

FREUDEN-ODE UND TRAUER-CHORAL

Hymnisches Singen als Ausdruck öffentlicher Religion

Peter Bubmann

Käme ein außerirdischer Beobachter auf die Idee, das Wesen der christlichen Religion anhand der Presseberichte über die Äußerungen von leitenden Geistlichen zu rekonstruieren, so fiel die Einschätzung wohl eindeutig aus: Ständig ist dort von »ermahnen«, »erinnern«, »aufrufen zu« und »appellieren« die Rede. Offenbar sei diese Religion so etwas wie eine dringliche Empfehlung zum richtigen Handeln und Leben, würde der Außerirdische den Seinen berichten. Man kann nur hoffen, dass ihm bei seinen Feldstudien auch ein Gesangbuch in die Hände fällt. Denn da stehen ganz andere Worte im Zentrum: loben, preisen, danken und lobsingen sowie klagen. Verblüfft von der Vielfalt der Lieder und Strophen mit diesen Termini würde der Beobachter die Erdlinge befragen, um was es sich denn dabei handle. Doch noch größer wäre sein Erstaunen, wenn nicht wenige (und vermutlich insbesondere Angehörige der protestantischen Denominationen) ihm antworten würden, das wüssten sie selbst nicht so genau.

Die Christen der ersten beiden Jahrhunderte der christlichen Kirche hingegen wussten ziemlich genau, was sie taten, wenn sie Gott Hymnen sangen – etwas in der Öffentlichkeit Brandgefährliches. Welche Relevanz das religiös-rituelle Handeln, und hier konkret das Singen in der Öffentlichkeit und für die Öffentlichkeit heute haben könnte, das soll im Folgenden erhellt werden.

1. HISTORISCHE REMINISZENZEN

»Sie beteuerten jedoch, ihre ganze Schuld oder ihre Verirrung habe darin bestanden, dass sie gewöhnlich an einem festgesetzten Tag vor Sonnenaufgang sich versammelt, Christus als ihrem Gott im Wechsel Lob gesungen (quod essent soliti stato die ante lucem convenire carmenque Christo quasi deo dicere secum invicem) und sich mit einem Eid (sacramentum) verpflichtet hätten [...]«¹

¹ Brief des Plinius des Jüngeren, Brief 10,96,7 an Kaiser Trajan, zitiert nach: Ansgar Franz, Die Alte Kirche, in: Christian Möller (Hrsg., in Verbindung mit Peter Bubmann u.a.), Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch, Tübingen/Basel 2000, 1–28, 4.

So schreibt der Statthalter Plinius der Jüngere in der Provinz Pontus et Bithynia wohl im Jahr 112 an Kaiser Trajan in einem Brief, der als eine der frühesten amtlich-dokumentarischen Erwähnungen der frühen Kirche gilt. Am Gesang waren die Christen also unter anderem öffentlich zu erkennen – was sie für die einen verdächtig machte, für andere hingegen faszinierend.

Eine Erinnerung an die »gefährliche« Öffentlichkeit des kirchlichen Singens hat sich im Gesang des Ordinariums der abendländischen Messe rudimentär erhalten: Der *Kyrie-eleison-Ruf* stammt ursprünglich aus Situationen der Anrufung von Göttern wie von menschlichen Herrschern, denen man völlig ausgeliefert war, und taucht unter anderem auch im Hofzeremoniell Roms auf.² Er war eine öffentliche Akklamation und Proklamation, die dem einziehenden Herrscher gebührte. Das Christentum hat diese Form öffentlicher Religionsausübung faktisch und möglicherweise auch bewusst absichtsvoll konterkariert, indem sie den Ruf auf Gott und Jesus Christus bezog. Die Anrufung und Herrscher-Akklamation »Kyrie eleison« ist so eine der ersten Formen öffentlicher Theologie. Das gilt zumal dann, wenn man die theologisch durchdachten Anrufungen (insbesondere dann natürlich im Gloria-Gesang und in den ambrosianischen Hymnen) als *theologia prima* (ich ergänze: *publica*) betrachtet und die reflexive Theologie demgegenüber immer als nachgeordnete *theologia secunda*.³ Unter nachaufklärerischen und spätmodernen Vorzeichen ist es allerdings präziser, von öffentlichem religiösen Verhalten zu reden, in der Kurzformel, von »öffentlicher *Religion*«, der eine Theorieebene der akademischen Theologie und der Theologie der freien Geistesmacht korrespondiert, die wir »öffentliche *Theologie*« nennen können.⁴

² Vgl. Peter Jeffery, *The Meanings and Functions of Kyrie eleison*, in: Bryan D. Spinks (Hrsg.), *The Place of Christ in Liturgical Prayer. Trinity, Christology and Liturgical Theology*, Collegville (MN) 2008, 127–194, hier 144–149. Jeffery bleibt allerdings bezüglich einer zu direkten Ableitung des Kyrie-eleison-Ruf aus dem kaiserlichen Hofzeremoniell skeptisch: »Even if the use of *Kyrios* as a christological title owes something to the ancient imperial cult, the Christian liturgical *Kyrie eleison* does not seem to be descended directly from royal ceremonial.« (A.a.O., 149). Aber selbst wenn hier direkte Belege für eine genetische Abhängigkeit fehlen, ist doch die Konkurrenz der Anrufungen unmittelbar einsichtig und daher ein kritischer Bezug zum höfischen Zeremoniell zumindest in der Wahrnehmung der Praxis wahrscheinlich. Eine hervorgehobene Bedeutung des Rufs im religiösen *Kaiserkult* hingegen lässt sich nicht nachweisen.

³ Vgl. zur Bestimmung gottesdienstlich-ritueller Praxis als »prima theologia«: Geoffrey Wainwright, *Systematisch-theologische Grundlegung*, in: Hans-Christoph Schmidt-Lauber u.a. (Hrsg.), *Handbuch der Liturgik*, Göttingen 3. neu bearbeitete und ergänzte Aufl. 2003, 72–94, hier 87f.

⁴ Um der Klarheit der Begrifflichkeit willen, wäre es m.E. notwendig, klarer zwischen den verschiedenen Ebenen von a) öffentlicher Religion, b) öffentlicher Kirche und c) öffentlicher Theologie (als Theorie-Ebene, die nicht notwendigerweise nur akademisch sein muss, aber jedenfalls reflexiv auf Phänomene öffentlicher Religion und Kirche

Der Kyrie-Gesang des Mess-Ordinariums ist allerdings kein Hymnus im engen Sinn einer musikalischen Gattungsbestimmung. Im Folgenden geht es nicht allein im engen Sinn um Hymnen als musikalisch-textliche Gattung freier Prosa in regelmäßiger Rhythmik, wie sie etwa in den altkirchlichen Hymnen des Stundengebets vorliegt.⁵ Vielmehr kommen alle Text- und Musikformen in den Blick, deren Zielsetzung darin liegt, etwas oder jemanden zu loben und zu preisen. Es geht also um Hymnen im Sinne hymnischer Gesänge.

Im Kontext des christlichen Lebens zählen, was ein Blick in jedes Gesangsbuch bestätigt, unzweifelhaft lobende Hymnen, die sich an Gott wenden, zu den zentralen Artikulationsformen des Glaubens.

»Wozu sind wir auf Erden?« – auf diese erste Frage vieler (katholischer) Katechismen hatte der Begründer des Jesuitenordens Ignatius von Loyola geantwortet: »Der Mensch ist geschaffen, um Gott, seinen Herrn, zu loben ...«⁶ Auch eine heutige Fassung eines *Kleinen Katechismus des katholischen Glaubens*⁷ setzt so an und fügt der ersten Antwort »um Gott zu erkennen, ihn zu lieben und ihm zu dienen und dadurch in den Himmel zu kommen« erläuternd eine Liedstrophe hinzu:

»Alles meinem Gott zu Ehren,
in der Arbeit, in der Ruh’;
Gottes Lob und Ehr’ zu mehren
ich verlang und alles tu’.
Meinem Gott allein will geben
Leib und Seel’, mein ganzes Leben.
Gib, o Jesu, Gnad’ dazu.« (GL 615,1)

So rücken das Lobamt und damit auch der Lobgesang ganz ins Zentrum der christlichen Existenz. Es ist auffällig, dass die protestantischen Grundbekenntnisse anders beginnen. Der Heidelberger Katechismus setzt gleich mit der Frage der eigenen Heilsgewissheit ein, die Confessio Augustana hingegen beginnt in Artikel 1 mit einer dogmatischen Erörterung der Trinität. Von Loben und Danken ist in den vorderen Rängen dieser protestantischen Bekenntnisartikel nirgends die Rede. Gleichwohl findet sich in Luthers *Kleinem Kate-*

bezogen ist) zu unterscheiden. Vgl. zur Diagnose der teilweise durcheinander gehenden Terminologie: Florian Höhne, *Öffentliche Theologie. Begriffsgeschichte und Grundfragen*, *Öffentliche Theologie* 31, Leipzig 2015, hier vor allem 35–40.

⁵ Vgl. hierzu: Franz, *Alte Kirche*, 12–20.

⁶ »Homo creatus est, ut laudet Deum Dominum nostrum« (*Exercitia spiritualia St. Ignatii de Loyola*), zitiert nach: <https://archive.org/stream/exspir00igna#page/n89/mode/2up> (S. 89f.), abgerufen 9.12.2016.

⁷ Martin Ramm FSSP, *Kleiner Katechismus des katholischen Glaubens*, Thalwil 2006 (zit. nach: www.kleiner-katechismus.de/einleitung.html, abgerufen 6.12.2016).

chismus ein Reflex der ökumenisch geteilten Anthropologie des lobenden Menschseins: In der Erläuterung zum ersten Artikel des Glaubensbekenntnisses zählt Luther all die alltäglichen Gaben und Bewahrungen auf, mit denen Gott uns am Leben erhält und schließt: »für all das ich ihm zu danken und zu loben und dafür zu dienen und gehorsam zu sein schuldig bin.« Im *Sermon von den guten Werken* ist das weiter ausgeführt: »Nach dem Glauben vermögen wir nichts Größeres tun, denn Gottes Lob, Ehre, Namen preisen, predigen, singen und in allerlei Weise erheben und groß machen.«⁸

Solches Loben erfordert wie auch das verkündigende Weitersagen der guten Botschaft gerade auch für Martin Luther das Singen als Intensivform des Sagens: »davon ich singen und sagen will« (EG 24,1), wie Luther in seinem Weihnachtslied »Vom Himmel hoch« mit der sogenannten Spielmannsformel dichtet.⁹

Dass das Lob Gottes ins Zentrum der christlichen Lebensform gehört, ist in den dogmatischen Anthropologien des Christentums unterschiedlich stark präsent. Immerhin hält Karl Barth in seinen Überlegungen zur Ethik und damit zum menschlichen Handeln fest: »In diesen zwei Begriffen: in der Liebe und im Lob Gottes steht, alles wohl überlegt, das christliche Leben, das Leben der Kinder Gottes.«¹⁰ Allerdings versteht Barth dieses Lob primär als Zeugnis-handeln der Christen im Alltag und nicht als liturgisch-kultische performativ-symbolische Sprachhandlung. So könnte Bernhard Lang doch recht behalten, wenn er diagnostiziert: »Der moderne Mensch scheint dem Gedanken der [kultisch-gottesdienstlichen; P. B.] Verherrlichung Gottes entfremdet zu sein.«¹¹ Allerdings: Was tatsächlich für die Moderne (bis in die 1980er Jahre) zutreffen mag, stimmt für die Post-Moderne mit ihrem Boom an pfingstlerischen Kirchen und Praise-music-Gottesdiensten nun gerade nicht mehr.¹² Loben und Preisen sind spätestens seit der Jahrtausendwende absolut angesagt – jedenfalls in bestimmten Milieus und Frömmigkeitskreisen. Die (Systematische) Theologie entdeckt (etwas zögerlich) ebenfalls die Bedeutung von Doxologie und Lobpreis wieder.¹³

⁸ Martin Luther, *Von den guten Werken* (1520), WA 6, 217, zit. nach Martin Luther, *Ausgewählte Werke*, Bd. II, München 1962, 18.

⁹ Zur Spielmannsformel bei Luther vgl. Konrad Klek, »Singen und Sagen«. Reformatorisches Singen als öffentlicher Protest, in: Peter Bubmann/Konrad Klek (Hrsg.), *Davon ich singen und sagen will. Die Evangelischen und ihre Lieder*, Leipzig 2012, 11–26, 13.

¹⁰ Karl Barth, *Kirchliche Dogmatik*, Bd. I/2, Zollikon-Zürich 1948, 408.

¹¹ Bernhard Lang, *Heiliges Spiel. Eine Geschichte des christlichen Gottesdienstes*, München 1998, 67.

¹² Zur sogenannten Praise-Music vgl. Peter Bubmann, *Flucht ins Formelhafte? Praise-Songs – eine theologische Kritik*, in: *MuK* 86 (2016), 239–246.

¹³ Vgl. Jochen Arnold, »Gott loben, das ist unser Amt«. Eine biblisch-reformatorische Besinnung, in: *MuK* 80 (2010), 400–409; ders., *Theologie des Gottesdienstes. Eine*

2. Aspekte des Hymnischen aus systematisch-theologischer Sicht

In einer Zusammenschau von systematisch-theologischen Klärungen und phänomenologischen Beobachtungen wären m.E. folgende Aspekte zu unterscheiden, die das Hymnische als *einen* notwendigen Grundvollzug christlicher Existenz und des Gottesdienstes ausweisen.¹⁴

- a) »Heilig, heilig, heilig«, »die Herzen in die Höhe!«, »wir erheben sie zum Herren.« Diese Rufe zu Beginn der Abendmahlsfeier erinnern an die Urszene des Hymnischen. Es geht um Bewegung, um Erhebung der Seele zu Gott, um Aufrufen, Ausrufen und Anrufen: Was ursprünglich die Engel Gott zurufen, dürfen die Glaubenden in ihrer Gottesdienstfeier als eigenen Gesang übernehmen: »Heilig, heilig, heilig, ist Gott der Herre Zebaoth. Alle Lande sind seiner Ehre voll.« (Jes 6,3) Der Sanctus-Ruf als ein Ur-Hymnus in Judentum und Christentum lässt somit einstimmen ins ewige Gotteslob und erhebt transzendierend in eine andere Welt. Der Lobgesang eröffnet performativ im Singen einen atmosphärischen Raum für die Präsenz Gottes, gewinnt selbst »sakramentalen Charakter«. Das soll hier als die *akklamatorisch-anabatische Dimension des Hymnischen* bezeichnen. Da mögen noch alte magische Reste des Aufrufens der Gottheit mitschwingen. Durch das sich anschließende Benedictus (»gebenedeit sei der da kommt im Namen des Herrn, Hosianna in der Höhe« = Ps 118, 25f.) wird unter Bezug auf den Einzug Jesu in Jerusalem (Mt 21,9) die Anrufung klar heilsgeschichtlich verankert und so zur An- und Ausrufung, nämlich des Namens Jesu Christi – auch wenn der hier nicht explizit genannt ist.

Das Hymnische hat so ursprünglich auch Akklamations-Charakter: Das Reden über Gott ist zugleich Rede zu Gott (und theologisch gesehen immer auch *aus* Gott). In diesem Sinne besitzen auch die Kyrie-Akklamationen hymnischen Charakter (ähnlich auch der »Hosianna«-Ruf). In ihnen verbinden sich der Kern des Glaubensbekenntnisses als Ausruf des Namens des Erlösers (Jesus ist der Herr/Kyrios; vgl. Röm 10,9) mit der klingenden Hinwendung zum Retter und der Huldigung des eigentlichen Herrschers über das eigene Leben.

Johann Sebastian Bach hat dies m.E. mit dem Beginn seiner missa in h-Moll erkannt und entsprechend kompositorisch umgesetzt: Fanfarenartig erklingt das erste Kyrie als festlicher Begrüßungsgesang, bevor dann die große Fuge einsetzt und so die ganze Welt in diesen Ruf »einholt«.

Verhältnisbestimmung von Liturgie und Dogmatik 2. überarb. u. akt. Aufl. Hannover 2008.

¹⁴ Vgl. Lang, Heiliges Spiel, 13, der von sechs Grundvollzügen bzw. »heiligen Spielen« des Gottesdienstes spricht.

- b) Die vielen Beispiele von Dankliedern in der Bibel zeigen: Die erinnernde Danksagung gehört wesentlich zum Hymnischen als dessen *erinnernd-danksagende, anamnetisch-eucharistische Dimension*. In der Liturgie des Christentums haben solche danksagend-erinnernden Hymnen und Psalmen an verschiedenen Stellen des Gottesdienstes Eingang gefunden und wurden u.a. als Ordinarium Gegenstand kirchenmusikalischer Gestaltung. Während der Kyrie-Ruf an die kürzesten Bekenntnisformeln und biblischen Heilungsgeschichten erinnert, knüpft der Gloria-Gesang an die Weihnachtsbotschaft (Lk 2,14) an, entfaltet danksagend Gottesprädikationen und ruft Christus (das Agnus Dei integrierend) als Versöhner an, bevor Elemente des Sanctus den Bogen zur Eucharistie schlagen.
- c) Wenn Juden und Christen von Gottes Befreiungstaten singen, wenn Christen Christus im Munde führen, dann ist in ihrem Singen die Zukunft des Reiches Gottes bereits anfangshaft da. Darin zeigt sich die *vorwegnehmende, proleptisch-eschatologische Dimension* des Hymnischen. Was erst noch kommt, klingt bereits jetzt an. Solches Loblied bleibt nicht ohne Folgen.
- d) Die Singenden werden verwandelt, umgestimmt und neu eingestimmt auf Gottes gute Lebensordnung. Darin wird die *transformatorische Dimension des Hymnischen* deutlich. Wer sich Gott singend nähert, sieht die Welt mit neuen Augen und hört den Klang des verheißenen Reiches Gottes. Das kann sogar in großer Not geschehen. Dietrich Bonhoeffer notierte im Gefängnis an der Jahreswende 1944/1945:

»Wenn sich die Stille nun tief um uns breitet,
so lass uns hören jenen vollen Klang
der Welt, die unsichtbar sich um uns weitet,
all deiner Kinder hohen Lobgesang.« (EG 65,6)

Es ist der Lobgesang der Kirche, der für Bonhoeffer in diesem Vers seines bekannten Liedes »Von guten Mächten wunderbar geborgen« eine neue unsichtbare Welt repräsentiert.

- e) Wenn Gottesdienst (auch) als Verdichtung des Lebens vor Gott verstanden wird, dann ist er schon aus anthropologischen Gründen angewiesen auf das Singen. Denn das Singen bildet die evangeliumsgemäße Verschränkung von Eigenresonanz, dialogischer Kommunikation und zugesprochener Identität ab.¹⁵ Gemeinsames Singen erfordert immer das Hören auf andere wie auf sich selbst. Es hat schon formal eine Nähe zu Glaubens-

¹⁵ Vgl. Christa Reich, *Evangelium: klingendes Wort. Zur theologischen Bedeutung des Singens*, Stuttgart 1997.

prozessen.¹⁶ Das gilt in besonderer Weise für das Lobsingen: Es besitzt auch eine *identitätsstiftende Dimension*. Der gemeinsame Lobgesang erzeugt eine Nähe, ein Verschmelzen im gemeinsamen Klang, das die Möglichkeit sprachlicher Interaktion weit übersteigt. Das ist kein ganz ungefährlicher Vorgang, wie der Missbrauch des gemeinsamen Gesangs in der Zeit des Nationalsozialismus zeigt. Deshalb stand in Deutschland das öffentliche hymnische Singen lange Zeit unter Ideologieverdacht. Erst seit der Fußballweltmeisterschaft 2006 hat sich dies zumindest im Blick auf das Singen der Nationalhymne wieder deutlich verändert. Gleichwohl bleibt immer zu prüfen, wohin das gemeinsame hymnische Singen führt, worauf es zielt.

3. Hymnisches Singen in der Öffentlichkeit heute

Die vorangegangenen Überlegungen zeigen, dass das hymnische Singen zum kirchlichen Christentum notwendig dazu gehört. Doch darf und soll es auch zu den relevanten Artikulationsformen christlicher Religion in den Öffentlichkeiten der pluralen spätmodernen Gesellschaft gezählt werden?

Unter vordemokratisch-christlich-theokratischen Vorzeichen konnten das kirchliche Singen und öffentliche Religion umstandslos zusammenfallen. Das wäre anhand von Martin Rinckarts Lied »Nun danket alle Gott« (Mel. Johann Crüger) leicht zu belegen:¹⁷ Dieses ursprüngliche Dankaufforderungs- und Segensbittlied (»Der ewigreiche Gott woll uns bey unserm leben ein immerfröhlich hertz und edlen frieden geben«) mit doxologischer Strophe (»Lob, Ehr und Preis sei Gott, dem Vater und dem Sohne ...«) konnte schließlich zur deutsch-nationalen Gratias-Hymne werden. Sie verband sich vor allem mit dem Mythos des 5.12.1757, als König Friedrich Wilhelm I. die Schlacht in Leuthen gegen die Östereicher gewann und am Abend spontan die überlebenden ca. 25.000 preußischen Soldaten dieses Lied angestimmt haben (sollen). Dieser »Choral von Leuthen« hatte dann später bis ins Dritte Reich hinein eine staatstragende Geschichte, wurde 1871 bei der Kaiserproklamation in Versailles und auch bei der »Inthronisation« Adolf Hitlers am Tag von Potsdam (21.3.1933) angestimmt, während es seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im staatlichen Bereich stiller um diesen Choral wurde.

In der demokratischen Gesellschaft der BRD und Gesamtdeutschlands ist die öffentliche staatliche Feierkultur stärker von religiösen Symbolen und Ritualen entkoppelt, wenn auch nicht völlig getrennt. Abgesehen von der zivilreli-

¹⁶ Vgl. Peter Bubmann, *Musik – Religion – Kirche. Studien zur Musik aus theologischer Perspektive*, Leipzig 2009, 69–82.

¹⁷ Dazu: Siegmund Keil, *Nun danket alle Gott. Martin Rinckarts Lied im Wandel der Zeiten*, München 2009, 31–41.

giösen Prägung vieler Ansprachen von Bundeskanzlern und Bundespräsidenten ist in der Regel der Einsatz genuin christlich-symbolischer Verhaltensformen (wie Beten und eben Singen) im Bereich der repräsentativen Öffentlichkeit und ihrer Feiern reduziert, um der formellen Trennung von Staat und Kirche gerecht zu werden. Allerdings gab und gibt es bis heute Zeiten und Orte öffentlicher Feier- und Erinnerungskultur, wo das Singen von Chorälen unmittelbar mit den Ansprachen politischer Amtsträger verbunden wird, am deutlichsten wohl bei den Ritualen am Volkstrauertag und beim öffentlichen Gedenken nach Katastrophen und Terrorakten.

Auch wenn das öffentliche religiöse Singen in öffentlichen Verkehrsmitteln und auf öffentlichen Plätzen inzwischen prekär geworden und teils als Grenzüberschreitung erlebt wird (und höchstens bei Kirchentagen noch als akzeptabel gilt), soll hier doch die These vertreten werden, dass das geistliche Singen in bestimmten Situationen weiterhin eine erhebliche öffentliche Relevanz besitzt. Der *Öffentlichkeitsaspekt* des kirchlichen Singens (und kirchlichen Musizierens) ist durch die Säkularisierungsschübe keineswegs völlig verschwunden. Gerade im Phänomen des Hymnischen schlägt die Musik Brücken zwischen persönlichem, kirchlichem und öffentlichem Christentum und in die plurale Gesellschaft hinein und erfüllt damit auch zivilreligiöse Funktionen.

Diese Wahrnehmung verbinde ich mit einer These zum Verständnis des Programms der *Öffentlichen Theologie*: Im Kontext moderner und spätmoderner ausdifferenzierter und pluraler Gesellschaften ist es sicherlich richtig, das Prinzip der »Mehrsprachigkeit« bzw. der Übersetzung genuin religiöser Überzeugungen in öffentlich kommunikable Sprache als ein Proprium Öffentlicher Theologie zu verstehen.¹⁸ Doch wäre eine Öffentliche Theologie, die *nur* im Modus gesellschaftlich kommunikabler ethischer Rationalität kommuniziert, eine halbierte Öffentliche Theologie. Denn gerade ein Teil der genuin religiös-symbolischen Kommunikation, die sich der Übersetzbarkeit (und damit auch allgemeiner Verstehbarkeit) gegenüber sperrt, ist für die öffentliche Präsenz von Religion und die Relevanz und Akzeptanz von Religion in der Öffentlichkeit weiterhin (und sogar zunehmend stärker) von entscheidender Bedeutung. Es sind bestimmte spirituelle Vollzüge, wie das Anzünden einer Kerze in einer Autobahnkapelle oder bei den Trauerfeiern für Amokläufe oder eben das Singen geistlicher Gesänge, die in den Öffentlichkeiten unserer Gesellschaft christliche Religion präsent halten. Sie stellen zunächst eine Form öffentlicher Religion dar, werden aber im Gefolge durch mediale Berichterstattung auch zu genuinen Formen öffentlicher Theologie, weil sie durch Kommentierung und Berichterstattung – etwa in Medien und sozialen Netzen – in sprachliche Formen des Deutens und Verstehens eingebunden werden. Dabei lässt sich ihr Gehalt nicht einfach in deskriptive Sprache übersetzen und ist immer wieder auf das Zeigen und Hörbarmachen der ursprünglichen Artikulations-

¹⁸ Vgl. hierzu Höhne, *Öffentliche Theologie*, 36 u. 97f.

formen angewiesen. Es sind bestimmte Klänge und Symbolbilder, die in den kulturellen und medialen Öffentlichkeiten für Religion insgesamt stehen und ihre Spuren im kollektiven Bewusstsein hinterlassen – womöglich stärker, als es alle diskursiven Erläuterungen religiöser Anliegen vermögen.

An einigen Beispielen des Hymnischen lässt sich skizzieren, wie die wesentlichen Dimensionen des Hymnischen: die performative Herstellung von Nähe zur Transzendenz, die anamnetische Dimension, die proleptische Dimension wie die transformatorische Dimension auch im öffentlichen Gebrauch des Hymnischen heute noch auftauchen.

Ich bete an die Macht der Liebe

Der Choral »Ich bete an die Macht der Liebe« ist die ursprünglich vierte Strophe des geistlichen Liedes »Für dich sei ganz mein Herz und Leben« des Texters und pietistischen Predigers Gerhard Tersteegen aus dem Jahr 1750.¹⁹ Die Melodie, mit der dieser Text berühmt wurde, stammt von dem in Petersburg wirkenden ukrainischen Komponisten Dmitri Stepanowitsch Bortnjanski (1751–1825) und war am Zarenhof Alexanders I. eingeführt worden. Der Preußenkönig Friedrich Wilhelm III. hatte 1813, während der antinapoleonischen Befreiungskriege, nach russischem Vorbild die Anfügung eines Gebets an das militärische Abendritual des Zapfenstreichs angeordnet – als Ausdruck des religiösen Selbstverständnisses der Heiligen Allianz. Seither gehört der Choral zur Tradition des militärischen Rituals des Zapfenstreiches, wie es noch heute bei hervorgehobenen Anlässen in der Öffentlichkeit durch Musikcorps der Bundeswehr zelebriert wird.

Im Evangelischen Gesangbuch, Regionalteil Rheinland-Westfalen-Lippe, sind vier Strophen mit der Melodie von Bortnjanski enthalten (Nr. 661):

- 1) »Für dich sei ganz mein Herz und Leben,
mein süßer Gott, und all mein Gut,
für dich hast du mir's nur gegeben,
in dir es nur und selig ruht.
Hersteller meines schweren Falles,
für dich sei ewig Herz und alles.

¹⁹ Zum folgenden vgl. den Art. »Ich bete an die Macht der Liebe« auf wikipedia (abgerufen 6.12.2016), wo auch der Originaltext abgedruckt ist. Der Hymnologe Martin Rößler hält fest, dass das Lied »mit der Melodie von Dimitri Stepanotwitsch Bortnjansky als Zapfenstreich in der preußischen Armee eine merkwürdige, zu Tersteegen ganz und gar nicht passende Öffentlichkeitsgeltung bekommen hat« (Martin Rößler, Liedermacher im Gesangbuch. Liedgeschichte in Lebensbildern, Stuttgart 2001, 635). M.E. fokussiert diese Wertung zu stark auf den Text des Liedes, der in der Tat wenig zum Zapfenstreich passt, statt die Aura der Melodie genauer in Betracht zu ziehen.

- 2) *Ich bete an die Macht der Liebe,
die sich in Jesus offenbart;
ich geb mich hin dem freien Triebe,
wodurch ich Wurm geliebet ward;
ich will, anstatt an mich zu denken,
ins Meer der Liebe mich versenken.*
- 3) Wie bist du mir so zart gewogen.
Und wie verlangt dein Herz nach mir!
Durch Liebe sanft und tief gezogen
neigt sich mein Alles auch zu dir.
Du traute Liebe, gutes Wesen,
du hast mich und ich dich erlesen.
- 4) O Jesu, dass dein Name bliebe
im Herzen tief gedrückt ein;
möcht deine süße Jesusliebe
in Herz und Sinn gepräget sein.
Im Wort, im Werk und allem Wesen
sei Jesus und sonst nichts zu lesen.«

Anders als der Choral »Nun danket alle Gott« dient der im Zapfenstreich von den Bläsern (ohne Gesang) gespielte Choral nicht der feierlich-nationalen Erinnerung an Siege und Erfahrungserfahrungen. Er steht auch nicht im fanfarehaften, sieg-trunkenen Vier-Viertel-Takt, sondern im langsam schwingenden Drei-Viertel-Takt – eine im Bereich der Militärmusik ungewöhnliche Rhythmik sowie Weichheit in der Melodik. Im militärischen Abendritual bzw. Zapfenstreich zielt er eher auf fromme Innerlichkeit und damit auf die Herstellung eines andächtigen, erhebenden Gefühls mit Transzendenzbezug. Die sich über eine Oktave hinweg immer wieder zu Spitzentönen hochschraubende Melodie stützt diesen »erhebenden« Charakter. Der ursprüngliche Jesus-mystische Gehalt der Textstrophen dürfte dabei den wenigsten Hörenden heute präsent sein. Was aber im Klangbild des langsam bis schleppend schreitenden Chorals sich atmosphärisch vermittelt, weckt in vielen Rezipienten offenbar auratische Gefühle, musikalisch induzierte Erfahrungen einer *Einstimmung in höhere Sphären*. Das funktioniert in diesem Fall auch ohne eigenes Singen und ohne explizites Wissen darum, dass dieser Choral durch die ausdrückliche Ansage des Offiziers als »Gebet« im Ritual des Großen Zapfenstreichs markiert ist, weil der hymnische Charakter durch den Sound und die choralhafte Ausführung offensichtlich ist.²⁰

²⁰ Man höre und sehe als Beispiel den Großen Zapfenstreich zur Verabschiedung von Bundespräsident Wulff im Jahr 2012: www.youtube.com/watch?v=nNsi9feE9_Y, abgerufen am 7.3.2017, dort ab Minute 27'30“.

Wo Menschen sich vergessen

Ebenfalls im Großen Zapfenstreich zur Verabschiedung von Christian Wulff als Bundespräsident im Jahr 2012 erklang auf Wunsch des scheidenden Präsidenten ein Neues geistliches Lied aus dem Katholikentags-/Kirchentagskontext:²¹

»Wo Menschen sich vergessen,
die Wege verlassen,
und neu beginnen,
ganz neu,
da berühren sich Himmel und Erde, dass Frieden werde unter uns,
da berühren sich Himmel und Erde, dass Frieden werde unter uns.

Wo Menschen sich verschenken,
die Liebe bedenken,
und neu beginnen,
ganz neu,
da berühren sich Himmel und Erde, dass Frieden werde unter uns,
da berühren sich Himmel und Erde, dass Frieden werde unter uns.

Wo Mensch sich verbünden,
den Hass überwinden,
und neu beginnen,
ganz neu,
da berühren sich Himmel und Erde, dass Frieden werde unter uns,
da berühren sich Himmel und Erde, dass Frieden werde unter uns.«
(Text: Thomas Laubach 1989; Musik: Christoph Lehmann 1989)

Wieso gelangt ein kirchliches Lied über die Versöhnung und den kommenden Frieden in die Serenade im Großen Zapfenstreich eines Staatsaktes? In diesem Fall kann es weniger allein die Melodie sein (die nur den Kirchentagsinsidern geläufig sein dürfte), die den Ausschlag gab. Vielmehr dürften Stichworte des Liedtextes zur Auswahl geführt haben. Einen Neuanfang in Versöhnung konnten sich der zurückgetretene Präsident und seine Frau wünschen. Im Hören des im öffentlichen Ritual dargebotenen Liedes drückt sich für die Eingeweihten eine Hoffnung auf Versöhnung aus, die (zumal angesichts der deutlich wahrnehmbaren Protestaktionen gegen die Veranstaltung im Hintergrund des Zapfenstreichs) noch wenig Anhalt in der Gegenwartssituation hatte. Man könnte von einem klingenden proleptischen Vorgriff reden, einer Hoffnungshymne, bei der die Klänge der realen Welt weit vorausseilen. Ob das in diesem Fall für größere Gruppen der Beteiligten »funktioniert« hat, darf bezweifelt werden. Das Lied war dafür nicht bekannt genug und im kollektiven Gedäch-

²¹ Vgl. im Video (s.ob. Anm. 20), ab Minute 16'.

nis nicht fest genug in einen bestimmten Kontext verankert, um gleichsam automatisch bestimmte Interpretationshorizonte wachzurufen. Die grundsätzlich mögliche Funktion öffentlich dargebrachter Hymnen wird durch die Auswahl des Liedes durch den scheidenden Präsidenten aber durchaus bestätigt: Sie überschreiten in verdichteter Emotionalität die Gegenwart in Richtung Vergangenheit wie Zukunft. Erinnerungen wie Erwartungen werden hymnisch artikuliert. Diese können religiös konnotiert sein oder auch weltanschaulich-politisch.

Ode an die Freude

Die »Ode an die Freude« ist neben der Nationalhymne der Klassiker unter den religiös aufgeladenen Hymnen im Bereich staatlich-öffentlicher Feierkultur. Bei der Feier der Wiedervereinigung 1990 erklang sie, aber auch bei den Erinnerungsfeiern an diese Wiedervereinigung 2015 am Brandenburger Tor. Auch bei den Großen Zapfenstreichen zur Verabschiedung der Bundespräsidenten wurde sie regelmäßig gespielt.²² Seit 1985 ist sie die offizielle Europahymne und wird nach einem Arrangement von Herbert van Karajan gespielt.

»Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum!
Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.«

Der Chorschluss in der 9. Symphonie Beethovens hat eine ganz eigene Funktion und Logik innerhalb des Aufbaus der Symphonie. Davon hat sich der gesonderte Gebrauch der hymnischen Melodie zu »Freude, schöner Götterfunken« losgelöst und ist zwischenzeitlich als emotional erhebende Hymne ins kollektive Bewusstsein eingewandert.²³ »Hymnen sind ursprünglich Lobgesänge an die Gottheit. Nicht nur im Sinne kniefälliger Verehrung, sondern auch als suggestive Projektionen von Idealen und Wünschen. Ist die Idee des Vereinten Europa so etwas wie die Ersatzgottheit unserer Zeit? Beethovens Symphonie und auch ihr Schlusschor ist jedoch keine Hymne, kein Loblied. Es

²² Beim Großen Zapfenstreich zur Verabschiedung von Bundespräsident Wulff vgl. a.a.O. (Anm. 20), ab Minute 17' 30".

²³ Vgl. Eckhard Roch, Seid umschlungen, Millionen! Beethovens »Neunte« und die Idee eines geeinten Europa, in: Peter Bubmann/Eckart Liebau (Hrsg.), Die Ästhetik Europas, Ästhetik und Bildung, Bielefeld 2016, 53–76. Roch beschreibt eingehend die eigentliche Funktion dieser Ode innerhalb der 9. Symphonie Beethovens.

ist vielmehr ein gewaltiges Drama, das vom Ringen der Menschheit um ein menschenwürdiges Leben in Freiheit und friedlicher Gemeinschaft handelt. Beethovens Textauswahl und seine Musik zeigen, dass dieses Leben — mit Goethe zu reden — täglich neu erobert werden muss. Und Beethoven weiß um die Gefahren dieses Kampfes. Die in extrem hoher Lage geführten Gesangsstimmen, die ans Schreien grenzen, der enorme orchestrale Aufwand, das alles zeugt von der gewaltigen Anstrengung, die hier vonnöten ist. Vor allem aber ist Beethovens Finale eine großartige Beschwörung des liebenden Vaters überm Sternenzelt, der da wohnen *muss*, weil sonst der ethische Maßstab alles Irdischen fehlt. Sein Finale ist kein hymnischer Lobpreis des Bestehenden, es ist vielmehr ein Appell an die Menschheit, eine Aufforderung zum menschlichen Handeln, die heute mehr denn je ihre Gültigkeit hat.«²⁴

Eigentlich ist diese Melodie als Teil der 9. Symphonie Beethovens also Teil eines visionären Programms der Humanität mit einem transzendental begründeten ethischen Anspruch. In ihrem tatsächlichen Gebrauch insbesondere bei staatlichen Erinnerungs-Feiern anlässlich positiver Ereignisse der deutschen Geschichte (Mauerfall) dient die (meist nur) instrumentale Hymne hingegen primär als akustische Markierung eines Raumes des Jubels, des Dankes und der Hochstimmung. Wie alle Nationalhymnen soll auch diese (Europa-)Hymne im emotional klingenden Band eine große Gemeinschaft zusammenführen und in ihrer gemeinsamen Identität bekräftigen. Als feierliches Element der Außeralltäglichkeit ist sie als mindestens mittleres Transzendenzphänomen zumindest anschlussfähig für religiöse Deutungen. Einen zivilreligiösen Charakter wird man ihr in diesen Kontexten jedenfalls kaum gänzlich absprechen können.

Amazing Grace

In jüngster Zeit läuft allerdings den alten instrumentalen Hymnen der Wiener Klassik (zu der ja auch die deutsche Nationalhymne zählt) ein amerikanischer Spiritual den Rang ab. Nach dem Anschlag auf das World Trade Center stimmte die Jazz-Sängerin Jocelyn B. Smith am 14. September 2001 am Brandenburger Tor zum Gedenken der Terroropfer vor Hunderttausenden versammelter Menschen und vor Millionen am Bildschirm völlig unbegleitet »Amazing Grace« an. Sie konnte das Grauen nicht ungeschehen machen. Aber in ihrem Gesang klang eine Zuversicht durch, dass die Gnade Gottes vor dem Tod nicht kapituliert. Es war vielleicht der tröstlichste Moment aller Gedenkfeiern. Und jeder, der dabei war, wird sich an diesen Gesang erinnern (ähnlich dann auch bei der Gedenkfeier im Berliner Dom für die Tsunami-Opfer des Tsunamis von 2004).

2015 wiederum geschah in den USA Ungewöhnliches: Präsident Barak Obama hielt am 26.6.2015 eine bewegende Trauerrede für Pfarrer Clementa Pinckney vor der schwarzen Kirchengemeinde in Charleston. Pickney war mit

²⁴ A.a.O., 73.

acht anderen Afroamerikanern nach einer Gebetsstunde von einem weißen Rassisten ermordet worden. Im Stile eines Predigers, unterbrochen von Amen-Rufen der 6000 Trauerfeier-Gäste, hielt der Präsident eine Trauerrede, die am Ende darin mündete, dass er selbst – zunächst unbegleitet – das Lied »Amazing grace« anstimmte, um dann die Namen aller Ermordeten auszurufen und die Gnade Gottes auf die USA herabzubitten.²⁵

Ursprünglich handelt es sich bei diesem Song um ein Erzähl lied von der eigenen Bekehrung des Texters John Newton zum Christentum.

»Amazing grace, how sweet the sound,
That saved a wretch like me!
I once was lost, but now I am found,
Was blind, but now I see.

'Twas grace that taught my heart to fear,
And grace my fears relieved;
How precious did that grace appear,
The hour I first believed!

Through many dangers, toils and snares,
I have already come;
'Twas grace that brought me safe thus far,
And grace will lead me home.

The Lord has promised good to me,
His word my hope secures;
He will my shield and portion be,
As long as life endures.

Yes, when this flesh and heart shall fail,
And mortal life shall cease;
I shall possess, within the veil,
A life of joy and peace.

The earth shall soon dissolve like snow,
The sun forbear to shine;
But God, who call'd me here below,
Will be forever mine.«²⁶

²⁵ Man höre und sehe: www.youtube.com/watch?v=IN05jVNBs64 (Abruf 6.12.2016)

²⁶ Text nach: Art. »Amazing grace« auf wikipedia: https://de.wikipedia.org/wiki/Amazing_Grace (abgerufen 9.12.2016). Dort auch Genaueres zur Wirkungsgeschichte des Liedes.

Im Text drückt sich eine unverbrüchliche Gewissheit der heilvollen Zukunft bei Gott aus (weshalb das Lied häufig bei Beerdigungen gesungen wird, obwohl es von der Gattung her kein Beerdigungslied ist). Wieder ist es (wie bereits bei »Ich bete an die Macht der Liebe«) der langsame Dreier-Takt und die Melodie sowie die schlichte Kadenzharmonik, die gewichtigen Anteil an der tröstlichen und zuversichtlichen Wirkung dieses Songs haben. Obwohl die Ansprache Obamas bei der Beerdigung der Opfer des rassistischen Anschlags in den Medien als besonders gehaltvolle gelobt wurde, blieb doch von dieser Beerdigungsfeier vor allem sein Gesang im Gedächtnis. Dieser ist in diesem Fall aber nicht ablösbar von zentralen Schlüsselwörtern des Textes: »grace will lead me home«; »A life of joy and peace«; »But God [...] Will be forever mine.«

An der Wirkung dieses Liedes lassen sich die proleptische wie die transformatorische Wirkung von Hymnen belegen: Gerade im Kontext von Trauer-ritualen zielt das Lied in Text wie emotional-musikalischer Atmosphäre auf die Vorwegnahme einer besseren Zukunft, auf den Zustand der Geborgenheit in der Gnade Gottes. Und dieser heilvolle Zustand wird performativ im Hören und Mitsingen bei vielen Rezipienten (und aktiv Singenden) zugleich hervorgerufen: als Transformation von Trauer in getröstete Gelassenheit und neue Zuversicht. Damit induziert dieser hymnische Gesang das, worauf christlicher Glaube elementar abzielt: Neuwerdung im Geiste Gottes, Transformation zum neuen Sein in Christus, Heilsgewissheit in der Gnade Gottes und Hoffnung auf ein Leben in der Gerechtigkeit und Liebe Gottes.

4. HYMNEN ALS FORM ÖFFENTLICHER RELIGIÖSER ARTIKULATION

Hymnen zählen zu den möglichen Artikulationsformen religiöser Erfahrung in der Öffentlichkeit. Der (grundsätzlich öffentliche) agendarische Sonntagsgottesdienst lebt vom gemeinsamen Singen. Für Kasualgottesdienste (Hochzeiten, Beerdigungen, Taufen etc.) ist die Musikauswahl von besonderer Bedeutung für die Teilnehmenden. Im Medium des Gesangs und Klangs verdichtet sich die religiöse Gestimmtheit des Rituals. Aber auch dort, wo nicht Glaubensgemeinschaften, sondern staatliche Stellen die Verantwortung für öffentliche Rituale innehaben, sind Hymnen eine Möglichkeit, im öffentlichen Raum Religiöses anklingen zu lassen, ohne damit das Ritual in einen konfessionellen Gottesdienst zu überführen. Formen der Erinnerungskultur, Fest- und Trauerkultur sind dafür besonders prägnante Beispiele. Wo in den Ansprachen um das rechte Wort zur Deutung bisweilen schwer zu deutender Ereignisse gerungen wird (etwa nach Terrorakten oder großen Natur- oder Verkehrsunfällen), bieten die Klänge einen interpretationsoffenen emotionalen atmosphärischen Raum, den viele Menschen für sich als Artikulationsraum religiöser Gefühle und Gedanken nutzen.

Alle beschriebenen Beispiele wirken dabei nicht zuerst oder ausschließlich über den vollständigen Text. Vielmehr sind es Stichwort-Anschlüsse, die einen religiös-hermeneutischen »Hof« für die primär klanglich-atmosphärische Rezeption herstellen: »Macht der Liebe«, »wo Menschen sich verbünden«, »amazing grace«. Genauer will und braucht man es in der Regel nicht wissen (teils passen die weiteren Liedtextelemente auch gar nicht exakt zum Kasus, etwa das Bekehrungslied »amazing grace« zur Beerdigungsfeier).

Alle genannten Beispiele leben vom Sound, von bestimmter Atmosphäre, von starken Gemeinschaftsgefühlen, die geweckt werden, von suggestiver Emotionalität. Und alle Beispiele sind an wesentliche »Kasualien« der Gesellschaft angegliedert – die Praktische Theologie spricht zu Recht von der »Kasualisierung« von Religion überhaupt in unserer Erlebnisgesellschaft.²⁷ Dazu zählen Gedenkfeiern nach Katastrophen und Erinnerungsfeiern (zu freudigen wie betrüblichen Anlässen), Verabschiedungsfeiern und Passagefeiern (wie dem Vorabend des 3.10.1990).

Das hymnische und gegebenenfalls explizit kirchlich-geistliche Singen nimmt in öffentlichen Ritualen Stellen ein, wo der rationale Kommentar (eigentlich – wenn nicht TV-Moderatoren unsensibel dazwischenreden) verstummen muss:

- in Situationen der Trauer und der Wut über unerklärliches Leid;
- in der Situation eines ungewollten Abschieds;
- in der Situation fehlender Versöhnung und des Unfriedens;
- aber auch in der Situation überschießender Freude über Glücksfälle der Geschichte.

Das Klingen und Singen im religiösen Ton schafft dabei einen Third-Space²⁸, einen eigenen virtuellen Erlebnisraum, in dem jeder auf seine eigene Weise transzendenzerschließende Erfahrungen machen kann, die dennoch im Klangerleben zusammengebunden sind.

Das hymnische Singen (noch mehr als das Musizieren) als ästhetische religiöse Praxis schafft auf diese Weise eine spezifische Öffentlichkeit von Reli-

²⁷ Der Begriff »Kasualisierung« soll zum Ausdruck bringen, dass sich die Kirchenmitglieder ganz grundsätzlich in ihrem Verhältnis zum gottesdienstlichen Angebot biographisch-lebensfallbezogen orientieren. Über den liturgiewissenschaftlichen Begriffsgebrauch hinaus wird auch abseits der klassischen Kasualien etwa im Bildungsbereich von kasueller Inanspruchnahme von Kirche gesprochen, vgl. zusammenfassend Kristian Fechtner, *Kirche von Fall zu Fall. Kasualpraxis in der Gegenwart – eine Orientierung*, Gütersloh 2003, 12–29, besonders 27.

²⁸ Zur Übertragung der kulturwissenschaftlichen Kategorie des Third-Space, wie sie von Homi K. Bhabha und Edward Soja in die akademischen Diskurse eingeführt wurden, auf das Phänomen des religiösen Singens vgl. Jochen Kaiser, *Religiöses Erleben durch gottesdienstliche Musik. Eine empirisch-rekonstruktive Studien*, *Arbeiten zur Pastoraltheologie, Liturgik und Hymnologie* 71, Göttingen 2012, 282–296, besonders 293f.

gion, die sich nicht einfach in »Reden über«, also in kommentierende Rationalität überführen lässt.²⁹

Es geht beim Hymnischen um energetisch-suggestive Mächte des Atmosphärischen. Das Singen kann – wie Manfred Josuttis zu Recht bemerkt hat – als präparative Technik der Annäherung und Begegnung mit dem Heiligen dienen.³⁰ Religiöse und kirchliche Gesänge oder (instrumentale) Hymnen in der Öffentlichkeit stellen eine eigene Gattung öffentlich praktizierter Religion dar. Die öffentliche Kirche kann und soll sich also in die Öffentlichkeit nicht nur mit ihren sozialetisch formatierten Übersetzungsleistungen christlicher Nachfolge einbringen. Sie ist nicht nur Bildungsort und Herstellerin von diskursiver (Gegen-)Öffentlichkeit. Sie hat bei den gesellschaftlichen Großkasualien auch mit ihrer ganz eigenen religiösen performativen Symbolik Rituale anzubieten, die das ins Spiel bringen, was alle Rationalität übersteigt. Günter Thomas hat das unter der Überschrift *Care, Stone, and Law. Three Symbolic Forms of Non-disjunctive Public Theology* für drei andere Phänomenbereiche bereits zu Recht analysiert.³¹ Es sind aber m.E. gerade die ästhetischen Kommunikationsformen, die hier von besonderer Relevanz sind. Neben den Kirchengebäuden, schlichten Kerzenritualen, Gebetsformen und Segensgesten sind es vor allem die religiösen oder zivilreligiös konnotierbaren Hymnen, die als religionsproduktive Medien in der Öffentlichkeit wirken.

Als komplexes Resonanzphänomen ist das hymnische Singen rational nicht zu bändigen. Es übersteigt die Sphäre der Vernunft und ist nicht einfach in Sprache überführbar. Wie Musik insgesamt, vermag der Hymnus in verdichteter Weise das Weltverhältnis verschiedener Menschen gültig auszudrücken.

²⁹ Zu Recht unterstreicht auch Wilhelm Gräß in seiner Predigtlehre von 2013 die Bedeutung metaphorischer Symbolsprache für die religiöse Kommunikation. Schon für die öffentliche Predigt gilt, dass die Sprache der Predigt nicht darauf abzielen kann und soll, die religiösen Sprachformeln in säkulare Sprache zu übersetzen, um sie dadurch für existenzielle Aneignung zu erschließen. Die religiöse Sprachkompetenz der Predigenden »gipfelt, wie gesagt, nicht darin, die religiöse Sprache in eine andere Sprache übersetzen zu können, sondern darin, die religiöse Sprache in ihrem religiösen Sinngehalt verständlich und sinnstiftend wirksam zu machen.« (Wilhelm Gräß, Predigtlehre. Über religiöse Rede, Göttingen 2013, 285. Und dazu in Anm. 129 (a.a.O.) die Erläuterung: »Das ist das Missverständnis in der von Habermas aufgetragenen Zumutung, die Religiösen müssten ihre Sprache den religiös Unmusikalischen übersetzen. Bei Lichte besehen, meint Habermas damit ja auch gar nicht die Verständigung über den religiösen Gehalt der religiösen Sprache, sondern die Affirmation ihrer ethischen Implikationen.«)

³⁰ Manfred Josuttis: Singen, in: ders., Der Weg in das Leben. Eine Einführung in den Gottesdienst auf verhaltenswissenschaftlicher Grundlage, München 1991, 173–204, 178.

³¹ Günter Thomas, *Care, Stone, and Law. Three Symbolic Forms of Non-disjunctive Public Theology*, in: Heinrich Bedford-Strohm u.a. (Hrsg.), *Contextuality and Intercontextuality in Public Theology, Theology in the Public Square/Theologie in der Öffentlichkeit 4*, Zürich/Münster 2013, 301–320.

cken.³² Im Hymnus verbinden sich Jubel oder Klage mit einer starken Identitätsvergewisserung als Gemeinschaft. Für nicht wenige Menschen verknüpft sich damit auch eine mittlere oder große Transzendenzerfahrung. Weil das so ist, mussten die ersten Christen ihre Christus-Akklamationen und Lobpreisungen als Hymnen singen. Und weil das immer noch so ist, kann auch die Präsenz des christlichen Glaubens in der Öffentlichkeit auf diesen Modus öffentlicher Religion nicht gänzlich verzichten.

Die akademische »öffentliche Theologie« wiederum hätte daraus die Konsequenz zu ziehen, sich deutlich intensiver als bisher mit den liturgisch-symbolischen Darstellungsformen des Christlichen in der Öffentlichkeit zu beschäftigen

³² Ob man Musik deshalb zum Medium der Ur-Beziehung des Weltverhältnisses überhaupt ontologisieren sollte, wäre eingehender (kritisch) zu diskutieren. Aber auch unabhängig von solcher spekulativer Überhöhung ist der Diagnose zuzustimmen: »Sie [die Musik] dient der Vergewisserung und potentiell der Korrektur unseres Weltverhältnisses, sie moderiert und modifiziert unsere Weltbeziehung, und sie stiftet sie immer wieder neu als ›Urbeziehung‹, aus der Subjekt und Welt hervorgehen.« (Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2016, 164) Denn Musik ist in der Lage, »alle Arten und Schattierungen von Beziehungen auszudrücken oder zu stiften [...]: Zerrissenheit, Einsamkeit, Verlassenheit, Feindseligkeit, Entfremdung, Spannung, aber auch Sehnsucht, Zuflucht, Geborgenheit, Liebe, Responsivität.« (A.a.O., 162)