Christopherus-Verlag Tonträger und besonders die Taizé-Musik; Verlage wie Peter Janssens Musik Verlag, Kontakte Musikverlag, Impulse-Verlag oder tvd-Verlag widmeten sich ab den 1970er Jahren der Verbreitung des Sacropop mit Noten und Tonträgern; 1978 wurde die Pila Music GmbH in Dettenhausen gegründet, die rasch zum bedeutendsten Importeur und Vertrieb christlicher Pop- und Rockmusik wurde.

In der DDR ist die Entwicklung innerhalb der Kirchenmusik wie der landeskirchlichen und missionarischen Jugendarbeit anders als in der BRD verlaufen<sup>49</sup>. Schon die Begriffe wie „Sacro-Pop“ oder „Neues geistliches Lied“ waren in Ostdeutschland nicht üblich. Stattdessen war von „Jugendliedern“ oder „Mitsingliedern“ die Rede. Eine freie kommerzielle Gospelrock-Szene außerhalb kirchlicher Veranstaltungen konnte sich bedingt durch wirtschaftliche und politische Beschränkungen nicht entwickeln. Allerdings hatten die Jugendevangelisationen des Chemnitzer (Karl-Marx-Städter) Pfarrers Theo Lehmann, in denen Musik erklang, die an Folk und Gospel orientiert war, einen weit reichenden Einfluss in den 1970er Jahren. Anstoß zur Gründung einiger Musikgruppen hatten bereits die „Gottesdienste einmal anders“ in Karl-Marx-Stadt, die monatlich seit 1963/64 stattfanden und in denen Jazz- bzw. Dixielandtöne erklangen. Ab Ende der 1960er Jahre veranstaltete die katholische Jugendseelsorge im Bereich Dresden Fortbildungsseminare und Tagungen, die auch von Angehörigen anderer Konfessionen genutzt wurden.

Einen Sprung nach vorne bedeutete die Einrichtung zweier Planstellen für Jugendmusik in den lutherischen Landeskirchen Mecklenburg (1973) und Sachsen (1975).

Die christlichen Musikgruppen gestalteten seit den 1970er Jahren zunehmend eigene Konzertveranstaltungen und trieben die nötige Technik auf. Zur Professionalität reichte es jedoch mangels guter (West-) Technik und wegen der fehlenden Auftrittsgenehmigung in der Regel nicht.

---

<sup>49</sup> Vgl. P. BUBMANN, *Sound*, S. 39f.

#### 4. Die Deutung der Wandlungen in der kirchlichen Musik

Die beschriebenen Wandlungen der kirchlichen Musik stürzten die Vordenker und Leitfiguren der Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung, die ja in den 1960er und bis in die 70er Jahre hinein noch die Schlüsselpositionen in der institutionalisierten Kirchenmusik innehatten<sup>50</sup>, in eine Krise. Oskar Söhngen bekennt melancholisch:

„Es ist schmerzlich, aber ehrlich, sich einzugestehen, daß die Wiedergeburt der Kirchenmusik in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts Episode geblieben ist. Wenn auch heute noch immer beachtliche neue Werke gottesdienstlicher Musik geschrieben werden, so ist doch die Sternstunde der Kirchenmusik vorüber und hat sich die Konstellation gleichsam über Nacht wieder geändert. Aufs neue ist die außerliturgische Geistliche Musik dabei, die Kirchenmusik abzulösen. Ihr Partner und Gegenüber ist nicht die Gemeinde, sondern die Gesellschaft.“<sup>51</sup>

Kritisiert wird vor allem die Rückkehr zur persönlichen emotionalen Expressivität in der Tonsprache<sup>52</sup>. Auch wird die Spannung, die sich für die Kirchenmusik durch die Forderung nach Kunst- *und* Gemeindeorientierung, ergeben, deutlich gesehen:

„Die soziale Manifestation der Kirchenmusik gilt im Grunde allen Menschen, die der Frohbotschaft des Evangeliums bedürfen. Wie sollen sich die jungen Komponisten der Kirche heute verhalten? Sollen sie sich an der neuen Musikentwicklung orientieren? Aber werden sie dann noch das Ohr derer erreichen, an die sie gewiesen sind? Oder sollen sie sich an der Gemeinde, ihren musikalischen Bedürfnissen und Aufnahmefähigkeiten orientieren? Aber wird dann die Kirchenmusik nicht hoffnungslos hinter der Zeit zurückbleiben?“<sup>53</sup>

In dieser Situation der Ungleichzeitigkeit von allgemeiner Musikentwicklung und der kirchenmusikalischen Stilistik hofft Söhngen darauf, dass die Kirche sich als Gruppe mit eigenem Ethos erweise („ein schichtenspezifisches Gruppenethos“<sup>54</sup>) und eigene kulturelle Sprach- und Lebensformen finden möge.

Dass diese Hoffnung auf eine eigene einheitliche Kultur des kirchlichen Milieus nicht in Erfüllung gehen konnte, weil bereits ab den 1960er Jahren die kirchlichen Milieus auseinander fielen, konnte von Söhngen nicht mehr erfasst werden.

<sup>50</sup> Walter Blankenburg war bis 1986 verantwortlicher Herausgeber der maßgeblichen Fachzeitschrift „Musik und Kirche“, Oskar Söhngen bis Mitte der 60er Jahre Mitglied des Konsistoriums in Berlin.

<sup>51</sup> O. SÖHNGEN, *Musica Sacra*, S. 75f.

<sup>52</sup> Vgl. EBD., S. 87.

<sup>53</sup> EBD., S. 65; mit diesen Fragen endet der Beitrag!

<sup>54</sup> EBD., S. 183; kursiv von Söhngen.

Deutlich realitätsnäher und im Blick auf die tatsächliche Entwicklung in den letzten Jahrzehnten des 20. Jh. von geradezu prognostischer Kraft fiel hingegen das Urteil des katholischen Kirchenmusikers und Liturgiewissenschaftlers Johannes Aengenvoort im Jahr 1970 aus: 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:

„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.“<sup>55</sup>

Und der französische Jesuit, Theologe und Komponist Joseph Gelineau sah 1974 klar, dass die Homogenität der Gemeinden meist verloren war: „Homogene Gemeinden sind selten (beispielsweise in einer religiösen Kommunität, in einer Jugendgruppe, manchmal in einer Gemeinde mit bürgerlichem Milieu, einer neuen Missionsstelle). In solchen Gemeinden ist es verhältnismäßig einfach, die der Mehrheit entsprechenden Ausdrucksmittel zu wählen.“<sup>56</sup> Das sei anders in normalen liturgischen Versammlungen, die sozial gemischt sind. Denn da treffen „Minderheiten verschiedener Art“ aufeinander: „ethnische, sprachliche, kulturelle, aber auch nach Alter, Geschlecht, Milieu, Wohnviertel“<sup>57</sup>.

Gelineau plädiert dafür, die verschiedenen Gruppen musikalisch im Gottesdienst durch verschiedenartige Gesänge anzusprechen. Hier wird also eine Empfehlung für stilistische Pluralität in der Musik des Gottesdienstes gegeben. Dies sei besser, als „alles miteinander auf den kleinsten Nenner musikalischer Ausdrucksweise zu bringen“<sup>58</sup>.

Mit diesen Voten sind die Herausforderungen, die die Wandlungen der kirchlichen Musik in den 1960er und 70er Jahren mit sich brachten, deutlich benannt. Sie begleiten die Kirchenmusik bis heute.

Was Ende des 20. Jahrhunderts durch Studien zu den Milieus und Lebensstilen in der Kirche soziologisch beschreibbar wird<sup>59</sup>, ist daher ansatzweise bereits in den 1960er und 70er Jahren erkennbar. Die Wandlungen der kirchlichen Musik sind ein deutlicher Beleg für die innere Pluralisierung der Großkirchen in Deutschland.

<sup>55</sup> J. AENGENVOORT, *Jazz*, S. 124.

<sup>56</sup> J. GELINEAU, *Musik*, S. 48.

<sup>57</sup> EBD.

<sup>58</sup> J. GELINEAU, *Musik*, S. 49.

<sup>59</sup> Vgl. W. VÖGELE/H. BREMER/M. VESTER (Hg.), *Milieus*.

## 5. Zusammenfassung und Ausblick

Seit den 1960er Jahren haben sich die *kirchenmusikalischen Szenen differenziert* und der *Stil der Kirchenmusik pluralisiert* – mit weitreichenden Folgen bis heute. Die Wahrer der kirchenmusikalischen Tradition haben ihr kirchenmusikalisches Deutungsmonopol verloren. Der Einfluss der musikalischen Unterhaltungsindustrie auf die Kirchenmusik ist stetig gewachsen, die Wirkung künstlerisch-intellektueller Eliten hingegen gesunken.

„Will man die Zonen, in denen sich die evangelische Kirchenmusik in Deutschland seit den Sechziger Jahren bewegte, betrachten, steht kein einheitlicher Gegenstand mehr zur Verfügung. Musik und Kirche stehen unter dem Phänomen der Pluralisierung. Die Zeit einer uniformen Ästhetik und Hermeneutik der Kirchenmusik, von der die kirchenmusikalischen Erneuerer sprachen, ist vorüber, wenn es denn seit 1918 überhaupt eine solche Einheit gegeben hatte.“<sup>60</sup>

Die Diskussionen in den Fachzeitschriften aber auch Berichte von konkreten kirchenmusikalischen Experimenten zeigen, dass mit dem Verlust der Deutungshoheit der KE über die Kirchenmusik Machtfragen virulent werden. Wieviel Einfluss und natürlich auch Geld soll innerkirchlich den popularmusikalischen Bewegungen und Szenen zugestanden werden? Wer entscheidet über die Musik bei Gottesdiensten und Missionsveranstaltungen?

Erst in den 1980er und 90er Jahren konnte sich die Populärmusikbewegung in der Kirche institutionell stärker formieren. Bandarbeitsgemeinschaften oder Verbände für christliche Populärmusik haben seither selbstbewusst ihre Ansprüche in der kirchlichen Öffentlichkeit artikuliert. Der wachsende Einfluss der Musikindustrie auf das Alltagsverhalten hat dieser Fraktion dabei in die Hände gespielt. Gleichzeitig ist eine zunehmende Gettoisierung der musikalischen Avantgarde in kleine Zirkel zu verzeichnen. Das Gros der institutionalisierten Kirchenmusik hat sich hingegen bis zum Ende des 20. Jahrhunderts mit dem gewachsenen Markt musikalischer Möglichkeiten arrangiert: sei es durch Profilierung einer speziellen Stilistik, sei es durch integrative Versuche, die eigene Arbeit stilistisch möglichst plural zu gestalten.

Im Rückblick wird deutlich, dass ein Großteil der heutigen kirchenmusikalischen Phänomene und Szenen seine Wurzeln in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts hat. Es dürfte daher gerechtfertigt sein, diese Jahrzehnte als eine Zeit epochaler Umbrüche in der Kirchenmusik zu betrachten.

---

<sup>60</sup> W. KÖRNER, Kirchenmusik, S. 48.

*Literaturverzeichnis*

- AENGENVOORT, Johannes: Von „Jazz in der Kirche“ zur „rhythmischen Musik“. In: Musik und Altar. Zeitschrift für Musik in Kirche und Schule, Jugend und Haus 22, 1970, S. 121–125.
- BLANKENBURG, Walter: Die evangelische Kirchenmusik und die gesamtmusikalische Situation der Gegenwart. In: Musik und Kirche 34, 1964, S. 1–7.
- BUBMANN, Peter: Sound zwischen Himmel und Erde. Populäre christliche Musik. Stuttgart 1990.
- /MÜLLER, Holger/RIEHM, Heinrich: Das 20. Jahrhundert. In: Möller, Christian (Hg.): Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch. Tübingen/Basel 2000, S. 267–330.
- BÜCKEN, Eckart/SCHRIEVER, Erich (Hg.): Kulturarbeit mit Kindern und Jugendlichen. Entwicklungen – Beispiele – Herausforderungen. In: Donner, Helmut (Hg. im Auftrag des Kirchenamtes der EKD): Kirche und Kultur in der Gegenwart. Beiträge aus der evangelischen Kirche. Frankfurt/M. 1996, S. 343–373.
- DALFERTH, Winfried: Christliche Populärmusik als publizistisches Phänomen. Entstehung, Verbreitung, Rezeption (Studien zur Christlichen Publizistik. II). Erlangen 2000.
- , Zur Entstehung und Verbreitung der christlichen Populärmusik. In: Kabus, Wolfgang (Hg.): Populärmusik und Kirche – Positionen, Ansprüche, Widersprüche (Friedensauer Schriftenreihe; Reihe C: Musik – Kirche – Kultur. 7). Frankfurt/M. 2003, S. 129–176.
- DANUSER, Hermann: Die Musik des 20. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. 7). Sonderausg. Laaber 1996 (zuerst 1984).
- DIBELIUS, Ulrich: Moderne Musik nach 1945. Stuttgart 1998.
- DONNER, Helmut (Hg. im Auftrag des Kirchenamtes der EKD): Kirche und Kultur in der Gegenwart. Beiträge aus der evangelischen Kirche. Frankfurt/M. 1996.
- ECO, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt/M. 1984 (zuerst ital. 1964).
- FLENDER, Reinhard/RAUHE, Hermann: Popmusik. Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik. Darmstadt 1989.
- FORTNER, Wolfgang: Geistliche Musik heute. In: Musik und Kirche 27, 1957, S. 9–16.
- FRITH, Simon: Sociology of Rock. London 1978 (dt. Jugendkultur und Rockmusik, Reinbek 1981).
- GADSCH, Herbert: Kirchenmusik zwischen Experiment, Sacro-Pop und Nostalgie. In: Musik und Kirche 46, 1976, S. 69–73.
- GANS, Herbert Julius: Popular Culture and High Culture. New York 1974.
- GANSLANDT, Franz: Jugendmusikbewegung und kirchenmusikalische Erneuerung. Impulse, Einflüsse, Wirkungen – dargestellt in Verbindung mit Leben und Werk Walter Blankenburgs. Hg. vom Archiv der Jugendmusikbewegung e. V. Wolfenbüttel. München 1997.
- GELINEAU, Joseph: Musik der feiernden Versammlung. In: Hucke, Helmut/Quack, Erhard/Rennings, Heinrich (Hg.): Musik in der feiernden Gemeinde. Hilfen zur Orientierung in der kirchenmusikalischen Theorie und Praxis (Pastoralliturgische Reihe in Verbindung mit der Zeitschrift „Gottesdienst“). Einsiedeln u. a. 1974, S. 45–52.

- GOTTWALD, Clytus: Neue Musik in der Kirche – Aspekte und Tendenzen. In: Musik und Kirche 37, 1967, S. 119–128.
- HAHNEN, Peter: Das ‚Neue Geistliche Lied‘ als zeitgenössische Komponente christlicher Spiritualität (TuP. 3). Münster/Hamburg/London 1998.
- HEGELE, Günter (Hg.): Warum neue religiöse Lieder? Eine Dokumentation. Regensburg 1964.
- HEGELE, Günter: Neue Lieder durch Preisausschreiben? Viermal Tutzing und die Folgen. In: Juhre, Arnim (Hg.): Singen um gehört zu werden. Lieder der Gemeinde als Mittel der Verkündigung. Ein Werkbuch. Wuppertal 1976, S. 25–37.
- HUCKE, Helmut/QUACK, Erhard/RENNINGS, Heinrich (Hg.): Musik in der feiernden Gemeinde. Hilfen zur Orientierung in der kirchenmusikalischen Theorie und Praxis (Pastoralliturgische Reihe in Verbindung mit der Zeitschrift „Gottesdienst“). Einsiedeln u. a. 1974.
- INSTRUKTION ÜBER DIE MUSIK IN DER LITURGIE. Lateinisch – deutsch. Hg. und mit Zwischenüberschriften versehen von den Liturgischen Instituten in Trier und Freiburg/Schweiz (Nachkonziliare Dokumentation. 1). Trier 1967.
- JASCHINSKI, Eckhard: Kleine Geschichte der Kirchenmusik. Freiburg 2004.
- JERRENTROP, Ansgar: Rock-/Popmusik und christlicher Gottesdienst. Gedanken zu einem recht gespannten Verhältnis und zu Lösungsansätzen. In: Kabus, Wolfgang (Hg.): Populärmusik und Kirche – kein Widerspruch (Friedensauer Schriftenreihe Reihe C Musik – Kirche – Kultur. 5). Frankfurt/M. 2001, S. 81–134.
- JUHRE, Arnim (Hg.): Singen um gehört zu werden. Lieder der Gemeinde als Mittel der Verkündigung. Ein Werkbuch. Wuppertal 1976.
- KABUS, Wolfgang (Hg.): Populärmusik und Kirche – Positionen, Ansprüche, Widersprüche (Friedensauer Schriftenreihe; Reihe C: Musik – Kirche – Kultur. 7). Frankfurt/M. 2003.
- KÖRNER, Wolfgang: Kirchenmusik im Plural. Musik im Raum der Kirche in Deutschland 1945–2001. Nürnberg 2003.
- KRIEG, Gustav A.: Die gottesdienstliche Musik als theologisches Problem. Dargestellt an der kirchenmusikalischen Erneuerung nach dem ersten Weltkrieg (Veröffentlichungen der Evang. Gesellschaft für Liturgieforschung. 22). Göttingen 1990.
- MALESSA, Andreas: Der neue Sound. Christliche Popmusik – Geschichte und Geschichten (Brockhaus Tb. 297). Wuppertal 1980.
- MORATH, Reinhold: Das evangelische Kirchenlied. In: Opp, Walter (Hg.): Handbuch Kirchenmusik. Teilband I: Der Gottesdienst und seine Musik. Kassel 2001, S. 91–128.
- NEUE MUSIK IN DER KIRCHE. 1965–1983. Referate – Predigten – Dokumentation: 20 Jahre Neue Musik an St. Martin, Kassel. Hg. von der Evangelischen Akademie von Kurhessen-Waldeck, Hofgeismar [1983].
- RÖHRING, Klaus: Neue Musik in der Welt des Christentums. München 1975.
- , Neue Musik in der Kirche. Der Beitrag der Kirchen-Musik zur Kultur. In: Donner, Helmut (Hg. im Auftrag des Kirchenamtes der EKD): Kirche und Kultur in der Gegenwart. Beiträge aus der evangelischen Kirche. Frankfurt/M. 1996, S. 71–76.
- ROHWER, Jens: Neue Musik – kirchenfeindlich? In: Musik und Kirche 42, 1972, S. 64–120.

- SCHNATH, Gerhard (Hg. im Auftrag des Deutschen Evangelischen Kirchentages): *Fantasie für Gott. Gottesdienste in neuer Gestalt*. Stuttgart/Berlin <sup>2</sup>1965.
- SCHNEBEL, Dieter: *Geistliche Musik heute*. In: *Musik und Kirche* 37, 1967, S. 109–118.
- SCHROETER, Harald: *Kirchentag als Gesamtkunstwerk. Ein Bericht über seine kulturellen Dimensionen*. In: Donner, Helmut (Hg. im Auftrag des Kirchenamtes der EKD): *Kirche und Kultur in der Gegenwart. Beiträge aus der evangelischen Kirche*. Frankfurt/M. 1996, S. 326–342.
- SCHWARZ, Joachim (Hg.): *Beiträge zur Geschichte der AG Musik 1950–1990*. Faßberg 1990.
- SCHWARZE, Bernd: *Die Religion der Rock- und Popmusik: Analysen und Interpretationen*. Stuttgart u. a. 1997.
- SÖHNGEN, Oskar: *Musica sacra zwischen gestern und morgen. Entwicklungsstadien und Perspektiven in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts*. 2. erw. Aufl. Göttingen 1981.
- , *Theologie der Musik*. Kassel 1967.
- , *Die Wiedergeburt der Kirchenmusik. Wandlungen und Entscheidungen*. Kassel/Basel 1953.
- STALMANN, Joachim: *Kompendium zur Kirchenmusik. Überblick über die Hauptepochen der evangelischen Kirchenmusik und ihre Vorgeschichte*. Hannover 2001.
- THUST, Karl Christian: *Das Kirchen-Lied der Gegenwart. Kritische Bestandsaufnahme, Würdigung und Situationsbestimmung (Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung. 21)*. Göttingen 1976.
- VÖGELE, Wolfgang/BREMER, Helmut/VESTER, Michael (Hg.): *Soziale Milieus und Kirche (Religion in der Gesellschaft. 11)*. Würzburg 2002.
- WATKINSON, Gerd (Hg.): *111 Kinderlieder zur Bibel*. Freiburg i. Breisgau 1968.
- WILSON-DICKSON, Andrew: *Geistliche Musik. Ihre großen Traditionen. Vom Psalmenge-sang zum Gospel (dt. Bearb. von Ute Zintarra u. Klaus Heizmann; das Kap. 45 zur Populären christlichen Musik in Deutschland stammt von Klaus Heizmann)*. Gießen 1994.
- ZENETTI, Lothar (unter Mitarbeit von Johannes Aengenvoort, Peter Krams, Rolf Riehm, Dieter Trauwein): *Heisse (W)Eisen. Jazz, Spirituals, Beatsongs und Schlager in der Kirche*. München 1966.
- ZIEGLER, Klaus Martin: *Zur Funktion der Musik im Gottesdienst heute. Kommt der zeit-genössischen Musik eine spezielle Funktion im Gottesdienst zu?* In: *Musik und Kirche* 49, 1979, S. 53–57.
- ZIMMERMANN, Heinz Werner: *Neue Musik im Zwiespalt – Evangelische Kirchenmusik 1979*. In: *Musik und Kirche* 49, 1979, S. 221–228.