

## Das kirchliche Volkslied

Von Josef Kreitmaier S. J.

**E**s gibt traditionsgebundene Menschen, Völker und Zeiten, die das von den Vätern überkommene geistige Erbgut treu bewahren und weiterleiten, und es gibt traditionskritische, die nichts mehr ungeprüft übernehmen. Traditionsgebundenheit birgt die Gefahr in sich, in Selbstgenügsamkeit und geistige Trägheit auszuarten — „Ich lieg und besitze: laßt mich schlafen“ (R. Wagner, Siegfried) —, Traditionskritik in Pietätlosigkeit und Übereifer, der zugleich mit dem Abgelebten auch fruchtverheißende Schöbllinge ausjätet.

Unser Zeitalter gehört fraglos zu den traditionskritischen. Auf allen Lebens- und Wissensgebieten werden die alten Fragen neu gestellt und neu beantwortet. Keine Festung ist so stark, daß sie nicht bombardiert würde. Selbst an die altehrwürdigen Volksgüter, wie Volkstrachten, Volksbräuche, Volkslieder, an die zäheste Masse, die es gibt, wagt sich der Reformeifer heran, der freilich nicht vom Volk selbst ausgeht, sondern von mehr oder weniger echten Volksfreunden, mehr vom kalten Intellekt als vom warmblütigen Herzen. Nicht immer ist die Kritik unberechtigt; oft aber hat sie ihren Ursprung in außervolklichen Ideen, verkennt darum das Wesen ihres Gegenstandes, oder macht sich an taktisch verfehlte Reformversuche, die an ihren unzumutbaren Methoden scheitern müssen.

Wenn wir heute einen Teil aus dieser zähesten Masse, das kirchliche Volkslied, herausgreifen — wie zäh er ist, bekunden unsere Gesangbücher —, so geschieht das in dieser Zeitschrift nicht zum ersten Mal. Schon Guido Maria Dreves, von dem wir eine stattliche Reihe inhaltsreicher und formschöner Kirchenlied-Dichtungen haben, hat unserer Frage ein eigenes Ergänzungsheft: „Ein Wort zur Gesangbuchfrage“ (1884), gewidmet, und der Verfasser dieser Zeilen kam in seiner Artikelreihe „Kirchenmusikalische Fragen der Gegenwart“ auch auf das Kirchenlied zu sprechen (Bd. 85, 1913, S. 136—141), ebenso in den kleinen Beiträgen „Zur Frage des Einheitsgesangbuches“ (Bd. 90, 1915/16, S. 324—328) und „Grundbegriffe für die Kirchenliedpraxis“ (Bd. 91, 1916, S. 395—398). Inzwischen ist aber die Frage nicht nur viel erörtert worden; es sind auch zahlreiche Diözesangesangbücher in neuer Bearbeitung erschienen, so daß es an der Zeit sein dürfte, die früher angesponnenen Gedanken weiterzuführen.

Der Begriff „kirchliches Volkslied“ schließt drei gleichwichtige Bestandteile in sich: Lied, Volk, Kirche. Es hat sich immer gerächt, wenn diese Bestandteile nicht das Gleichgewicht hielten, sondern der eine auf Kosten der andern überbetont wurde.

Das Kirchenlied muß also vor allem ein Lied sein. „Lied ist von Haus aus und seit Urzeiten ein in schlichten poetischen und musikalischen Formen sich aussprechendes subjektives Empfinden, ein scharf umrissenes kleines Stimmungsbild“ (Riemann, Musiklexikon). Lied ist also weder Erzählung noch Handlung, sondern gefühlsbetonte Betrachtung. Der



Liedtext muß knapp sein. Drei Strophen bilden das Normalmaß. Bei einer größeren Zahl von Strophen kann man fast immer beobachten, daß Stimmung und Form im Fortschreiten verblässen. Die echte Liedmelodie ist nicht eine mathematisch erdachte Aufeinanderfolge von Tönen, sondern eine unmittelbar aus dem Seelengrund emporsteigende Gefühlswelle, eine Momentaufnahme der seelischen Verfassung, bei der sich der Komponist mehr empfangend als tätig verhält, so daß der Schreibgriffel Mühe hat, mitzukommen. Der Liedkomponist wird schon beim ersten Blick auf einen Liedtext gewahr, ob dieser in seinen Seelengrund dringt und dort den melodischen Quell öffnet. Ein Lied, das diesen Bedingungen entspricht, ist dann auch, so bescheiden und einfach es sein mag, ein Kunstwerk. Lieder, die auf Bestellung gemacht werden sollen, gedeihen in den seltensten Fällen zu echten Liedern. Ein formgewandter Komponist wird solchen Texten eben ein Konfektionskleid umhängen, womit er aber nur den Unerfahrenen zu täuschen vermag.

Eine Liedmelodie hat aber auch ihrer Natur nach einen andern Charakter als die gregorianischen Choralweisen. Wohl finden sich auch hier Lyrismen, sogar bei recht unlyrischen Textstellen, aber das Dekorativ-Ornamentale, „die vernunftgemäße anmutige Linienführung“ (Peter Wagner) herrscht beim Choral vor, wenigstens für unser modernes Ohr. Es kann aber kein Zweifel sein, daß die Choralkomponisten gefühlsbetonten Ausdruck suchten und erreichten, wofür der hl. Augustin der klassische Zeuge ist. Ob eine Rückentwicklung unserer Melodieauffassung möglich ist, sei dahingestellt; diese könnte sich jedenfalls, was das Volkslied betrifft, nicht im Tempo sonstiger Bewegungen vollziehen, sondern nur im Jahrhunderttempo alles Volklichen. Immer aber wird es Lied bleiben müssen, d. h. Stimmungsausdruck, und nicht nur musikalisches Rankenwerk. Die echte Liedmelodie umspielt nicht nur den Text, sondern saugt aus ihm ihren Lebenssaft.

Es wäre eine lockende und dankbare Aufgabe, unsern Kirchenlied-Bestand einmal unter der Rücksicht der Liedform zu untersuchen. Soviel ich weiß, ist der Unterschied zwischen stimmungserfüllten und rein ornamentalen Kirchenliedweisen in der einschlägigen Literatur kaum je hervorgehoben worden. Er ist aber wesentlich. Nur Heinrich Lemacher (Gregoriusblatt 1935, Heft 4, S. 59) hat den Gedanken angedeutet, wenn er schreibt: „Bei einer Einschätzung des qualitativ Wertvollen müßte man eine letzte musikalische Wertung noch dahin vornehmen, ob ein Lied mehr einem kunstgewerblichen Können seine zeitweilige Existenz verdankt, oder ob es spontan als glücklicher Augenblickseinfall, als genialer Wurf, als Gnadengeschenk der Intuition ins Diesseits trat, um Leben zu spenden nicht nur in der Gegenwart, sondern für Generationen und Jahrhunderte.“ Aus den vorreformatorischen Singweisen von herber Strenge, die ihre Herkunft aus dem Choral nicht verleugnen können, entwickelte sich im Laufe der folgenden Jahrhunderte das eigentliche Lied, von dem uns noch zahlreiche Perlen erhalten sind<sup>1</sup>. Auch das 18. Jahrhundert hat

<sup>1</sup> Das Drevesche Gesangbüchlein „O Christ hie merk“ enthält 150 alte Lieder, darunter viele sehr schöne, die man in unsern offiziellen Gesangbüchern nur noch



noch manche vortreffliche Lieder hervorgebracht, wie etwa „Mein Herz will ich Dir schenken“ (1713), „Ich glaub' an Gott in aller Not“ (1724), „Großer Gott, wir loben Dich“ (1774), „Das Grab ist leer“ (1777). Im allgemeinen erhalten aber die Lieder nun immer mehr tändelnden Charakter; allerlei Verzierungen, unter denen selbst die Triller nicht fehlen, werden an die Substanz des Liedes angehängt. Die Rankenmelodie siegt über die Stimmungsmelodie. Es fehlt diesen vielleicht recht wohlgestalteten Blumen der Duft. Auch das Mozartsche Lied „Als aus Ägypten“ legt nur von der Formgewandtheit des großen Tonmeisters Zeugnis ab. Vielfach tritt schon in den Texten das didaktische Element ungebührlich hervor. Die Absicht, zu belehren, ist aber der Todfeind des echten Liedes, und Katechismus-Lieder sind ein Widerspruch in sich, wenn man das Wort „Lied“ betont. Erst dem Genie eines Schubert blieb es vorbehalten, den Ausdruck wieder zu vertiefen. Aber selbst er konnte das Erbe der Rokokozeit nicht ganz abstreifen. Der Schlußgesang seiner deutschen Singmesse ist geradezu ein Muster rein ornamentaler Musik im Gegensatz zu andern Stücken dieser Messe, die wirklich Lieder im vollen Sinne sind, wie gleich das Einleitungsglied „Wohin soll ich mich wenden“. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts wurden die bisher ausgebildeten Formen eklektisch übernommen. Das Ertragnis ist wenig bedeutend. Zum Teil wurde die romantische Stimmung verwässert, zum Teil fehlt jede Erfindungs- und Formkraft. Nur da und dort ragt ein grünender Baum aus der dünnen langweiligen Ebene heraus.

Eine Reihe weiterer Fragen stellt der Begriff Volk, der zweite Bestandteil des Ausdruckes „kirchliches Volkslied“. Es gibt drei Arten von Liedern: das Kunstlied, das in Ausdruck und Form dermaßen subjektiv ist, daß es nur einem kleinen Kreis Eingeweihter zugänglich ist, ferner das Kunstlied, dessen Ausdruck und Form auch den schlichten Volksgenossen als Hörer anspricht, wie es das Kunstlied aller früheren Zeiten im Gegensatz zum modernen gewesen ist, und endlich das eigentliche Volkslied, bestimmt, vom Volke selbst gesungen zu werden, wohl die ursprünglichste Gattung des Liedes.

Aus dem Umstand, daß das Volk in seiner breiten Masse entweder gar nicht oder nur sehr mangelhaft musikalisch vorgebildet ist, ergeben sich

selten oder gar nicht mehr findet, z. B. Nr. 5 „Es flog ein schöner Engel“, Nr. 49 „O Mensch, gedenke“, Nr. 50 „Wer hat Dich, mein Jesus, gefangen“, Nr. 72 „Jesu, zu dir rufen wir“ (es ist zu bedauern, daß das Kölner Gesangbuch die gemütvollte Wiederholung „O Jesu“ gestrichen hat), Nr. 82 „Zieh ein zu meinen Toren“ — ein kräftiges Heiligegeist-Lied, Nr. 86 „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“, Nr. 100 „O Herz Jesu, Sitz der Liebe“ (die Melodie gehörte ursprünglich zu einem anderen Text), Nr. 108 „Vor aller Jungfrau'n Krone“ — eine entzückende Melodie, Nr. 114 „Heilige, prächtige“ — es ist ein Jammer, daß diese großartige Melodie immer mehr verschwindet und von geringerwertigen verdrängt wird: der etwas große Tonumfang sollte nicht abschrecken —, Nr. 115 „O Maria noch so schön“, Nr. 119 „Maria, breit' den Mantel aus“ (in den meisten Gesangbüchern finden wir weniger gute Melodien zu diesem Text), Nr. 123 „Mein' Zuflucht alleine“ (diese Melodie ist unvergleichlich besser, auch besser gebaut als die im Münsterschen Gesangbuch), Nr. 129 „Tröstlicher, schöner Maie“ — ein wundervolles Mailed —, Nr. 139 „Nun laßt uns alle loben Sankt Bonifatium“ (Dreves hat den dorischen Charakter dieser kraftvollen Melodie leider verwischt).



die Eigentümlichkeiten des kirchlichen Volksliedes von selbst. Die Melodie muß in einfachen, leicht faßbaren Intervallen fortschreiten; chromatische Halbtonfolgen gehen über das Singvermögen ungeschulter Massen weit hinaus. Die Melodie muß ferner knapp sein; ein durchkomponiertes mehrstrophiges Lied ist für den Volksgesang schon zu verwickelt. Der Tonumfang soll eine Oktave nur selten überschreiten. Leicht faßbar muß auch der Rhythmus sein, wobei einfacher Taktwechsel nicht auszuschließen ist; Synkopen dagegen, die den einmal eingeschlagenen Rhythmus stoppen, können im Kunstlied prächtige Wirkungen erzielen, beim Volkslied sind sie zu meiden. Die Instrumentalbegleitung hat die Melodie durch einfachste Akkorde zu stützen; erst wenn ein Lied fester Bestandteil des Gemeindegesanges geworden ist, kann sich der Organist freiere Akkordverbindungen erlauben.

Schon dieser schlichte Bau des Kirchenliedes läßt schließen, daß es nicht seine Aufgabe sein kann, im Ausdruck persönlicher, bis in die kleinsten Verzweigungen hineinreichender Stimmungen mit dem Kunstlied zu wetteifern, daß es vielmehr die allgemeine Stimmung der Gemeinde zu treffen hat. Das Volkslied hat stets linearen, aber nicht malerischen Stil. So wenig mannigfaltig nun die Stimmungen sind, die beim Volkslied in Frage kommen, so reich sind die Möglichkeiten ihrer Darstellung; sie sind noch lange nicht erschöpft und werden auch nie erschöpft werden. Bei diesem Zwang zur Einfachheit liegt die Gefahr des Schematisierens nur zu nahe. Eine große Zahl von Liedern, auch aus früheren Zeiten, ist dieser Gefahr erlegen. Es ist nicht so, als ob alle diese alten Lieder originelle Schöpfungen wären. Die sehr berechtigte Scheu vor dem Schema hat dann moderne Komponisten Weisen erfinden lassen, die wegen ihres fremdartigen Kolorits kaum Hoffnung haben dürften, Volksgut zu werden. Organisierte Gruppen und Massen mögen solche Lieder mit Schwung singen, aber Gruppen- und Massengesang ist noch nicht Volksgesang.

Die Einfachheit der Volksliedmelodie bietet sodann Reminiszenzenjägern ertragreiche Jagdgründe. Ich habe schon früher einmal in dem Umschaubetrag „Musikalische Plagiate“ (diese Zeitschrift, März 1918, S. 653 ff.) darauf hingewiesen, daß sich solche Motivgleichheiten nicht nur beim Kirchenlied, sondern auch bei der viel beweglicheren Kunstmusik — die Klassiker keineswegs ausgenommen — in großer Zahl nachweisen lassen, daß sie aber für den Charakter und Wert eines Liedes gar nichts besagen. Nicht die Motive bilden das Kunstwerk, sondern das, was der Künstler aus ihnen macht<sup>2</sup>. Wenn ich darum hier einige Beispiele aus der neuesten Zeit anfüge, so ist damit über den Wert dieser Lieder keinerlei abträgliches Urteil gesprochen. V. Gollers Lied „An unsere liebe Frau vom Siege“ (Die eiserne Harfe Nr. 12) ist in den ersten sieben Noten gleichlautend mit Aiblingers „Dem Herzen Jesu singe“, die ersten acht Noten des Liedes von F. Philipp „Jesus bleib in meiner Seele“ (Freiburger Magnifikat Nr. 179) finden sich notengleich in einem älteren Tantum ergo,

<sup>2</sup> Den gleichen Anfang haben z. B. die Lieder „Mein Herz gedenke“, „Ihr Engel allzumal“, „Mein Testament“ (die trierische Melodie von 1847). Auch das „Großer Gott“ und „Christus ist erstanden“ beginnen mit der gleichen Tonreihe.



der wuchtige Refrain in dem sehr hübschen und volkstümlichen, an die Art der Barockzeit erinnernden Cäcilienlied H. Lemachers ist in den ersten acht Noten bereits in dem Lied „Victoria“ von 1666 vorgebildet. Häufig begegnet uns das *Ite-missa-est*-Motiv, so in der Christkönigsmesse von J. Haas (Nr. 8, an der Stelle „Bleibe uns gnädig“) und beim Christkönigslied des Verfassers, beide mit Wiederholung des Motivs in der tieferen Terz.

Bei der großen Beschränktheit des Tonmaterials, das für das Volkslied brauchbar ist, muß man sich hüten, noch weitere Einschränkungen zu fordern. Warum soll das Intervall der Sext verpönt sein? Warum der gebrochene Dreiklang? Einwände dagegen gehen nie vom Volk aus, sondern von gestrengen Theoretikern, die man mit einigen unnachgiebigen Warum leicht zum Schweigen bringen könnte. Sowohl Haas wie Lemacher, Meister, die nicht nur in der hohen Kunst zu Hause sind, sondern sich auch das Gefühl fürs Volkstümliche zu bewahren wußten, benutzen ungescheut Sextsprünge und Dreiklangsfortschreitungen, und niemand hat das Recht, dabei schon gleich den Teufel der Trivialität an die Wand zu malen<sup>3</sup>.

Eine besondere Gefahr, die dem Kirchenlied leicht droht, ist die Sentimentalität. Aber was ist sentimental? Kaum ein Wort begegnet uns in mündlichen und schriftlichen Kunstgesprächen häufiger als dieses. Und doch ist es sehr schwierig, den Inhalt dieses Begriffes auch nur annähernd zu umgrenzen. Wenn man manche Leute reden hört, könnte man beinahe meinen, alles, wofür das Volk schwärmt, wofür es sich begeistert, sei sentimental. Andere glauben, alles Gefühlsselige, jeden Gefühlsüberschwang so bezeichnen zu dürfen. Aber dann müßten wir auch Schubert und vor allem Richard Wagner ablehnen. Tatsächlich kommen auch nicht wenige Neumusiker zu dieser Folgerung. Die Schillersche Deutung, sentimental sei „eine künstlerische Gestaltungsweise, die eine aus dem Leben entschwundene Natur wieder als Idee der Dichtung zurückruft“, entspricht sicher nicht mehr unserem Sprachgebrauch und sollte seinerzeit wohl nur im Munde des Klassikers die Bestrebungen der Romantiker brandmarken. Aber auch Gehaltlosigkeit in Inhalt und Form ist noch nicht gleichbedeutend mit sentimental; denn es gibt viele gehaltlose Lieder, die hart und herb sind. Auch das Elementare in Melodie, Harmonie und Rhythmus bildet noch kein Kennzeichen des Sentimentalen, da schließlich alle Volkslieder, auch die guten und besten, über elementarste Formen nicht hinausgehen.

<sup>3</sup> Es ist darum auch zu bedauern, daß ein neues Gesangbuch den Anfang der kraftvollen Melodie K. Rackes zum Dreveschen Gedicht „Der Kön'ge König sei gelobt“, der an dieser Stelle vollkommen sinngemäß mit den vier Tönen eines Sextakkordes beginnt, durch Ausmerzen des ersten abgeschwächt, ein anderes — vermutlich aus der gleichen unbegründeten Angst vor diesem Sextakkord — gleich die ganze Melodie Rackes durch eine ihr an Wert bedeutend nachstehende ersetzt hat. Es ist auch nicht einzusehen, warum ein drittes neues Gesangbuch bei der ebenfalls sehr schönen Melodie des gleichen Komponisten zum Dreveschen Text „Ein Danklied sei dem Herrn“ den ersten Halbschluß auf der Unterdominante in einen auf der Dominante verwandelt hat. Das sind Verschlechterungen und nicht Verbesserungen.



Es muß also irgendwie das Element des Unwahren und Unechten mit hineinspielen. Aber gibt es wirkliche Gefühle, die unecht sind? Sicherlich nicht. Wohl aber gibt es gemimte Gefühle, und auf sie trifft in seiner ganzen Bedeutung das Wort „unecht“ zu. Ein Komponist, der eine Melodie nicht rein aus seiner augenblicklichen Empfindung niederschreibt, sondern aus einer früheren bereits abgestorbenen oder geschwächten oder aus einer fremden, der also nur aus Kenntnis der Wirkung bestimmter Tonreihen schreibt, verausgabt gefälschtes Gold. Trotzdem kann eine solche in ihrem Ursprung unechte Melodie im Hörer Gefühle wecken, die ebenso echt sind, wie die Freude des Wilden an wertlosen Glasperlen eine echte Freude ist und eine Lebenserhöhung, also etwas sehr Wertvolles, bedeutet. Das schlichte Volk empfindet anders als der hochgebildete Musiker, oder vielmehr: es werden beim einfachen Mann aus dem Volke Gefühle aus Anlässen geweckt, die den Musiker kalt lassen oder gar abstoßen. Dem Musiker gilt die künstlerische Form mehr als die Wirkung; dem Volk ist die Wirkung eins und alles. Das Subjektive, Relative spielt in diesen Fragen eine geradezu entscheidende Rolle, und es steckt schon ein Körnchen Wahrheit in dem Satze „Über den Geschmack läßt sich nicht streiten“.

Man wird dagegen einwenden, es gebe doch, gerade in Kunstsachen, einen geläuterten Geschmack, der eher beim Kenner zu finden sei als bei der Masse. Das ist nun freilich richtig. Aber die Frage ist bei aller Kunst, die zu dienen hat, was das Wichtigere ist: das Kunstwerk an sich in seinem objektiven Bestand oder die Wirkung. Ich glaube, die Wirkung. „Ziehharmonika kann helfen, den Menschen gut und glücklich zu machen, und die Missa solemnis von Beethoven kann es auch. Aber nicht beide bei derselben Person.“ So Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, in seiner Schrift „Die Musik im Dritten Reich“ (Regensburg 1935). Unser Streben kann also nur darauf gerichtet sein, Werke für das Volk zu schaffen, die künstlerisch vollwertig sind, aber die gleiche Wirkung erzielen wie das Minderwertige, dem Volke die wertlosen Glasperlen zu entziehen und durch echte zu ersetzen, langsam und mit liebevoller Schonung.

Unsere Zeit der rauhen Krieger im profanen Raum, die vor allem das Marschlied und Kampflied pflegt, und die so wichtige und wertvolle liturgische Bewegung im sakralen Raum könnten ein Gegengewicht gegen sentimentales Wesen bilden; aber sie sind nur zu sehr geneigt, alles Feine und Gefühlvolle als Sentimentalität zu verschreien. Nichts wäre verhängnisvoller als eine solche Verwechslung. Weich ist noch nicht weichlich, süß noch nicht süßlich, fromm noch nicht frömmelnd, heiter noch nicht ausgelassen, naiv, klein und kindlich noch nicht kleinlich und kindisch, und es sind auch nicht alle Tränen, die geweint werden, Zeichen von Weinerlichkeit. Will man den Volksgesang reformieren, darf man das berechtigte Sentiment der Volksseele nicht außeracht lassen. Nicht Idealwünsche einer gelehrten Minderheit sind maßgebend, sondern eine vertiefte Volkspsychologie. Von vornherein sollte man sich schon gar nicht die Mühe machen, Lieder, an denen das ganze Volk in Nord und Süd mit Zähigkeit



hängt, die von Jung und Alt immer wieder mit Begeisterung gesungen werden, durch oft recht zweifelhafte theoretische Begründungen zu bekämpfen und eine Art Exkommunikation aus den Gesangbüchern über sie zu verhängen. Eine solche Sperre weiß das Volk, wie die Erfahrung lehrt, ja doch zu durchbrechen. Solche Lieder — es sind ihrer nur wenige — beansprucht das Volk geradezu als seine eigene Schöpfung, da der Komponist ja nur herausgeholt hat, was in der Volksseele schlummert; sein Name wird vergessen, das Lied ist anonym, seine Herkunft bleibt lediglich Sache der Musikforschung. Goethe sagte einmal zu Eckermann: „Wo ich große Wirkungen sehe, pflege ich auch große Ursachen vorauszusetzen, und bei der so verbreiteten Popularität, die Uhland genießt, muß also wohl etwas Vorzügliches an ihm sein.“ Den gleichen Gedanken, auf Musik angewandt, haben Ambros und Pfitzner ausgesprochen.

Man lasse darum solche Lieblingslieder leben, solange das Volk sie leben läßt. Andererseits fristen aber auch in neuen Gesangbüchern noch manche Lieder ihr Dasein, die bei ihrem zweifelhaften innern Wert und ihrem Mangel an Form- und Stimmungskraft ruhig verschwinden könnten, ohne daß ihnen das Volk eine Träne nachweint. Sie werden eben gesungen, weil sie an der Tafel angekreidet sind; man merkt aber schon an der Art des Singens, daß die Anteilnahme fehlt. Noch wichtiger ist, daß nicht minderwertiges Neues aufgenommen wird. Auch dafür gibt es Beispiele in den neuen Gesangbüchern. Nicht jede lokale Musikgröße ist imstande, gute Volksmelodien zu erfinden.

Bei einem so gemischten Volk, wie es das deutsche ist, mußten sich die Eigenarten der Stämme auch im Liede offenbaren, nicht nur in der Wahl der Lieder, sondern auch beim Zurechtsingen allgemein verbreiteter. Schon aus diesem Grunde konnte man auf die besonders während des Weltkrieges auftauchenden Bestrebungen zur Vereinheitlichung keine großen Hoffnungen setzen. Wir haben aus unserer Skepsis nie ein Hehl gemacht (vgl. diese Zeitschrift, Bd. 90 [1915] S. 326). Neuerdings schreibt Otto Ursprung in seinem wertvollen Buch „Die katholische Kirchenmusik“ (1931) S. 281: „Der alte Traum von Einheitsliedern, auf die besonders seit 1908 in Rücksicht auf die fluktuierenden Bevölkerungsverhältnisse hingearbeitet wurde, ließ sich fast nur für die besondern Verhältnisse während der Kriegszeit ... verwirklichen; nach Kriegsschluß machte die Stammeskultur wieder ihre Vorrechte geltend.“<sup>4</sup>

Daß sich bei der Pflege des Volksgesanges allerlei Unarten leicht einschleichen, ist bei der im großen und ganzen doch unmusikalischen Masse leicht zu verstehen. Dazu gehört das leidige Schleppen und Detonieren,

<sup>4</sup> An den damals geschaffenen 23 Einheitsliedern konnte man mancherlei bemängeln. Man durfte z. B. nicht erwarten, daß bei Nr. 13 „Komm Schöpfer Geist“ der geänderte Schluß, der sich notengetreu in dem Lied „Mein Herz gedenk“ findet, vom Süden, der den originellen ursprünglichen (aus „Tochter Sion“ 1741) gewohnt war, übernommen würde. Beim Lied „Christi Mutter stand mit Schmerzen“ wurde nicht die erweiterte zwölftaktige Form übernommen, sondern die sechstaktige. Dagegen wäre nicht viel einzuwenden, wenn nicht die schöne Kadenzierung (2. Takt a, 4. Takt g, 6. Takt f) dadurch verdorben worden wäre, daß schon der 2. Takt mit g schließt.



meist allerdings ein Zeichen, daß die Sänger an dem Lied keinen rechten Anteil nehmen. Aber auch das Hasten ist von Übel, zu dem wohlmeinende Organisten das Volk bisweilen antreiben möchten. Ein feierlich getragenes Tempo ist dem Volksgesang durchaus angemessen. Grundsätzlich und in jedem Fall verbiete man das Mitsingen einer zweiten Stimme; das gibt nur schrille Mißklänge mit der Orgelharmonie. Derartige Unarten lassen sich nur beseitigen, wenn die Lieder nicht nur mit den Schulkindern, sondern mit der ganzen Gemeinde, am zweckmäßigsten nach dem Gottesdienste, eingeübt werden. Noch schlimmer ist es, wenn schon die Gesangbuch-Redaktion Mißstände fördert, wenn etwa in einem neuen Diözesangesangbuch (hoffentlich dem einzigen) alle Melodien zerpfückt und zwischen Kantor, Schola und Gemeinde aufgeteilt werden. Ein derartiges, in den Melodien selbst ganz und gar unbegründetes mechanisches Verfahren sollte ehestens wieder beseitigt und vor allem nicht nachgeahmt werden. Lieder, die sich zu einer solchen Rollenverteilung eignen, müssen dafür besonders geschaffen sein.

Lied, Volk, Kirche. Über den letzten Bestandteil des echten Kirchenliedes bleibt noch einiges zu sagen. So gewiß es ist, daß das Kirchenlied mit dem eigentlichen liturgischen Zeremoniell, den gregorianischen Choral eingeschlossen, nichts zu tun hat, da es nicht ein für allemal festgelegt ist, sondern dem Wechsel der Zeit unterliegt und schon als Lied seinen Sondercharakter gegenüber der Liturgie wahrt, so muß es doch dem Ernst und der Würde des Gotteshauses, in dem es erklingt, angemessen sein und alles Weltliche in Form und Stimmung fernhalten. Wie einfach und selbstverständlich klingt diese Forderung, wie schwierig aber ist es, das Gebiet des Weltlichen und Kirchlichen scharf abzugrenzen! Woher kommt es denn, daß wir bei einer Rokokokirche all den flimmernden Zierrat nicht als weltlich und unkirchlich empfinden? Weil er teilhat an der sakralen Grundstruktur des Baues, von ihm gewissermaßen umarmt wird. Kann nicht auch das Kirchenlied ebenso von der Grundstimmung des Raumes beherrscht und von seiner Farbe bestrahlt werden? Die Vieldeutigkeit der Musik ermöglicht eine solche Betrachtungsweise, die psychologischer Art ist. Wir wissen ja, daß gar manche Kirchenliedmelodien ursprünglich zu weltlichen Texten gehörten, andere aus dem protestantischen Kirchengesang übernommen wurden. Wo aber ist die Grenze? Gewiß werden wir eine Walzermelodie ohne Besinnen als weltlich bezeichnen. Aber wieviel hängt da vom Vortrag ab! Ich mache mich anheischig, eine so edle Melodie wie etwa „Ave Maria zart“ oder „Ich will Dich lieben, meine Stärke“ so vorzutragen, daß sie zum Tanzen anregt. In der schweren Getragenheit, in der das Volk seine Lieder zu singen pflegt, liegt ein Gegengewicht gegen unkirchliche Wirkung, und manche Melodie hört sich ganz anders an, wenn sie in der Kirche gesungen wird, als wenn man sie für sich durchliest. Zeit, Ort und besonders gelagerte Umstände dürfen da manches aprioristische Urteil nicht unwesentlich ändern. Keineswegs darf aber eine solche milde Auffassung uns verleiten, das Bestreben, Unwürdiges zu tilgen, erlahmen zu lassen. Über die Frage, was unwürdig ist, wird in Grenzfällen wohl nie eine Meinungseinheit erzielt werden.



Man denke nur an die schroff entgegengesetzten Urteile über Mitterers „Auf zum Schwur“ oder Grubers „Stille Nacht“.

Man kann die schwerwiegende Frage nach der Kirchlichkeit nicht damit beantworten, daß man auf den gregorianischen Choral als Vorbild hinweist. Dazu ist der Choral viel zu sehr mit der antiken Sprache zu einer Einheit verwachsen. Deshalb sind auch Versuche, deutsche Übersetzungen den Choralmelodien unterzulegen, nicht zu billigen, da dies einer Rassenmischehe gleichkommt. Die lateinische Sprache verbunden mit Choralmelismen verklärt manches, was im Deutschen fast trivial anmutet. Wenn z. B. bei Austeilung des Weihwassers der Kantor anstimmt „Ich sah Wasser“, noch dazu in verschrumpfter Choralform, die jeder Silbe nur eine Note zuteilt, so wirkt das wahrlich nicht erhebend, und man fühlt geradezu das kalte Wasser über den Rücken rieseln. Schon Luther mußte sich gegen solche Eindeutschungsversuche des Chorals wehren. Am erträglichsten wirkt das noch bei Psalmtönen und einfachen Hymnenmelodien, die sich dem metrischen Zeitmaß anpassen.

Wenn darum manche Rigoristen, seien es *laudatores temporis acti* oder *futuri*, Choralfanatiker oder moderne klangfeindliche Atonalisten, auf ihren Grundsätzen ein neuzeitliches Kirchenlied aufbauen möchten, wird man ihren Bemühungen wenig Erfolg verheißen dürfen. Den Ehrentitel „Volkslied“ verdankt ein Lied einzig und allein der Gnade des Volkes, nicht dem Willen des Komponisten, oder dem Urteil des Ästhetikers. Das Volk hat gegen alle solche Versuche, ihm Melodien aufzudrängen, die in seiner Seele kein Echo wecken, ein unfehlbares Mittel: passive Resistenz. Gewiß wird man Lieder, die diesen Wunschträumen einer kleinen Minderheit entsprechen, nicht als unkirchlich verdächtigen, aber ihre Kirchlichkeit ist kein positiver, das Volk in seinem Glauben, Hoffen und Lieben stärkender Wert. Schon vor mehr als einem halben Jahrhundert hatte G. M. Dreves den Versuch gemacht, durch sein Gesangbüchlein „O Christ hie merk“ das alte, dem heutigen Volksempfinden zum großen Teil nicht mehr entsprechende Kirchenlied einzubürgern. Seine Hoffnungen haben sich nicht erfüllt. Ja, das Kirchenlied ist „zäheste Materie“.

Im ganzen und großen hat das gläubige Volk schon das richtig abgewogene Verhältnis zu seinem Herrgott, vielleicht mehr als so manche Oberschicht. Es liebt den Ernst, wo er am Platze ist, es will in der Kirche aber auch mal herzlich jubilieren. Die Worte, die Ludwig Damm in seinem Aufsatz „Fröhliche Kirchenkunst“ (Die Umschau, 7. Juni 1936) niedergeschrieben hat, mag auch der Kirchenmusiker zu seinem Vorteil beherzigen: „Niemals hat die Kirche früher vergessen, daß sie Menschen von Fleisch und Blut dienen und sie zugleich gewinnen will... Es paßt nur zu gut zu dem ‚nur ernsten‘ Gehabe und der Leichenbittermiene unserer Zeit, die ihre Kirchen so oft in scheinbar primitiver, dabei um so raffinierterer Einfachheit, ja Nüchternheit, immer kälter und frostiger gestaltet, daß sie immer wieder den Versuch macht, den köstlichen Reiz des gewachsenen Natursteins durch Beton und Eisen zu ersetzen, als letzte technisch-logische Konsequenz, so daß alles ehemals Lebendige auch hier in der fanatischen Sachlichkeitswelle ersticken mußte.“ Und Peter Raabe



schreibt in seinem bereits erwähnten Büchlein „Die Musik im Dritten Reich“ sehr schön: „Der Einfache, der im besten Sinn ‚Einfältige‘ ist aber ein Ganzer, der hat Kultur, und wenn wir die bewußt in ihm steigern wollen, so müssen wir von ihm ausgehen, wie er ist, nicht von einer Art, der er gar nicht angehören will, weil das Beste an dieser Art nicht zu dem Besten paßt, was er besitzt und eben jener andere nicht.“

Zum guten Ende möge noch eine Frage kurz gestreift werden: die Frage nach der Entwicklung des deutschen Kirchenliedes im Ausland. Wir wissen, daß 30 Millionen deutscher Volksgenossen außerhalb der Reichsgrenzen wohnen. Sie haben nicht nur ihre Sprache, sondern auch ihre Lieder mit in die Fremde genommen. In seinem Roman „Soll und Haben“ läßt Gustav Freytag einen seiner Helden sagen: „Wenn die Auswanderer alles verlieren, die Liebe zu ihrem Vaterland, selbst den geläufigen Ausdruck ihrer Muttersprache, die Melodien der Heimat leben unter ihnen länger als alles andere, und manch einer, der in der Fremde seinen Stolz darein setzt, ein naturalisierter Fremder zu sein, fühlt sich plötzlich wieder deutsch, wenn er ein paar Takte singen hört, die ihm in seiner Jugend bekannt waren.“

Gustav Fellerer, dem die Musikwissenschaft in den wenigen Jahren seiner akademischen Laufbahn schon eine Reihe wichtiger Forschungen verdankt, hat unsere Frage in seinem Buch „Das deutsche Kirchenlied im Ausland“ (Münster i. W. 1935) beantwortet, soweit ihm das Material durch Beantwortung ausgesandter Fragebogen zugänglich gemacht wurde. Ein erster Vorstoß in bisher unerhelltes Gebiet und eine mühselige Arbeit. In alle Kontinente der Welt führt uns sein Forschungszug. Grundlage bilden die Lieder der Heimat-Gesangbücher, die dann, vom Mutterboden losgerissen, unter den Einflüssen des Gastlandes mannigfache Umbildungen erfahren. Vielfach wurden beim Zurücktreten der Muttersprache die deutschen Texte in die Gastsprache übersetzt, in selteneren Fällen wurden neue Melodien geschaffen oder ortsgegebene übernommen. Fellerers Arbeit ist eine statistische. Wenn wir die Wertfrage stellen, wird uns die Entwicklung unseres deutschen Kirchenliedes im Ausland nicht sehr befriedigen können. Im allgemeinen macht sich überall dort Wildwuchs geltend, wo die geschulten Liedgärtner fehlen, die den Dreiklang Lied, Volk, Kirche in der Tonstärke seiner Bestandteile genau abzuwägen verstehen.

## Katholische Kulturschau

Von Jakob Overmans S. J.

### I.

**D**ie Lebenskraft des Islams. Wer selten über europäische und christliche Gedankenkreise hinausblickt, ahnt kaum, daß von der heutigen Bedeutung des Islams mit der geschichtlich und statistisch sorglosen Begeisterung geschrieben werden kann, mit der in „The Islamic Review“, einer mohammedanischen Missionszeitschrift (Juli 1936,