

Gestalt und Gehalt – Ein textanalytischer Blick auf aktuelle Texte des NGL

Von Christiane Schäfer

Das strophische Kirchenlied ist eine erschöpfte Gattung. Es ist sehr schwer, auf diesem Gebiet etwas Gutes zu machen. Das Potential ist ausgereizt, alle Formen, alle Stoffe, alle Tempi, alle Bilder, Symbole, Parabeln und Erzählungen sind 'ausgequetscht' seit langem. Das Goldene Zeitalter der Gattung war, wenn man von den Psalmen und den lateinischen Hymnen und der Vorgeschichte im Mittelalter einmal absieht – das Goldene Zeitalter waren die 250 Jahre von der Reformation bis ins späte 18. Jahrhundert. In dieser Zeit entstanden Abertausende von Kirchenliedern, gespeist von Reformation und Orthodoxie, Gegenreformation, barocker Mystik und Pietismus, schließlich von Impulsen der Aufklärung. Bis dahin von erstrangigen Dichtern und Melodisten betreut, wurde das Kirchenlied im 19. und 20. Jahrhundert epigonal, eine Angelegenheit zweit- und dritrangiger Autoren. Bei Marie Luise Thurmair beispielsweise wird man kaum einen Reim, kaum eine Strophenform, kaum eine Metapher, kaum eine Vokabel finden, die man nicht schon im 17. und 18. Jahrhundert nachweisen könnte. Ähnlich rückwärtsgerichtet ist auch die musikalische Seite – etwa wenn die Melodien des Hugenottenpsalters wieder aus der Versenkung geholt werden.

Das *Neue Geistliche Lied* ist seit nunmehr fast 50 Jahren ein mutiger Aufbruch und Ausbruch. Es bringt neue musikalische Formen und Töne bzw. überträgt sie aus der profanen Massenkultur in den sakralen Kulturraum. Damit ist aber bereits ein Problem angezeigt: Es handelt sich sozusagen um einen geliehenen Erfolg. Die Form ist nicht aus dem Glauben hervorgegangen, sondern der Glaube wurde in die Form übertragen. Das muss nichts Schlechtes sein. Gelingendenfalls überschreibt das religiöse Lied seine profane Herkunft, so wie *O Haupt voll Blut und Wunden* einst *Mein G'müt ist mir verwirret* überschrieben hat. Misslingendenfalls bleibt ein schwacher Inhalt hinter einer starken Form zurück – so wie Goethe in einem Brief an

Schiller über Ludwig Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* spottete: "Es ist unglaublich, wie leer das artige Gefäß ist."

Nach wie vor bemisst sich die Qualität eines poetischen Produkts am Verhältnis von Inhalt und Form. Im Idealfall sind sie ununterscheidbar miteinander verschmolzen. Im Idealfall zieht alles in die gleiche Richtung: der Inhalt (die Aussage, das Ethos, die Theologie) sowie die Form: Die musikalische mit Melodie, Rhythmus und Instrumentation und natürlich auch die poetische mit Metrum, Reim oder Nichtreim, Strophe oder Nichtstrophe, Kommunikationssituation, Bildlichkeit, Narrativität oder Abstraktion. Und selbst wenn produktionsästhetisch, also auf der Seite des Künstlers und des Kunstwerks, alles stimmt, kann ein Lied trotzdem noch an der Rezeptionssituation scheitern. Auch sie muss passen – vom Anlass bis zur Tageszeit, vom Raum bis zur Gruppengröße, von der Gruppenqualität bis zum sozialen Zusammenhang, von der Stimmung bis zum kulturellen Kontext. Wenn alles zusammenpasst, entsteht in der Regel ein großer Effekt.

Man sollte nun eigentlich alle Konstellationen durchprüfen. Wir greifen an dieser Stelle aber zunächst nur eine heraus und fragen nach Inhalt und poetischer Form. Dabei soll eine Antwort auf die folgenden, im Vorfeld der Tagung an mich herangetragenen Fragen versucht werden. Sie lauten:

1. Was kann man die sprachliche Faktur analysierend zu den ersten acht Texten der CD "Liederzünden. Neue Lieder zwischen Himmel und Erde" sagen?
2. Wie sind sie handwerklich gemacht? Wo und warum sind sie unter handwerklichem Aspekt gelungen bzw. misslungen?
3. Welche Textarten werden gewählt? Welche werden ausgelassen?
4. Wird kreativ mit Sprache umgegangen?
5. Welche Bilder und welcher Inhalt werden festgestellt?
6. Wie steht es um sprachliche Klischees? Unterlaufen sie dem Autor oder geht er kreativ damit um?

Beispiel 1:

Kehrvs: Was steht ihr da da, und schaut zum Himmel empor?

Was steht ihr da da, und schaut zum Himmel empor? zum Himmel empor?

1. Er kommt von dort nicht wieder.
Er ist der Weg, den ihr selber gehen müsst.
Er kommt von dort nicht wieder.
Er ist der Weg, den ihr selber gehen dürft. **Kv.**
2. Er greift nicht nach den Sternen.
Er greift nach euch, die ihr mit einander geht.
Er greift nicht nach den Sternen.
Er greift nach euch, die ihr um einander schaut. **Kv.**
3. Er ist kein Held zum Anschau'n.
Er ist die Kraft, die ihr den Geschwächten bringt.
Er ist kein Held zum Anschau'n.
Er ist die Kraft, die ihr für die Schwachen seid! **Kv.**

Was steht ihr da da, und schaut zum Himmel empor? – so lautet der Kehrvs des ersten Liedes. Dieser Kehrvs alterniert mit drei Strophen, die aus jeweils vier, immer mit dem Personalpronomen "ER" beginnenden, jambischen Verszeilen gebildet sind. Die Anapher (die Wortwiederholung am Versanfang – also *Er greift, Er greift, Er greift* oder *Er ist, Er ist, Er ist*) und der Parallelismus (Wiederkehr derselben Wortreihenfolge) geben im Wechsel mit der wörtlichen Wiederholung (die Verszeilen eins und drei sind immer identisch) den Strophen eine festgefügte Form, die nur wenig Raum für die inhaltliche Gestaltung übrig lässt. Klarheit und Einfachheit prägen den Text. In seiner Klarheit wirkt er tonangebend, in der Einfachheit statisch.

Die implizite Kommunikationssituation – sie ergibt sich aus der verwendeten Personaldeixis und dem Sprachmodus und zeigt an, wer im Text wo und wann zu wem spricht – die Kommunikationssituation also ist auf den ersten Blick einfach: *Was steht ihr da da, und schaut zum Himmel empor?* Die Frage hat einen provokativen Klang, der durch das wiederholte Adverb "da da" erzeugt wird. Sie ertönt sozusagen aus dem OFF: Ein Sprecher, der im Text weder durch ein Personalpronomen noch irgendwie sonst näher bezeichnet wird, richtet sie an eine Gruppe, die mit den Personalpronomen "ihr" und "euch" angeredet wird. Die Frage ist eigentlich eine

Aufforderung. Diese wird in den drei Strophen des Liedes vom Sprecher konkretisiert. Der Sprachmodus ist durchgängig indikativisch, die Sprechereinstellung – also die Einstellung des Sprechers zu dem, was er sagt – ist die des Behauptens und des Für-Wahr-Haltens.

Zieht man die dem Text zugrundegelegte biblische Vorlage hinzu, lassen sich Sprecher und Angesprochene genauer identifizieren. Die Frage stammt bis auf das wiederholte "da" wörtlich aus dem Neuen Testament, genauer aus der Apostelgeschichte. Dort ist sie an die "Männer von Galiläa" gerichtet, die nach der 'Himmelfahrt' Christi ihren Blick nicht vom Himmel abwenden können. Gestellt wird sie von "zwei Männern in weißen Gewändern", die dann auch gleich selbst antworten: "Dieser Jesus, der von euch ging und in den Himmel aufgenommen wurde, wird ebenso wiederkommen, wie ihr ihn habt zum Himmel hingehen sehen." (Apg 1,10f). Folgt man der biblischen Vorlage, so handelt es sich bei dem Sprecher des Liedes um die "Männer in weißen Gewändern" und bei den Angesprochenen um die "Männer von Galiläa". Die Apostel also, denen der Auftrag gegeben ist, die Botschaft Christi in die Welt zu bringen. Im Lied wird diese historische Situation in die Gegenwart übertragen. Der Auftrag der Engel richtet sich jetzt an Menschen von heute, an uns selbst. Das ist komplexer als es zunächst scheint und führt im Vollzug zu einem nicht ganz unproblematischen Effekt: Beim gemeinsamen Singen nämlich schlüpft die Gruppe der Sänger (z.B. die versammelte Gemeinde) automatisch in die Rolle des Sprechers und gibt irgendeinem "ihr" seine Erkenntnis und die darin verborgene Handlungsaufforderung mit auf den Weg. Die Gemeinde redet sich also im Singen entweder selbst an. Oder aber sie richtet sich an diejenigen, die nicht anwesend sind, oder aber – und auch das ist nicht auszuschließen – an die, die aus irgendeinem Grund nicht mitsingen wollen oder können. Je nachdem mit welchem Ohr gehört wird, kann das Lied – und so dürfte es wohl gedacht sein – als Selbstermunterung erfahren werden. Ebenso gut kann es aber auch als exklusiv und besserwisserisch wahrgenommen werden. Hier wird deutlich, wie sich eine konkrete Rezeptionssituation ganz unmittelbar auf das Textverständnis auswirken kann. Wir werden noch öfter darauf zurückkommen.

Wer in welcher Form zu wem spricht haben wir damit offengelegt, aber was wird eigentlich gesagt? *Was steht ihr da da und schaut zum Himmel empor?* Der inhaltliche Kontext – ich sagte es schon – ist die sog. 'Himmelfahrt' Jesu Christi. Er wird an keiner Stelle im Lied namentlich genannt, auch "Gott" kommt nicht vor. Die in der Apostelgeschichte getroffene Aussage ("Dieser Jesus, ... wird ebenso wiederkommen, wie ihr ihn habt zu Himmel hingehen sehen.") wird zu einem klaren *Er kommt von dort nicht wieder*. Der, der nicht wiederkommt, ist metaphorisch *der Weg*, ein *Weg, den ihr selber geben müsst/dürft*. Das gut biblische Bild von Jesus als dem Weg, der zum Vater führt, wird in der zweiten Strophe nicht mehr aufgegriffen. Stattdessen *greift er zwar nicht nach den Sternen, sondern nach euch*. Und in der dritten Strophe ist *er kein Held zum Anschauen, sondern die Kraft*. Eine Kraft, die nur im Handeln der Angesprochenen wirksam wird. Die im Text verwendeten Metaphern für Jesus Christus – der Weg, ein Greifender, die Kraft – wirken auf der Bildebene zusammenhanglos und aneinandergereiht, sie stärken sich nicht und werden nicht entfaltet. Es wird deutlich gesagt, was er nicht ist und was er nicht tut. Positiv ist er nur durch das, was auf Erden von den Menschen getan wird – gehen, um einander schauen, den Schwachen Kraft bringen.

Formal ordentlich, im Hinblick auf die Kommunikationssituation nicht ganz unproblematisch, musikalisch ansprechend, sprachlich wenig innovativ, metaphorisch eher schwach... Und ob die so selbstbewusst vorgetragene Aussage *Er kommt von dort nicht wieder* theologisch haltbar ist, darf zumindest gefragt werden.

Beispiel 2:

Refrain: Herr, deine Güte reicht, so weit der Himmel ist,
und deine Treue so weit die Wolken ziehn. (mehrmals) gesungen!

Rap:

1. Gott, du hast uns deine Welt geschenkt,
dass der Mensch sie lenkt,
auf ihr lebt, liebt und denkt:
in Frieden, Freiheit und Gerechtigkeit
ein Leben lang und sich nicht entzweit.
Doch der Mensch ist schwach, verfällt in Illusionen,
redet sie sich schön und spricht dann von Visionen.

In seinen Augen gibt es kein Erschrecken vor dir, Gott.
Alles erscheint machbar, und doch:

Refrain: Herr, deine Güte reicht, so weit der Himmel ist,
und deine Treue so weit die Wolken ziehn.

2. Gott, du hast uns dein Wort gegeben,
dass wir es leben
Der Welt zum Segen,
in Gemeinschaft, Liebe, Achtung und Vertraun
ein Leben lang nur darauf baun!
Doch der Mensch ist schwach, gefällt sich an der Macht,
glaubt nur an sich selbst und wie man Profit macht.
In seinen Worten spielst du keine Rolle, lieber Gott.
Der Mensch macht sich schuldig, und doch:

Refrain: Herr, deine Güte reicht, so weit der Himmel ist,
und deine Treue so weit die Wolken ziehn.

3. Gott, du hast uns deinen Sohn gesandt,
er nahm uns an die Hand,
nicht alle haben ihn erkannt;
in seinem Handeln hat er uns auf allen Wegen
ein Leben lang ein Beispiel gegeben.
Doch der Mensch ist schwach, versteht die Botschaft nicht,
tötet deinen Sohn und schlägt dir ins Gesicht,
dir Gott, der Quelle allen Lebens!
Unsere Hoffnung vergebens?

Refrain: Herr, deine Güte reicht, so weit der Himmel ist,
und deine Treue so weit die Wolken ziehn.

Herr, deine Güte reicht, so weit der Himmel ist, / und deine Treue so weit die Wolken ziehn.

Dieses wörtliche Psalmzitat (Ps 36,6) bildet den Refrain des zweiten Liedes. Wieder alterniert der Refrain mit einem aus drei Strophen bestehenden Textteil. Die Strophen sind rhythmisch sehr frei, erhalten aber sowohl durch die Reime (aaa/bb/cc/dd) als auch durch einen streng antithetischen Aufbau eine klare Struktur. Unter den Reimen ist einer besonders bemerkenswert: So reimt in der ersten Strophe das Wort *Illusionen* auf *Visionen* – das ist innovativ und gelungen. Insgesamt wirkt das Reimschema durch die Reimhäufung am Strophenbeginn, durch die Assonanzen am Strophenende sowie durch die eingestreuten identischen Reime abwechslungsreich und nicht abgenutzt. Die freien Rhythmen und die teilweise aktuelle Begriffswahl (*Illusionen, Profit* ...) unterstützen diesen Eindruck. Der Text wirkt lebendig und modern.

Die Wiederholung ist auch hier ein formgebendes Element. Jede Strophe beginnt mit dem Anruf *Gott, du hast uns* und jede siebte Verszeile setzt mit den Worten *Doch der Mensch ist schwach* ein. Die adversative Konjunktion "doch" markiert den antithetischen Aufbau der Strophen, und zwar gleich zweifach: am Beginn des siebten Verses (eben in der Wendung *Doch der Mensch ist schwach*) und ganz am Ende der Strophen eins und zwei. Dort wird durch ein knappes *und doch* zum Refrain überleitet. Der Refrain verhält sich wiederum antithetisch zum zweiten Strophenteil. In der dritten Strophe wird dieses Verfahren variiert. Sie endet mit der Frage *Unsre Hoffnung vergebens?* und lässt so den Refrain, den Psalmvers also, zur Antwort werden, zu einer Antwort, die hoffen lässt.

Inhaltlich orientiert sich das Lied an der Thematik von Psalm 36, in dem die Bosheit des Sünders der Güte Gottes gegenübergestellt wird. Dem entspricht der Aufbau der einzelnen Strophen und des gesamten Liedes. Im jeweils ersten Strophenteil werden die heilbringenden Taten und Absichten Gottes entfaltet, denen dann im jeweils zweiten Strophenteil die Schwachheit des Menschen entgegengesetzt wird. Die Strophen eins und zwei sind ganz auf unsere Gegenwart bezogen, Strophe drei liefert sozusagen das biblische Beispiel *par excellence*: die Sendung des Sohnes und seinen Tod am Kreuz.

Die antithetische Zweiteilung der Strophen spiegelt sich auch in der Kommunikationssituation wider. Ein "Wir", angezeigt durch das Personalpronomen "uns", richtet sich an ein "Du" und redet über ein "Ihn". Das "Du" ist Gott, das "Ihn" meint den Menschen. Während in den ersten, den guten Taten Gottes an der Welt gewidmeten Strophen das "Uns" überwiegt (*Gott hat uns etwas geschenkt, gegeben, gesandt*), beherrscht die Rede über "Ihn" – also *den Menschen* die zweite Hälfte. Damit spricht das "Wir", das ja ohne Zweifel auch Mensch ist, sozusagen über sich selbst in der dritten Person und zwar in einer generalisierten Form. Das erleichtert die Selbstdistanzierung, zumal das dreimal wiederholte *Doch der Mensch ist schwach* nach einer schon oft gehörten, nicht bestreitbaren, zugleich aber mittlerweile ziemlich abgedroschenen Phrase klingt. Beim Lesen fiel mir dazu eine satirische Äußerung von Joseph de Maistre ein, in der er behauptet, dass es gar keine Menschen

gibt, und die ich Ihnen nicht vorenthalten möchte: "Ich habe in meinem Leben Franzosen, Russen, Italiener usw. gesehen, ich weiß sogar – Dank sei Montesquieu – daß es Perser gibt; aber einem *Menschen* bin ich zu meiner Zeit nicht begegnet; existiert wirklich ein solcher, so geschieht es ohne mein Wissen." Das soll dem Liedtext, den ich von der Idee her für durchaus geglückt halte, keinen Abbruch tun. Es soll nur zeigen, dass mit der Verwendung solch allgemeiner Redensarten immer auch eine Gefahr verbunden ist: Je allgemeiner eine Formulierung, desto weniger berührt sie, weil das Allgemeine dem Einzelnen die Distanzierung vom Gemeinen sehr leicht macht. Außerdem werden solche Äußerungen sehr schnell zu einem Allgemeinplatz, den man – je öfter man ihn hört – umso leichter überhört und letztlich auch nicht mehr ernst nimmt.

Der Text ist alles in allem handwerklich gut gemacht. Der Autor verlässt die altbekannten Strophenformen, bemüht sich um einen innovativen Wortschatz und verbindet den alten Psalmvers in gelungener Weise mit dem modernen Sprechgesang, dem Rap. Das wirkt frisch und birgt Potential.

Beispiel 3:

1. Als Gott mit seinem Wort die Finsternis durchbrach,
als er dir deine Zeit und auch dein Leben gab,
da fiel ein Hauch von Liebe in deine Seele hinein.
Gott sprach: Nimm meinen Atem. Du wirst ein Segen sein. Du wirst ein Segen sein.
2. Wenn dich mitten am Tag ein klares Wort bewegt
und auch in tiefer Nacht dich eine Hand berührt,
die jenseits aller Lügen zeigt: Ich werde bei dir sein,
dann wird dir das zum Zeichen: Du wirst ein Segen sein. Du wirst ein Segen sein.
3. Geh deinen Lebensweg gestärkt durch Wein und Brot.
Das gibt dir neuen Mut, geht mit dir, tut dir gut.
Gott schenkt dir seine Gnade. Sie lässt dich nie mehr allein.
Du lebst aus seiner Liebe. Du wirst ein Segen sein. Du wirst ein Segen sein.

Du wirst ein Segen sein! – Das ist auf den ersten Blick nicht logisch. Das hebt sich vom alltäglichen Sprachgebrauch deutlich ab. Das ist eine Metapher, die man geradezu als kühn bezeichnen kann, ein geheimnisvolles Bild, das die Vorstellungskraft übersteigt. Die Formulierung ist den Worten nachgebildet, die Gott bei der Beru-

fung des Abraham zu diesem gesprochen hat: "Ein Segen sollst du sein!" (Gen 12,2).

Segen, was ist das eigentlich? Das Wort geht auf das lateinische "signare" zurück, das soviel bedeutet wie "bezeichnen". Bezeichnen im Sinne von „zum Eigentum erklären“ – wie bei einem Schaf, dem man ein Brandzeichen gibt. Im christlichen Kontext konkretisiert sich das in Richtung „bekreuzigen“. Wer bekreuzigt ist oder sich bekreuzigt, gehört zur christlichen Gemeinschaft, zu Gott. In diesem Sinne kann der Segen als Zeichen der Weihe gelten, aber auch ganz allgemein als feierliche Anwünschung der Gnade der Vorsehung und überhaupt des künftigen Wohlergehens und des Gedeihens. Er kann aber auch das gelingende Tun selbst bezeichnen. Segenslieder und Segenssprüche – man denke nur an die so weit verbreiteten und beliebten irischen Segenssprüche – haben heute Hochkonjunktur. Wer gesegnet ist gehört zu den von Gott Erwählten, ist eingehüllt in einen unsichtbaren Schutzmantel, umgeben von einer numinosen Kraft. Diese Kraft ist das, was den Segen ausmacht: *Du wirst ein Segen sein* heißt demnach, das "Du" wird "die Kraft des Göttlichen" in sich tragen und weitergeben. Das ist die Botschaft des Liedes; die Aussage, auf die alle Strophen hinauslaufen.

Die drei Strophen des Liedes bestehen im Grunde aus vier paargereimten Alexandrinern (also sechshebigen Jamben mit einer Zäsur in der Mitte: *Als **Gott** mit **seinem Wort** / die **Finsternis** durch**brach***). In den ersten beiden Verszeilen wird das jambische Metrum strikt eingehalten, in den beiden anderen Verszeilen ist die Versfüllung freier gehandhabt. Und auch das jeweils erste Reimpaar besteht genaue genommen aus Assonanzen und nicht aus reinen Reimen. Durch dieses planmäßige Abweichen von der herkömmlichen Form verlebendigt sich der Text.

Die ersten beiden Strophen sind syntaktisch annähernd parallel gebaut. Sie beginnen jeweils mit einem konditionalen Nebensatz, von dem dann über weitere Nebensätze hinweg ein erzählerischer Bogen gespannt wird, der schließlich in die Zielaussage der Strophe mündet: *Du wirst ein Segen sein*. Das Vokabular ist klassisch religiös. Metaphorisch wird in der ersten Strophe, die in der Zeitform der Vergangenheit gehalten ist, auf die Schöpfungsgeschichte und die Beseelung des Men-

schen angespielt. Beseelungserfahrungen unserer Gegenwart sind das Thema der zweiten Strophe, deren Verben folgerichtig im Präsens stehen. Die Zukunft deutet sich in dem Imperativ *geh* an, mit dem die dritte Strophe beginnt. Auf die Erzählung folgt nun sozusagen die Nutzanwendung. Das geschieht etwas unmotiviert, ebenso wie die plötzliche Rede von *Wein und Brot*. Die damit versuchte liturgische Anbindung wirkt aufgesetzt und geht sprachlich wie inhaltlich nicht organisch aus dem bisher Gesagten hervor. Grammatische Unschärfe tritt auf: der Bezug des *Das* zu Beginn der zweiten Verszeile ist unklar. Bezieht es sich auf *Wein und Brot* oder auf *Geh deinen Lebensweg*? Auch syntaktisch unterscheidet sich die Strophe auffallend: Die sich über mehrere Verszeilen aufgipfelnden Satzgefüge der ersten beiden Strophen werden aufgelöst. Jede Verszeile entspricht nun einem Satz, manchmal sogar zwei Sätzen. Dadurch geht der lyrische Ton des Liedes verloren, was sehr schade ist. Zugleich erfolgt eine inhaltliche Konkretisierung dessen, was *Segen* eigentlich sein soll und was er bewirken kann. Damit wird das Rätselhafte der Metapher *Du sollst ein Segen sein* entzaubert. Aber trotz dieser Schwäche hat der Text poetische Kraft und ist ein gelungenes Beispiel dafür, wie eine alte Strophenform – nämlich die vor allem im 17. Jahrhundert für das Kirchenlied so beliebte Alexandrinerstrophe – durch kleine Veränderungen einem gegenwärtigen Genre anverwandelt werden kann: Der Ton, der dabei – vor allem auch musikalisch – entsteht, lässt sich am besten mit dem Begriff "Liedermacherton" beschreiben. Dass die Einspielung des Liedes auf der CD sofort an Reinhard Mey denken lässt, mag den Hörer zunächst ein wenig verwirren, erzeugt zugleich aber auch einen schönen Effekt und beweist, dass der "Ton" getroffen wurde.

Beispiel 4:

1. Weite Räume meinen Füßen, Horizonte tun sich auf
zwischen Wagemut und Ängsten nimmt das Leben seinen Lauf;
zwischen Wagemut und Ängsten nimmt das Leben seinen Lauf.

Ref.: Du stellst meine Füße auf weiten Raum. Du stellst meine Füße auf weiten Raum, auf weiten Raum.

2. Schritt ins Offne, Ort zum Atmen, hinter uns die Sklaverei;
mit dem Risiko des Irrtums machst du, Gott, uns Menschen frei;
mit dem Risiko des Irrtums machst du, Gott, uns Menschen frei;

Ref.: Du stellst meine Füße auf weiten Raum. Du stellst meine Füße auf weiten Raum, auf weiten Raum.

3. Da sind Quellen, sind Ressourcen, da ist Platz für Phantasie;
zwischen Chancen und Gefahren Perspektiven wie noch nie;
zwischen Chancen und Gefahren Perspektiven wie noch nie.

Ref.: Du stellst meine Füße auf weiten Raum. Du stellst meine Füße auf weiten Raum, auf weiten Raum.

4. Doch bleib Kompass, bleibe Richtschnur, dass wir nicht verloren gehn;
zu der Weite unsrer Räume lass uns auch die Grenzen sehn,
zu der Weite unsrer Räume lass uns auch die Grenzen sehn.

Ref.: Du stellst meine Füße auf weiten Raum. Du stellst meine Füße auf weiten Raum, auf weiten Raum.

***Weite Räume meinen Füßen, Horizonte tun sich auf
Zwischen Wagemut und Ängsten nimmt das Leben seinen Lauf.***

Vorbild dieser auftaktlosen Langverse ist der trochäische Oktonar des antiken Dramas. Schon im 17. Jahrhundert bildete man diesen Vers in deutscher Sprache nach, und zwar in männlich gereimten, auftaktlosen Achthebern mit einer Zäsur nach der achten Silbe. Opitz verwendete das Verspaar fortlaufend gereimt für sein Drama "Judith". Zumeist aber verwendete man es in alleinstehenden Zweizeilern für Epigramme. Ein altherwürdiges Schema, ursprünglich nicht für ein strophisches Lied gedacht und vielleicht gerade deswegen so gut geeignet?

Die langen paargereimten Verszeilen geben der inhaltlichen Gestaltung Raum und sind doch zugleich streng formgebend. Zwischen diesen beiden Polen – Freiheit und Begrenzung – bewegt sich das gesamte Lied: Form und Inhalt ziehen hier in ansprechender Weise in die gleiche Richtung. Metrum, Paarreim, wörtliche Wiederholung der jeweils zweiten Verszeile, geschickt eingestreute Alliterationen (*Leben – Lauf, Offne – Ort, Platz – Perspektiven*) und der Refrain geben dem gesamten Text eine stimmige, in sich geschlossene Form. Außerdem gelingt es, einen modernen Wortschatz zu integrieren (*Horizonte, Risiko, Ressourcen usw.*). Und auch *Kompass* und *Richtschnur* sind in diesem Zusammenhang passende und anschauliche Metaphern für "Gott".

Inhaltlich kreist das Lied um den im Refrain zitierten Psalmvers "Du stellst meine Füße auf weiten Raum" (Ps 31,9). Diese starke Metapher wird in den einzel-

nen Strophen aufgegriffen, ausgemalt und dabei aktualisiert. Das Positive der von Gott geschenkten Freiheit (*weite Räume, Ort zum Atmen, Platz für Phantasie usw.*) wird ebenso entfaltet wie die mit der Freiheit immer auch einhergehenden Wagnisse und die notwendigen Beschränkungen (*Ängste, Gefahren, Risiko des Irrtums, verloren gehn usw.*).

Das Lied hat eine gefällige Form, verfügt über einen innovativen Wortschatz und bleibt beim Thema. Die Metaphern stärken sich gegenseitig und sind alle darauf ausgerichtet, den im Refrain zitierten Psalmvers in ein aktuelles Licht zu tauchen. So entsteht – zusammen mit der schwungvollen musikalischen Ausgestaltung – ein gutes Lied.

Beispiel 5

1. Da nun der Tag zu Ende geht,
sind wir vor Dir, Gott, im Gebet,
um auszuruhen von Alltagshast,
um abzuwerfen manche Last.

Ref.: Dies und viel mehr in deine Hand, sei du uns zugewandt.

2. An diesen Ort hast Du geführt
und Raum hat, was uns heut passiert.
Getanes und vertane Zeit,
die günstige Gelegenheit.

Ref.: Dies und viel mehr in deine Hand, sei du uns zugewandt.

3. Hier sind wir, Gott, nimm Du uns auf,
und gib den Gedanken freien Lauf.
Mach Du uns Flügel, mach uns leicht,
damit Dich unser Herz erreicht.

Ref.: Dies und viel mehr in deine Hand, sei du uns zugewandt.

4. Da nun der Tag zu Ende geht,
sind wir vor Dir, Gott, im Gebet,
und Beten, Danken und Gesang
steig himmelwärts als Erdenklang.

Ref.: Dies und viel mehr in deine Hand, sei du uns zugewandt.

Die Strophenform des Liedes *Sei du uns zugewandt* ist schnell beschrieben und altbekannt. Es handelt sich um die bis ins 19. Jahrhundert hinein beliebteste Kirchenliedstrophe überhaupt – eine Strophenform, die darüber hinaus auch vielen weltli-

chen Volksliedern eigen ist: Sie besteht aus zwei, jeweils paargereimten jambischen Vierhebern mit männlicher Kadenz (mit betontem Versausgang).

Es ist mutig, eine solche auf den ersten Blick einfache und schon unzählige Male verwendete Strophenform zu wählen. Die Messlatte liegt unglaublich hoch und es ist ausgesprochen schwer (um nicht zu sagen, fast unmöglich) auf dieser formalen Grundlage etwas Gutes und Innovatives zu schaffen. Und um es vorweg zu nehmen, es glückt auch nicht. Besonders gefährlich sind in solch jambischen Kurzzeilen die Reime, vor allem dann, wenn sie – wie in diesem Fall – paargereimt sind. Gelingt es nämlich nicht, originelle und überraschende Reime zu finden, wirkt der Text sofort platt, bemüht und epigonal. Reime wie *geht – Gebet, -hast – Last, auf – Lauf, Gesang – Klang usw.* sind vorhersehbar und erregen schnell Überdross.

Ein gutes Thema, logisch entfaltet und mit einer starken und stimmigen Metaphorik, könnte die formale Schwäche des Liedes vielleicht noch wettmachen. Aber auch hier gilt: je simpler und durchschaubarer die Form, desto weniger lassen sich inhaltliche Schwächen verbergen. Das Thema des Liedes ist das gemeinsame Gebet am Abend. Strophe eins gibt die Situation an: Am Ende des Tages sind wir vor Gott im Gebet versammelt, und zwar um *Auszuruhn von Alltagshast / und abzuwerfen manche Last*. Man erwartet, dass beides (das Ausruhn von der Hast und das Abwerfen der Last) in den folgenden Strophen inhaltlich vertieft wird. In Strophe zwei ist dann zunächst vom *Ort* die Rede, an den Gott geführt hat – gemeint ist wohl der Versammlungsort (eine Kirche beispielsweise). Dort soll *Raum* haben, was uns am Tag passiert ist: *Getanes, vertane Zeit, die günstige Gelegenheit*. Grammatisch und von der Textkohärenz (also dem Textzusammenhang) her ist das nicht logisch. *Getanes* und *vertane Zeit* passieren nicht und die *günstige Gelegenheit*? Ist sie passiert oder vielleicht auch nicht? Und was davon ist *Alltagshast* oder *manche Last*, um an die erste Strophe zu erinnern? In Strophe drei sind wir vor Gott und bitten ihn um Aufnahme. Aber wir bitten auch um den *freien Lauf* der *Gedanken*, zugleich um *Flügel* und Leichtigkeit, damit *unser Herz* Gott erreichen kann. Die Gedanken sollen laufen, das Herz soll fliegen. Man ahnt, was gemeint ist, aber gedanklich und metaphorisch passt das nicht richtig zusammen. Warum brauchen wir Flügel, wenn un-

ser Herz Gott erreichen soll? Die Bilder sind nicht zuende gedacht, stören sich gegenseitig und streben in alle möglichen Richtungen. Das zeigt sich auch in der vierten Strophe, in der dann nicht mehr unser Herz und mit ihm vielleicht auch wir selbst zu Gott aufsteigen, sondern unser Tun: das *Beten*, das *Danken*, der *Gesang*. Auch der Refrain, mit dem die einzelnen Strophen wechseln, bleibt ähnlich unbestimmt und diffus: Rein grammatisch fehlt das Verb. *Dies und viel mehr* sagt alles und nichts und die Bitte um Zuwendung bringt noch eine weitere Bewegungsrichtung ins Spiel.

Assoziativer Wohlklang in eine herkömmliche, einfache Form gebracht, so kann man den Text zusammenfassend beschreiben. Das mag irgendwie stimmungsvoll sein, hält aber einem genaueren analytischen Blick nicht stand.

Beispiel 6

Ref.: Gerechtigkeit vor Gottes Angesicht,
Verheißung und Aufgabe für alle Zeit:
Ein Leben in Wahrheit,
ein Leben in Frieden,
Leben in Freiheit,
Leben im Licht!
Gerechtigkeit vor Gottes Angesicht,
Gerechtigkeit vor Gottes Angesicht.

1. Wir kommen zusammen und hör'n Gottes Wort;
wir sind auf der Suche nach Wahrheit und Sinn.
Aus Reden und Fragen wird still ein Gebet;
Im Hören und Schweigen teilt Gott sich uns mit. **Ref.**

2. Wo Menschen einander von Herzen verzeihn,
wo Worte und Taten doch Kriege verhindern,
wo Unrecht nicht mutlos verschwiegen wird,
ist Gottes Reich nah und der Frieden wird wahr. **Ref.**

3. Wir alle sind Gäste auf dieser Welt,
sind Reisende zwischen Kommen und Gehn.
Die Schöpfung ist uns in die Hände gelegt;
Freiheit soll wachsen und Recht soll bestehn! **Ref.**

4. Lebendiger Glaube schenkt Hoffnung und Trost.
Es ist Gottes Liebe, die Halt gibt und trägt.
Wir hör'n Gottes Wort und wir teilen das Brot;
als Schwestern und Brüder sind wir auf dem Weg. **Ref.**

Der Refrain des Liedes *Gerechtigkeit vor Gottes Angesicht* hat keine Syntax. Verben, Personalpronomen oder Adjektive sucht man vergebens, man findet lediglich Substantive – viele Substantive! Und was für welche! Jedes für sich ein bedeutungsschwangerer Begriff: *Gerechtigkeit, Verheißung, Aufgabe, Zeit, Leben, Wahrheit, Frieden, Freiheit, Licht*. Aber was ist das eigentlich für eine Redeweise? Die Wendung "Gott, Vater im Himmel" ist ein Pendant dazu und bringt uns auf die Spur: Die Sprechweise ist die des Gebetes. Ein Gebet also, aber an wen richtet es sich? An Gott richtet es sich offensichtlich nicht, denn "Gott" kommt zwar vor, aber nicht als Angesprochener sondern als Genitiv zu Angesicht (*vor Gottes Angesicht*). Das Gebet ist vielmehr an die großen Pathosvokabeln gerichtet. Es handelt sich um die Anbetung einer hochutopischen Idee, der Idee von einem Leben in Wahrheit, Gerechtigkeit, Frieden, Freiheit und Licht – und zwar als Aufgabe und Verheißung für alle Zeit. Das erschlägt geradezu – sprachlich wie inhaltlich. Die Massivität wird durch die Wiederholung noch gesteigert. Der Refrain regiert das ganze Lied.

Er erklingt im Wechsel mit vier aus daktylischen Versen gebildeten, vierzeiligen Strophen. Auf den Reim wird – bis auf eine Ausnahme, die dadurch eher unglücklich betont wird (*Kommen und Gehn – bestehen*), verzichtet. Stattdessen finden teilweise Anaphern Verwendung. Die Kommunikationssituation ist einfach: Ein "Wir" redet über sich selbst und seine Erfahrungen. Auch von Gott ist die Rede, zumeist im Genitiv (*Gottes Wort, Gottes Reich, Gottes Liebe*). Angesprochen wird er an keiner Stelle. Der Sprachmodus ist durchgängig indikativisch: es werden Tatsachen berichtet. Die Sprechweise ist die des Für-Wahr-Haltens. Inhaltlich sagen die Strophen alles und dadurch gerade nichts. Auch sie stecken voller Pathosvokabeln: *Wahrheit, Sinn, Frieden, Freiheit und Recht*. Auch die *Schöpfung* kommt vor, das nicht verschwiegene *Unrecht*, durch *Worte und Taten* verhinderte *Kriege*, dazu noch *Gottes* haltgebende *Liebe*, das geteilte *Brot* und die sich auf dem *Weg* befindenden *Schwestern und Brüder*. Die Abfolge der Strophen wirkt beliebig. Sie sind einerseits auf die konkrete Situation des gemeinsamen Gottesdienstes bezogen (Str. 1 und 4), andererseits versuchen sie, die mächtigen Begriffe des Refrains mit Inhalt zu füllen. Das

funktioniert allerdings nicht, kann auch eigentlich nicht funktionieren, da die im Refrain formulierte Idee viel zu gewaltig ist. Man kann den dort verwendeten Vokabeln nicht gerecht werden. In ihrer Häufung bleiben sie leer – sind nichts als gewaltige Worthülsen.

Zugleich erzeugt der gebetsartige Refrain zusammen mit den selbstgewissen WIR-Aussagen der einzelnen Strophen einen pathetischen Ton, der – und darüber lohnt es sich aus meiner Sicht einmal nachzudenken – in hohem Grade exklusiv wirken kann. Die hier entworfene Utopie kann sehr leicht als Überforderung empfunden werden, und derjenige, der *Gottes Wort, Gottes Liebe* und den *lebendigen Glauben* nicht so deutlich hören oder spüren kann, sondern diese Erfahrung noch sucht oder verloren hat, er kann sich eigentlich nur abwenden – kopfschüttelnd und befremdet! Eine solche Überlegung zielt ab auf die konkrete Wirkung von Liedern: Können die im Lied vermittelten Aussagen geteilt werden, dann werden der Ausdruck überzeugter Gewissheit und ein pathetischer Ton wahrscheinlich einen großen gemeinschaftsstiftenden Effekt erzielen. Zweifelt der Rezipient aber, dann entsteht genau die gegenteilige Wirkung. Er fühlt sich abgestoßen und ausgeschlossen, weil ein solcher Text für Teilidentifikationen keinen Raum lässt. Und je utopischer eine Idee, mit desto mehr Zweifeln und Fragen muss gerechnet werden.

Beispiel 7

1. Wenn die Nacht mich überschattet, wandle Dunkelheit in Licht.
Wenn ich mutlos resigniere, gib mir neue Zuversicht.
Wenn die Sorgen mich erdrücken, sei mein Hoffen und mein Sinn.
Wenn ich keinen Ausweg sehe, gib mir Kraft zum Neubeginn.

KV.: Erbarme dich, Herr, erbarme dich, Herr, weise mir den Weg.

2. Wenn ich leidend nur noch klage, überstrahle meinen Schmerz.
Wenn ich keine Ruhe finde, senke Frieden in mein Herz.
Wenn ich abzustürzen drohe, halt mich fest an deiner Hand.
Wenn Erlösung ich erlebe, sei mein Anker und mein Land.

KV.: Erbarme dich, Herr, erbarme dich, Herr, weise mir den Weg.

3. Wenn ich um mich selber kreise, breche meine Eigenheit.
Wenn ich richte und verletze, weck in mir Versöhnlichkeit.

Wenn ich starr bin und verhärtet, bring Bewegung in mein Tun.
Wenn mich viele Zweifel plagen, laß Vertrauen in mir ruhn.

KV.: Erbarme dich, Herr, erbarme dich, Herr, weise mir den Weg.

Dieses Lied unterscheidet sich in Syntax, Kommunikationssituation und Wortwahl deutlich von dem eben besprochenen. Ein "Ich" richtet sich an ein "Du", das "Du" ist – wie der Kehrvors angibt – "der Herr", der um sein Erbarmen gebeten wird. Die zahlreichen Imperative weisen auf eine deprekative – also bittende – Sprechweise hin. *Wenn die Nacht mich überschattet* ist ein klassisches Herr-erbarme-dich-Lied, ein *Kyrieleison*. Die Substantive stehen in einem ausgewogenen Verhältnis zu den zum Teil sehr ausdrucksstarken Verben (*überschatten, resignieren, erdrücken, überstrahlen, kreisen, brechen*). Das verwendete Vokabular wirkt edel und gut gesetzt, formal besticht der Text durch eine nicht übertrieben wirkende Kunstfertigkeit. Das metrische Schema ist uns heute übrigens schon einmal begegnet. Es handelt sich – wie in *Weite Räume meinen Füßen* – um auftaktlose männlich gereimte Achtheber mit einer Zäsur nach der achten Silbe. Vier Verszeilen (jeweils zwei Paarreime) bilden eine Strophe. Die ersten acht Silben entsprechen einem immer mit der Konjunktion *wenn* eingeleiteten Nebensatz. Die zweite, durch die metrische Zäsur markierte Vershälfte besteht aus der immer mit einem Imperativ eingeleiteten Bitte. Bedingung und Bitte stehen inhaltlich ausnahmslos in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander. Anapher, durchgängiger syntaktischer Parallelismus, Reim und metrisches Schema geben diesem Text eine Form, die sich organisch mit dem Inhalt verbindet. Das Lied wirkt inhaltlich, formal und musikalisch stimmig. Und die in den Konditionalsätzen zum Ausdruck gebrachte Möglichkeit des persönlichen Scheiterns klingt fundamental ehrlicher als der selbstgewisse Lobpreis hoher Ideale – aber das mag Geschmackssache sein.

Beispiel 8

1. Wie mit neuen Augen beginn' ich neu zu sehen.
Und mit neuen Augen will ich nun weitergehen.
Den Weg bisher, so lang und schwer,

- seh ich auf einmal anders.
 Ich sehe neu und anders und sehe mehr.
 Ich sehe neu und anders und sehe mehr.
2. Wie mit neuen Sinnen beginn' ich zu empfinden.
 Was mich selbst behindert, das kann ich überwinden.
 Ich fühl es neu, so vielerlei
 empfind ich neu und anders,
 empfinde neu und anders, was es auch sei,
 empfinde neu und anders, was es auch sei.
 3. Wie mit neuen Kräften kann ich frisch weitergehen.
 Näher rückt das Ziel jetzt und ist schon bald zu sehen.
 Ich spüre, wie die Energie
 mich antreibt und verwandelt;
 mich antreibt und verwandelt, so stark wie nie,
 mich antreibt und verwandelt, so stark wie nie.
 4. Bin auf einmal mutig und kann neu wieder hoffen.
 Neue Wege stehen jetzt mir auf einmal offen.
 Und Zuversicht verlässt mich nicht.
 Es ist fast nicht zu fassen:
 ganz mutig und gelassen im hellen Licht,
 ganz mutig und gelassen im hellen Licht.
 5. Bin in Gott geborgen und spüre seine Nähe,
 ganz in Gott geborgen, wohin ich immer gehe.
 Er ist stets hier bei dir und mir,
 ich spüre seinen Frieden.
 Ich spüre Gottes Frieden ganz tief in mir.
 Ich spüre Gottes Frieden ganz tief in mir.

Auch bei diesem Text fällt zuerst die Form ins Auge. Jede Strophe folgt einem engen Formzwang: Metrum, Reimschema, Anapher, Parallelismus und wörtliche Wiederholung der letzten Verszeile prägen die einzelnen Strophen. Die dem Text auferlegte Form wird konsequent und sauber durchgehalten und wirkt soweit ansprechend. Die Kommunikationssituation ist denkbar einfach. Das "Ich" redet über sich selbst. In der letzten Strophe kommt noch das "Er" hinzu. Das "Er" meint Gott. Der Inhalt ist schnell wiedergeben. Das "ich" sieht auf einmal alles *neu und anders*, fasst Mut, schöpft Kraft und setzt mit neuer Energie seinen Lebensweg fort. Die letzte Strophe lässt ahnen, dass das etwas mit Gott zu tun haben könnte. Was aber genau die plötzliche Gotteserfahrung ausgelöst hat, bleibt offen. Das Vokabular bewegt sich im Unbestimmten. Formulierungen wie *auf einmal, so vielerlei, was es*

auch sei, das Ziel oder auch *Es ist fast nicht zu fassen* sagen inhaltlich nichts aus. Klar ist nur, dass es sich hier irgendwie um einen Aufbruch handeln muss.¹

Der Text ist aufgrund seiner inhaltlichen Leere ein formal gelungener Platzhalter für alles mögliche. Allein der Kontext, in dem er verwendet wird, gibt ihm seinen Inhalt. Das mag positiv sein, wenn man ihn beispielsweise nach der ersten heiligen Kommunion (*Wie mit neuen Sinnen beginn' ich zu empfinden*), nach der Konfirmation / Firmung (*Wie mit neuen Kräften kann ich frisch weitergehen*) oder auch nach der Beichte (*Und mit neuen Augen will ich nun weitergehen*) zum Erklingen bringt. Ebenso ist es auch denkbar dieses Lied nach der Jugendweihe (*Bin auf einmal mutig und kann neu wieder hoffen*) oder nach dem bestandenen Abitur (*Neue Wege stehen jetzt mir auf einmal offen*) zu singen. Die Liste lässt sich fortführen: Bei Kriegsausbruch (*Ich spüre, wie die Energie/ mich antreibt und verwandelt*) passt ebenso wie nach dem ersten Kuss (*Ich fühl es neu, so vielerlei/ empfind ich neu und anders*) oder nach dem Konsum einer Ecstasypille (*Wie mit neuen Sinnen beginn' ich zu empfinden*)...

Sie fragen sich jetzt vielleicht, was solche Gedankenspielerien eigentlich bezwecken sollen. Sie sollen zeigen, dass ein Text, der inhaltlich so im Unbestimmten bleibt, sehr leicht auch gründlich missbraucht werden kann, zumal dann, wenn er, wie dieser, eine recht geglückte äußere Form hat.

Fazit:

1. Form gibt Halt?

Ein stark ausgeprägtes Formbewusstsein kennzeichnet die hier betrachteten Lieder. Stilfiguren der Wiederholung geben den Texten ihre Struktur. Dazu kommen ein strenges metrisches Schema, welches – einmal ausgewählt – konsequent durchgehalten wird, und der Reim. Zugleich haben alle diese Texte ein statisches Element. Sechs der acht Lieder verfügen über einen Refrain oder Kehrvers, in den zwei übrigen wird zumindest die letzte Verszeile wörtlich wiederholt. Solche unveränderli-

¹ Der Komponist Robert Haas hat mir berichtet, dass das Lied während einer Pilgerreise entstanden ist. Damit ist der ursprüngliche Kontext des Liedes geklärt. Aus dem Liedtext selbst lässt er sich allerdings nicht herauslesen.

chen Textanteile erleichtern sowohl die Produktion als auch die Rezeption. Sie geben Orientierung und halten den Text zusammen. Insgesamt schadet der Formzwang den Texten nicht – eher im Gegenteil. Er hilft inhaltliche und sprachliche Schwächen auszugleichen. Aber es darf am Ende nicht nur Form übrigbleiben. Das ist die Gefahr dabei.

2. Auf die aktuelle Wortwahl kommt es an?

"Sucht neue Worte, das Wort zu verkünden" – Neue Worte finden, das ist leichter gesagt als getan. Es ist möglich einen innovativen Wortschatz in die Texte zu integrieren, das haben die Analysen gezeigt, aber es ist doch eher die Ausnahme. Es sollte öfter geschehen, verlangt aber großes Können, unter anderem auch deswegen, weil sich gerade der "moderne" Wortschatz schnell wieder abnutzt und manche Effekte nicht beliebig wiederholbar sind. Vielleicht ist es auch nicht unbedingt notwendig. Mit einem geschickt gewählten traditionellen Wortschatz kann man durchaus gute neue Texte machen. Und dennoch, von der Wortwahl her sind die NGL-Texte erstaunlich wenig innovativ. Das wird in der Regel von der musikalischen Gestaltung überdeckt.

3. Substantive geben den Ton an?

Zählt man einmal die in den Texten verwendeten Wortarten aus, merkt man schnell, dass die Substantive eindeutig in der Mehrzahl sind. Verben gibt es im Vergleich dazu schon deutlich weniger und die Gruppe der Adjektive ist noch kleiner. Was sagen solche Wortzählereien aus? Substantive sind eher statische Wesen, durch die Verben beginnen sie zu leben und die Adjektive geben ihnen Farbe. Unter den Substantiven dominieren nicht konkrete Gegenstände, sondern allgemeine Begriffe. Die Verwendung solcher Substantive weist auf einen hohen Abstraktionsgrad hin.

Poesie ist aber nicht die Aneinanderreihung metrisch geordneter theologischer Abstraktionen, sondern Poesie hat immer auch etwas mit sinnlicher Erfah-

zung zu tun. Vor diesem Hintergrund wünscht man den NGL-Texten mehr ausdrückstarke Metaphern und mehr erzählerische Kraft.

4. *Horizontal, nicht vertikal?*

"Wir können, solange wir in diesem Leben sind, nicht ununterbrochen auf dem Gipfel der Gottesschau verweilen". Dieser Satz stammt von Hugo von St. Viktor und ist dem Lied *Was steht ihr da da, und schaut zum Himmel empor* im Liederheft als Motto beigegeben. Im Lied wird aus dem "nicht ununterbrochen" ein "gar nicht". Alle Aussagen folgen einer auf die Horizontale gerichteten Logik. Allein die soziale Botschaft zählt. Die Vertikale, die auf ein höheres Wesen gerichtete Anschauung, wird völlig ausgeblendet. Nur das gesellschaftliche Handeln zählt, nicht die Gottesschau. Schaut man aber gar nicht mehr zum Himmel empor, dann bleibt das Bild von dem, der dort hinaufgefahren ist, unbestimmt und blass.

Diese rein auf die Horizontale gerichtete Sicht lässt sich an den meisten der betrachteten Lieder ablesen. Das zeigen schon die verwendeten Kommunikationssituationen (ein "Ich" über sich selbst / ein "Wir" über oder zu sich selbst / ein Sprecher aus dem OFF an ein "Ihr" / die abstrakte Rede über Gott in der 3. Person). Bestimmte Sprechweisen fehlen ganz: zum Beispiel die anbetende Verehrung Gottes, der Lobpreis, der Dank, aber auch die Klage! Und thematisch? Fast alle Lieder setzen einen ungebrochenen Glauben an Gott voraus, sprachlich unter anderem angezeigt durch die indikativische Sprechweise. Es scheint, als brauche man "Gott" und den "Glauben" nicht mehr zu thematisieren, den beides ist sowieso vorhanden.

Aufforderung zum christlichen Handeln, Bewährung im Leben, von Gott durchwirkte Alltagserfahrungen – das sind die dominierenden Themen. Doch wodurch wirkt Gott in uns? Durch "Wein und Brot", durch sein "Wort" oder seine "Liebe"! Das alles kommt vor, wird aber nur genannt und bleibt somit abstrakt und leer. Die Kontingenz des Lebens, die Auseinandersetzung mit der Not, dem unaufhebbaren Leid, dem Sterben, mit der eigenen Sündhaftigkeit, dem Angefochtensein

– auf das gibt die oft allzu selbstgewiss daherkommende horizontale Sicht keine Antwort. Hier ist aus meiner Sicht die "Vertikale" gefordert – der Blick nach oben. Und eine Sprache, die Gott, dem Wort und dem Glauben ein Gesicht gibt. Dabei gilt: "Weniger ist oft mehr." – Nicht auf die Aneinanderreihung vieler Begriffe und Bilder kommt es an, sondern auf ihre Vertiefung.