

Kurzkommentar

zum Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz 1998 (RG)

Andreas Marti

Zu jedem singbaren Stück des RG werden hier einige wenige Stichworte und Hinweise gegeben. Die Kommentare folgen keinem durchgehenden Schema, sondern wollen in unterschiedlicher Weise eine erste Brücke zur näheren Beschäftigung mit den Liedern bauen und zu einem besseren Überblick im Gesangbuch verhelfen. Einige der Hinweise eignen sich auch für eine kurze Information der Gemeinde im Gottesdienst. Der Abdruck in Publikationen der Kirchgemeinden ist – mit Hinweis auf die Quelle – frei. Hoffentlich wecken die Kurzkommentare auch die Neugier nach mehr – für gründlichere Information zum Reformierten Gesangbuch ist zu verweisen auf:

- Andreas Marti: Singen – Feiern – Glauben. Hymnologisches, Liturgisches und Theologisches zum Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz. Basel 2001.
- Ökumenischer Liederkommentar zum Katholischen, Reformierten und Christkatholischen Gesangbuch der deutschsprachigen Schweiz. Freiburg CH, Basel, Zürich 2001 ff. (ausführliche Liedkommentare zu den Liedern, die sowohl im reformierten wie im katholischen und christkatholischen Gesangbuch enthalten sind, im Gesangbuch mit + bezeichnet). – Mit „→ölk“ ist jeweils angegeben, wenn ein Lied (oder seine Melodie bei einem anderen Lied) im Ökumenischen Liederkommentar behandelt ist.
- Für die Suche nach Stichwörtern wird eine CD-ROM-Ausgabe mit der Möglichkeit der Volltextsuche zur Verfügung stehen. Auch Bezüge auf Bibelstellen lassen sich auf dem Weg über Stichwörter und Wortkombinationen auffinden. (Friedrich Reinhardt Verlag, Basel; erscheint 2009/10)

Liederkommentare enthalten ferner folgende Ausgaben:

- Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2000 ff., bisher 13 Hefte.
- Hansjakob Becker u.a. (Hg.): Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder. Beck, München 2001.
- Ansgar Franz (Hg.): Kirchenlied im Kirchenjahr. Francke, Tübingen/Basel 2002.

Auch im Internet finden sich zunehmend längere oder kürzere Liedkommentare, vor allem zu bekannteren Liedern:

- www.liederlexikon.de (betreut vom Deutschen Volksliedarchiv Freiburg i.Br.)
- <http://de.wikipedia.org> (Artikel von unterschiedlicher Zuverlässigkeit)

- 1** Der Lobgesang der Maria aus dem Lukasevangelium, nach seinem lateinischen Beginn „Magnificat“ genannt, ist ein Lied in der Art der Psalmen. Es nimmt Gedanken aus alttestamentlichen Psalmen auf und wird hier auch auf eine Genfer Psalmmelodie – diejenige von Psalm 8 (RG 7) – gesungen. Gottes Parteinahme für die Geringen, das Kernthema des Magnificat, steht als Motto über dem Reformierten Gesangbuch. →ölk
- 2** Die erste Hälfte jeder Strophe erinnert an das Magnificat, das Lied der Maria, und sein Erklingen damals, heute und auf Gottes Zukunft hin. Die zweite Strophenhälfte zitiert jeweils wichtige Sätze aus dem Magnificat. →ölk
- 3** Ausgehend vom melodischen Zitat des „Tonus peregrinus“, des besonderen Psalmodie-Modells, das oft für das Magnificat verwendet wurde, ist dieser Kanon über den ersten Vers des Lobgesangs der Maria entstanden. Da sich seine Zeilen kunstvoll überlappen, sollte er mit der Führung eines Singleiters oder einer Singleiterin gesungen werden.
- 4** Dieser Vertrauenspsalm ist durch seine erste und letzte Strophe als Abendlied gestaltet, während im biblischen Text erst der Schluss den Gedanken an den Abend einführt. Der Textdichter hat selbst die Melodie für sein Lied ausgewählt. Sie ist von Johann Crüger für das Tischlied „Lobet den Herrn und dankt ihm seine Gaben“ (RG 635) komponiert worden und steht im RG auch noch bei der Nummer 320. →ölk (Mel.)
- 5** Die Melodie dieses Klagepsalms beginnt mit einer großen Bewegung, die den drängenden Anruf nachzeichnet. Danach sinkt sie zurück und wird in der zweiten Hälfte ruhiger, so wie sich auch der Psalm als ganzer gegen sein Ende hin zum vertrauensvollen Warten auf Gott wendet.
- 6** Der 6. Psalm geht den Weg von der Klage zur Erfahrung von Gottes Hilfe. In der dritten Strophe klingt das Lied des Simeon aus dem Lukasevangelium an (Lk 2,29-32, vgl. RG 103-105 und 324). Die Melodie hat als eine der wenigen aus dem Genfer Psalter eine „Ligatur“, d.h. mehrere Noten auf einer Textsilbe.
- 7** Der berühmte Schöpfungspsalm wurde von dem reformierten Alttestamentler Wilhelm Vischer um drei Strophen erweitert, die die Beziehung zwischen Gott und Menschen im Licht des Christusgeschehens darstellen. Die großräumig angelegte Melodie will ein musikalisches Bild für die Größe des Schöpfers und seiner Schöpfung sein. →ölk
- 8** Dieser Psalmspruch drückt in seinen wohlklingenden Harmonien ungetrübte, ruhige Freude an Gott aus.
- 9** Martin Luther hat diesen Klagepsalm auf die Not seiner Zeit bezogen, in der er Gottes Wort unter menschlichen Irrtümern verschüttet sah. Die Melodie im „phrygischen“ Ton gibt der Klage einen unmittelbar wahrzunehmenden Ausdruck.
- 10** Ein Mensch in großer persönlicher Bedrängnis breitet seine Not vor Gott aus und vertraut auf seine Hilfe. Die Melodie wurde in Genf zur Reformationszeit für das Zehngebote-Lied geschaffen.
- 11** Der 16. Psalm drückt Zuversicht aus, die auch angesichts des Todes die Oberhand behält, getragen von einer heiter-gelassenen, ruhig fließenden Melodie, die auch bei Nr. 50 steht.
- 12** Im optimistischen Geist der Aufklärung, in der Freude über die „beste aller möglichen Welten“ (Leibniz), preist das Lied des erfolgreichsten Kirchenlieddichters des 18. Jahrhunderts die Größe der Schöpfung. Dazu passt die hymnische, fast pathetische Melodie, geschaffen vom Nach-Nachfolger Bachs in Leipzig.
- 13** Der Klagepsalm, den Jesus am Kreuz gebetet hat, wendet sich in seiner 2. Hälfte zum Dank für die erfahrene Hilfe. Diese Wendung klingt im Lied nur ganz zuletzt an. Ausdrücklich wird die Brücke geschlagen zwischen den biblischen Betern David und Jesus und den heutigen Betenden. →ölk

- 14** Dieses Psalmlied aus der Genfer Tradition bringt den zweiten, zuversichtlichen Teil des 22. Psalms zur Geltung. Es führt die Gedanken von der Passion Jesu – angesprochen im letzten Satz des Liedes – weiter zu Freudenmahl und Auferstehung.
- 15** Liedfassungen dieses wohl bekanntesten aller Psalmen haben es schwer, sich neben Martin Luthers Prosaübertragung zu behaupten. Diese knappe Umdichtung auf die bekannte Melodie von Johann Crüger (vgl. die Nummern 235 und 723) folgt ziemlich eng dem biblischen Text und lenkt in der 4. Strophe den Blick auf das Abendmahl. →ölk
- 16** Der Kanon über den ersten Vers von Psalm 23 lässt sich problemlos mit der Gemeinde singen, beispielsweise im Wechsel mit einer Lesung oder einem Gebet.
- 17** Aus den ersten beiden Psalmversen genommen ist der Text dieses Leitverses, den das Katholische Gesangbuch als konzentrierenden und deutenden Rahmen zum 23. Psalm stellt.
- 18** Im englischsprachigen und teilweise im freikirchlichen Raum sehr beliebt ist diese gefühlvolle Melodie zum 23. Psalm. Außer zu dem etwas altertümlichen Text wäre auf sie auch die Textfassung von Nr. 15 singbar.
- 19** In Psalm 24 spiegelt sich wohl eine Türoffnungs- und Einlasszeremonie am Jerusalemer Heiligtum, eingeleitet durch einen Hymnus auf den Schöpfer. Die christliche Liturgietradition hat ihn mit dem Advent verbunden (vgl. Nr. 363, „Macht hoch die Tür, die Tor macht weit“).
- 20** Die Textfassung dieses Vertrauenspsalms ist – wie oft bei den Psalmliedern – das Ergebnis schrittweiser Revisionen von Gesangbuch zu Gesangbuch. Die Melodie stammt unverändert aus dem Genfer Psalter und zeichnet sich durch ihren nicht ganz alltäglichen Rhythmus aus.
- 21** Noch vor dem Genfer Psalter entstand in der Reformationszeit in Straßburg ein vollständiger Liedpsalter. Aus ihm stammt die Melodie zu der modernen Nachdichtung des Basler Pfarrers Hans Bernoulli. Wie sonst in der lutherischen und katholischen Liturgietradition üblich, hat der Psalm hier eine Doxologie, den Lobpreis des dreieinigen Gottes, angefügt bekommen.
- 22** Das Danklied eines Menschen, der von schwerer Krankheit genesen ist, wird auf die freudige und kraftvolle Melodie gesungen, welche in Genf für Psalm 118 geschaffen wurde und in unserem Gesangbuch bei mehreren Psalmliedern steht (vgl. Nr. 41, 55 und 75).
- 23** Gott um Hilfe zu bitten angesichts einer feindlichen Umwelt, mag uns heute befremdlich erscheinen und ist in der Verallgemeinerung einer gottesdienstlichen Situation besonders problematisch. Als äußerste Möglichkeit gehört diese Bitte aber zur menschlichen Existenz, und sie prägt nicht wenige biblische Psalmen. In konfliktreichen Zeiten, wie sie der Verfasser des Liedtextes, Adam Reisner, zur Reformationszeit erlebte, kann sie besondere Aktualität gewinnen.
- 24** Der für den Gemeindegesang gut geeignete Kanon bringt einen Psalmvers zum Klingen, der als Leitspruch beispielsweise einen Gottesdienst zum Jahreswechsel begleiten kann.
- 25** Aus verschiedenen Nachdichtungen zusammengesetzt ist der Text dieses Lobpsalms. Auf den ersten Blick befremdet die scheinbar düstere Melodie. Sie gibt aber den rechten Hintergrund für die Darstellung von Gottes Majestät. Diese hat ihre unheimlichen Seiten, aber zugleich bietet sie den Trost, dass irdische Mächte, die uns bedrohen, nicht das letzte Wort haben.
- 26** Dieser Leitvers gehört im Katholischen Kirchengesangbuch zu Psalm 33. Er fügt sich gut zu einer Lesung oder einem Gebet im thematischen Bereich der Schöpfung.

- 27** Diese Nachdichtung lässt die ersten Verse des Psalms – eine Klage über gottlose Menschen – aus und entfaltet umso reicher den Hauptteil, ein umfassendes Lob von Gottes Güte, seiner Fürsorge für die Schöpfung, seiner Leben spendenden Kraft und seines Lichtes. Die breit angelegte Strophenform und die weit gespannte Melodie – zur Reformationszeit in Straßburg für den 119. Psalm geschaffen – unterstreichen den großen Gestus des Liedes. →ölk
- 28** Die erste Strophe ist wörtlich in Prosaform der Luther-Übersetzung entnommen. Die beiden andern Strophen folgen ihr – ebenfalls in reimloser Prosa – in der Silbenzahl, so dass sie auf dieselbe Melodie gesungen werden können. Sie greifen vor allem den Gedanken von Gottes Fürsorge für Mensch und Tier auf und öffnen ihn für ein Verständnis auf dem Hintergrund heutiger Fragen. →ölk
- 29** Einer der ausdrucksvollsten Klagepsalmen wird hier in einer zeitgenössischen, dem biblischen Text relativ eng folgenden Nachdichtung auf eine Genfer Melodie gesungen, deren außerordentlich enger Tonraum von lediglich einer Quinte die Bedrängnis des Klagenden unmittelbar spüren lässt.
- 30** Besonders schön zeigt dieser klassische Klagepsalm den Wechsel zwischen Klage (Strophen 1, 2 und 5), Zuversicht (Strophe 3 = 6) und Lobpreis (Str. 4). Die Melodie beschreibt in jeder Zeile einen kleinen Bogen und als ganze einen großen, indem die Spitzentöne von Zeile zu Zeile bis nach der Strophenmitte aufsteigen und dann wieder zurückgehen. Sie drückt vor allem ruhige Zuversicht aus und macht diese so von Anfang an unausgesprochen zur Grundlage auch des Klagens.
- 31** Der kurze Psalmspruch mit seinem großen melodischen Gestus bietet sich an zum Einbau in gottesdienstliche Elemente, die Vertrauen und ermutigende, aktivierende Zuversicht zum Thema haben.
- 32** Als triumphalistische „Reformationshymne“, zu dem spätere Jahrhunderte dieses Lutherlied gemacht haben, ist es vielen Menschen heute zu Recht unerträglich geworden. Als – zeitgebundenes – Dokument eines persönlichen Vertrauens auch in einer Extremsituation kann es uns ein vielleicht widerspenstiger, aber bereichernder Gesprächspartner sein. Die originale Melodiegestalt mit ihrem komplizierten Rhythmus setzt eher den Gesang einer Einzelstimme voraus und ist im Gesangbuch wie in früheren Gesangbüchern durch eine für die Gemeinde geeignetere ausgeglichene Fassung ersetzt.
- 33** Durch die für das Reformierte Gesangbuch geschaffene Neufassung besonders der dritten Strophe wird in diesem Lied deutlich, welchen Sinn das manchmal problematische Reden von Gottes „Herrschaft“ und „Sieg“ bekommen kann: Sie drückt hier die Hoffnung auf ein Friedensreich jenseits irdischer Gegensätze aus. Die fast übermütige Melodie mit ihren Dreiklangfiguren und Synkopen verbindet je zwei der kurzen Verszeilen zu einer einzigen Melodiezeile. →ölk
- 34** Dieser Kanon mit seiner Bitte um das göttliche Licht eignet sich besonders zur Eröffnung eines Gottesdienstes oder einer anderen kirchlichen Veranstaltung.
- 35** Auf die Melodie von Luthers Psalmlied „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ (RG 9) ist die Liedfassung dieses Bußpsalms gedichtet. Sie vermeidet die problematische Missdeutung des Psalms im Sinne einer biologistischen „Erbsündenlehre“ und liest ihn als intimes und von der Hoffnung auf Gottes Güte getragenes Gebet.
- 36** Ein etwas anspruchsvollerer Kanon, geeignet etwa für die Eröffnung eines Singgottesdienstes oder eines Gemeindesingens.
- 37** Edith Stein, die vom Judentum zum Katholizismus übergetretene und schließlich in Auschwitz ermordete Ordensschwester und Dichterin, hält sich in ihrem Psalmlied eng an den biblischen Text, gibt aber den knappen Sätzen des Psalms etwas mehr Breite. Die Fürbitte für den König ersetzt sie durch ein Gebet für alle, die sich auf Gott verlassen. Der Text erhielt für die katholische Liedsammlung „Kirchenlied II“ 1967 die Genfer Melodie von Psalm 128.

- 38** Diese Nachdichtung ist ein besonders charakteristisches Beispiel für die kunstvolle und an historischen Vorbildern orientierte Sprache einiger deutscher Autoren der 1930er und 1940er Jahre. Widerspenstige und gedrängte Formulierungen zwingen immer wieder zum Innehalten, und ebenso widerspenstig zeigt sich die Melodie, die sich in freier Weise an die Gregorianik anlehnt. Ob allerdings in einem evangelischen Gesangbuch ein Lied mit „Verdienst und Schuld“ aufhören kann, muss mit Nachdruck gefragt werden.
- 39** Aus dem 62. Psalm ist hier keine direkte Nachdichtung geworden, sondern ein subtiles und oft ungewohntes Weiterdenken der Bilder, die der Psalm verwendet. So entsteht eine vielschichtige Meditation über die menschliche Existenz vor Gott. Die Melodie ist das Resultat einer Ausschreibung zu diesem Text; sie verbindet leichte Fasslichkeit mit einer eigenen und unverwechselbaren Prägung. →ölk
- 40** Die im Wesentlichen vom Basler Pfarrer und Hymnologen Christoph Johannes Rigenbach stammende Bereimung folgt recht eng dem Text des 65. Psalms. Vom Bußlied wandelt sich der Psalm in seiner zweiten Hälfte zum Lob des Schöpfers und seiner Segen spendenden Macht. Die Melodie zeigt – wie nicht selten im Genfer Psalter – einen charakteristisch geformten Anfang und bewegt sich dann in ruhigeren Bahnen, dem ersten Psalmteil entsprechend.
- 41** Neben den bekannteren Psalmen 118 (RG 75, ihrer Originalzuweisung) und 98 (RG 55) sowie Psalm 30 (RG 22) trägt diese schwungvolle Genfer Melodie hier einen weiteren Lobpsalm. Dieser – in neuer, aber die traditionelle Art der Psalmennachdichtung aufnehmender Fassung – beginnt mit einem Aufruf zum Gotteslob an die ganze Welt, wendet sich dann aber zu behutsameren Tönen im Bericht von Not und Bewahrung.
- 42** Einer der bekanntesten und einfachsten Kanons, der gut auch ohne direkte Singleitung als Teil eines Lobgebetes gesungen werden kann.
- 43** Deutlich zeigt sich hier Luthers Prinzip der Schriftauslegung, die die Psalmen wie überhaupt das Alte Testament auf Christus hin deutet und dies auch ausdrücklich in Psalmnachdichtungen benennt. Das Lied macht konkret, was unter dem Segen Gottes verstanden werden soll: Es ist das Wort, das von den Menschen gehört, verstanden und ernst genommen wird – was sich dann sogar auf das Land und seine Frucht auswirkt.
- 44** In seiner französischen Nachdichtung ist dieser Psalm zur Kampf- und Trutzlied der verfolgten Hugenotten geworden, so dass man später von der „Hugenotten-Marseillaise“ gesprochen hat. Unsere Fassung gibt den kriegerischen Tönen nur noch wenig Raum und legt das Gewicht auf Segen und Fürsorge Gottes. Wie schon Psalm 36 (RG 27) hat auch dieser Psalm in Genf die Straßburger Melodie des 119. Psalms erhalten und ihr zu großer Bekanntheit verholfen. →ölk (Mel.)
- 45** Aus dem breit angelegten Vertrauenspsalm eines alten Menschen zeichnet das Lied in konzentrierter Knappheit einige Grundgedanken nach. Weggelassen ist die Klage über böse Menschen, Zuversicht und Vertrauen bilden den Grundton. Die etwas gewöhnungsbedürftige Melodie entzieht sich gängigen Mustern und verleiht dem Lied einen unverwechselbar eigenen Charakter.
- 46** Der 77. Psalm, dem das Lied Schritt für Schritt folgt, versucht nicht, Leid zu erklären oder ihm einen verborgenen Sinn abzugewinnen. Er trägt es in intensiver Klage vor Gott – auf dem Hintergrund der Erinnerung an Gottes gnädiges Wirken in früheren Zeiten. Die engräumige Melodie mit ihren häufigen Motivwiederholungen bildet in offensichtlicher Weise den Affekt der beklemmenden, lähmenden Trauer ab.
- 47** Freude am Heiligtum, Vertrauen auf Gott, Bitte um Gottes Zuwendung und Dank für seinen Schutz und seinen Segen – in den vier Strophen dichtet das Lied die Grundgedanken des Zion-Psalms 84 nach. Die Melodie aus der letzten Etappe der Psalterentstehung in Genf zeigt ein ausgesprochenes Dur-Gepräge im Sinne der neuzeitlichen Tonalität.

- 48** Der so genannte Mose-Psaln mit seinen klassischen Versen über die Dauer und das Wesen des Menschenlebens hat in Genf eine reich gestaltete, musikalisch anspruchsvolle Melodie erhalten und ist nun mit einer neuen Nachdichtung singbar.
- 49** Aus dem klassischen Vertrauenspsalm 91, der diesem Lied zugrunde liegt, stammt das Bild von den Schutzengeln, auf das auch die Geschichte von der Versuchung Jesu anspielt. Die moderne Textversion wird auf eine Melodie aus dem ersten katholischen Gesangbuch der Reformationszeit gesungen. →ölk
- 50** Angeregt durch Gedanken des 92. Psalms bedenkt das Lied auf ungewohnte Weise, was es bedeutet, das Leben im Gegenüber zu Gott zu leben. Das ist nicht allein mit dem Verstand zu begreifen, sondern erschließt sich gerade im Singen, im Gotteslob. Die eingängige Melodie aus einer Blütezeit des evangelischen Kirchenliedschaffens steht auch bei Nr. 11 (Psalm 16).
- 51** Einige Verse aus Psalm 92 werden hier mit überraschenden melodischen Wendungen, einer farbigen Harmonik und einem ebenso tänzerischen wie sprachorientierten Rhythmus gesungen. Kehrvers und Strophe können im Wechsel zwischen der Gemeinde und einer Vorsingegruppe oder einer Einzelstimme gesungen werden; zur Begleitung eignen sich neben der Orgel auch Klavier, E-Piano, Schlaginstrumente oder ein ganzes Band-Arrangement.
- 52** Wie ein Weckruf klingt die Aufforderung zum „neuen Lied“, die sich in vielen Psalmen findet. Besondere Aufmerksamkeit fordert hier das Nebeneinander von schnellen und langen Noten am Schluss.
- 53** In seiner Neuvertonung der vom lutherischen Theologen Cornelius Becker gedichteten Bereimung aller 150 Psalmen hat Heinrich Schütz für den Lob- und Schöpfungspsalm 96 eine Art Tanzlied gewählt, dessen Struktur durch zwei große Abstiegsbewegungen im Bass bestimmt ist. Die Neudichtung von Hans Bernoulli spielt mit der Möglichkeit, dass jede Zeile sowohl betont wie unbetont beginnen kann.
- 54** Der grandiose Gestus der weit gespannten Melodie ist das musikalische Abbild von Gottes weltumspannender Majestät, die dieser „Königpsalm“ besingt. Unserem modernen demokratischen Denken ist diese Ausdrucksweise etwas fremd geworden, doch kann sie immer noch auf die Ambivalenz der Gottesvorstellungen hinweisen, in denen Tröstliches und Bedrohliches, Helles neben Dunklem steht. In der modernen Nachdichtung ist es vor allem die zweite Strophe, die diese Ambivalenz ausdrückt, und zwar im Bild des Feuers, das im Lied gegenüber dem biblischen Psalm einen größeren Raum einnimmt.
- 55** In enger Entsprechung zum biblischen Psalm fordert diese Nachdichtung zum „neuen Lied“ auf, zum Singen, das nicht aus der Routine kommt, sondern aus einer immer als aktuell und erneuert erfahrenen Gottesbeziehung. Die Melodie ist in Genf für Psalm 118 (RG 75) geschaffen und bald darauf auch für Psalm 98 verwendet worden.
- 56** Dieser „Königpsalm“ zeigt, was der Sinn der Aussagen über Gottes Macht und Majestät sein kann: die Hoffnung, dass entgegen allem Anschein Wahrheit und Gerechtigkeit das letzte Wort behalten, gegründet in Gottes verzeihender und zu-rechtbringender Barmherzigkeit. Die Melodie begegnet hier nicht ganz in ihrer originalen Gestalt; ursprünglich hatte sie in jeder Zeilenmitte eine Art Synkope, welche die beiden Zeilenhälften – vom Text her sind sie selbständige Kurzzeilen – enger zusammenbindet, so wie es bei Nr. 33 (Psalm 47) der Fall ist. →ölk
- 57** Die Bereimung des kurzen Festtagspsalms wird auf eine Melodie gesungen, die auf ein mittelalterliches Weihnachtslied zurückgeht („Puer nobis nascitur“). Ihr bewegter Dreierhythmus und die einprägsame Melodieführung haben dem Lied zu großer Bekanntheit verholfen – ein ideales Eröffnungslied für einen festlichen Gottesdienst. →ölk

- 58** Aus der ersten Zeile des 100. Psalms in seiner Liedfassung ist ein Kanon gewonnen worden, der als Einleitung oder Rahmen zum Lied verwendet oder im Wechsel mit der abschnittweisen Lesung des Psalms verwendet werden kann. Wegen der ungleichzeitigen Zeilenanfänge empfiehlt sich eine Singleitung.
- 59** Diese Nachdichtung des 103. Psalms aus der Zeit der Reformation gehört zu den verbreitetsten deutschen Kirchenliedern überhaupt. Seine Melodie zeigt Anklänge an weltliche Lieder der Zeit. Nach altkirchlichem Brauch, den die lutherische Liturgie übernommen hat, ist dem Psalm das Lob des dreieinigen Gottes angefügt; die Länge der Strophe hat hier aus dieser Doxologie eine Zusammenfassung reformatorischen Glaubensverständnisses werden lassen.
- 60** Die ersten beiden Zeilen der Liedfassung von Psalm 103 lassen sich im Kanon singen. Zwei weitere Zeilen ergänzen das Stück zum klangvollen Intonations- oder Rahmenkanon.
- 61** In schlanker zeitgenössischer Formulierung nimmt das Lied die Bilder und Gedanken des 103. Psalms auf, ergänzt durch eine Doxologie-Strophe. Die Melodie mag zunächst etwas ungewohnt erscheinen; sie verleiht dem Lied jedoch einen unverwechselbaren heiter-schwebenden Charakter.
- 62** In federndem Rhythmus und farbiger Harmonik – an Muster aus populären Musikstilen erinnernd – ist der Anfang des 103. Psalms hier als Einzelvers singbar. Er ist ursprünglich als Gemeinde-Refrain zu Chorstrophen gedacht, die unseren Kirchenchören im Chorheft 2000 des Schweizerischen Kirchengesangsbundes zur Verfügung stehen.
- 63** Dieser Singspruch ist als Leitvers zu Psalm 104 geschaffen worden, aus dem sein Text auch entnommen ist. Er kann darüber hinaus zusammen mit Texten verwendet werden, die von der Schöpfung oder von Gottes Geist sprechen, als Rahmenvers oder zur Gliederung längerer Texte.
- 64** Ausgehend von dem großen Schöpfungpsalm 104 befasst sich dieses Lied mit unserem unweisen und ungerechten Umgang mit der Schöpfung. Die Melodie ist ganz nach dem Sprachduktus der ersten Strophe geschaffen; dass sie mit den Folgestrophen da und dort nicht so glatt harmoniert, passt gut zu deren inhaltlicher Widerspenstigkeit.
- 65** Der Lobspruch aus Psalm 104 ist hier als einfacher Kanon singbar. Die Besonderheit ist, dass alle Stimmen gemeinsam beginnen und sich erst dann zum Kanon auffächern.
- 66** Der 105. Psalm erinnert an die Geschichte Gottes mit seinem Volk Israel. Ausschnitte daraus enthält dieses Lied; besonderes Gewicht hat der Gedanke des Bundes. Die Melodie ist eine der profiliertesten des Genfer Psalters. In der dritten Zeile erscheint sie gegenüber dem Original leicht vereinfacht – dort findet sich jeweils in der zweiten Hälfte eine synkopenartige rhythmische Verschiebung. →ölk
- 67** Verbannung, Gefangenschaft, Seenot, Hunger und Krieg – diese Nöte schildert der 107. Psalm in drastischen Worten. Umso mächtiger und wunderbarer erscheint dagegen Gottes Hilfe. Diese spannungsvolle Dramatik ist sowohl in den von der Organistin Lili Wieruszowski sehr dicht formulierten Text als auch in die weit ausgreifende Genfer Melodie eingegangen.
- 68** Der 113. Psalm, einer der poetisch dichtesten des hebräischen Psalters, formuliert Gedanken, die das Neue Testament im „Magnificat“, dem Lied der Maria, aufgenommen hat: Gott, der Hohe, wendet sich den Niedrigen zu, um sie aufzurichten und zu erhöhen. In der Liedfassung aus dem Genfer Psalter und der deutschen Neubereimung vom Ende des 18. Jahrhunderts hat der Psalm bei uns keine Tradition mehr. Die schlichte Melodie mit ihren wiederholten Bausteinen stellt einer Wiedereinführung jedoch kaum Hindernisse entgegen.
- 69** In unmittelbarer Anschaulichkeit von Sonnenaufgang und –untergang bringt dieser Kanon einen Psalmvers zum Klingen. Bei der Ausführung ist zu beachten, dass die zweite Zeile erst auf dem Taktanfang, die übrigen aber auftaktig einsetzen.

- 70** Der Psalm 116, in der liturgischen Tradition einer der Psalmen der Sonntagsvesper, trägt in dieser Nachdichtung aus jüngerer Zeit ausgesprochen persönliche Züge. Zuversicht und Gottvertrauen haben sogar angesichts des Todes Bestand. Die Melodie, ursprünglich zu dem Weihnachtslied „Lob sei dem allerhöchsten Gott“ geschrieben, nimmt in ihrem zurückhaltenden und ausgewogenen Charakter die Grundstimmung des Textes gut auf.
- 71** Dank seiner einfach zu singenden Melodie und der geschickt angereicherten Harmonik gehört dieser Psalmspruch zu den bekanntesten Taizé-Gesängen. Seine Funktion eines „meditativen“ musikalischen Teppichs kann er nur entfalten, wenn er nicht zu schnell gesungen und über eine gewisse Zeit hin wiederholt wird.
- 72** Der kurze 117. Psalm wird auf die Genfer Melodie in der Textfassung der Basler Psalterrevision des 18. Jahrhunderts gesungen. Obschon in Liedform gedichtet, erfüllt er eher die Funktion eines mit anderen liturgischen Elementen zu verbindenden Singspruchs.
- 73** In äußerlich bescheidenem Rahmen, mit einer Melodie, die sich nur wenig vom Anfangston weg bewegt, führt das Stück vom Lob in die stille Meditation.
- 74** Auf spielerische Weise entfaltet das „Halleluja“ eine Mehrstimmigkeit, die auch mit der Gemeinde leicht zu realisieren ist, so dass das Stück sich für den Einsatz in aufgelockerten Gottesdienstformen gut eignet.
- 75** Psalm 118 ist ein besonders beziehungsreicher Text: Mit Lob und Vertrauen verbinden sich der Gedanke des Bundes, die Hoffnung auf Leben trotz dem Tod, eine adventliche Anspielung auf die „Tore“, die sich öffnen sollen, und der Segensruf an den Kommenden, der in der Geschichte von Jesu Einzug in Jerusalem (und von dort aus im „Benedictus“ der Messliturgie) zitiert wird. Die Melodie zeigt eine übersichtliche musikalische Architektur von renaissancehafter Klarheit; sie wird auch bei den Liedern 22, 41 und 55 verwendet. →ölk
- 76** Aus dem monumentalen 119. Psalm – im biblischen Text enthält er zu jedem der 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets eine Strophe – ist hier eine kleine Auswahl getroffen. Das „Lob des Gesetzes“, wie der Psalm oft genannt wird, erweist sich darin als Lob von Gottes gutem Willen, der mit seiner „Weisung“ (so die wörtliche Bedeutung des hebräischen „Tora“) das Leben in seiner Schöpfung fördert. Die Melodie stammt aus dem Liedpsalter, den Heinrich Schütz nach dem allzu frühen Tod seiner Ehefrau als eine Art Trost-Exercitium komponiert und über 30 Jahre später überarbeitet und vervollständigt hat. →ölk
- 77** Diese Kombination von Psalmworten erklingt in einer reichen musikalischen Entfaltung. Der durch Vorhaltsdissonanzen besonders klangvolle Kanon wird gerahmt durch einen einstimmigen Kehrvers; das mehrstimmige Amen nimmt abschließend den Vollklang des Kanons wieder auf. Für den guten Ablauf des Ganzen ist eine klare Leitung erforderlich.
- 78** Die direkte Verknüpfung der zweiten und dritten sowie der fünften und sechsten Zeile zu je einer melodischen Langzeile und ebenso der vorgezogene Akzent in der Mitte der ersten Zeile geben der Melodie etwas Vorwärtsdrängendes, fast Unruhiges – das musikalische Gegenstück zur Unruhe des Unterwegsseins, das sich in dem Wallfahrtspsalm ausdrückt.
- 79** Dieser Kanon zeichnet sich durch eine ununterbrochene Melodielinie aus, die zwar das Einsetzen der Stimmen etwas schwieriger macht, dafür aber für einen kontinuierlichen musikalischen Verlauf sorgt. Als Segenswort ist er vor allem am Schluss des Gottesdienstes gut einsetzbar.
- 80** Das Hoffnungslied der Israeliten in der babylonischen Verbannung ist späteren Generationen zum Gebet in bedrängter Zeit geworden. Die außergewöhnlich lange Strophe der Umdichtung auf die Genfer Melodie von Psalm 79 schafft viel Raum, eigene Erfahrung und Hoffnung mit der biblischen Erinnerung zu verbinden.

- 81** Der 126. Psalm ist hier in einer Art rhythmischen Prosa ohne Reime umgedichtet. Die Melodie neigt zu Beginn und am Ende zur Pentatonik, d.h. sie vermeidet die Halbtonschritte bedingenden Tonstufen; dadurch und durch den Dreiertakt bekommt sie etwas frei Schwebendes, das vielleicht mit dem „Träumen“ in Verbindung gebracht werden kann. →ölk
- 82** In der übersichtlich gebauten Melodie – sie wird auch für Psalm 117 (Nr. 72) verwendet – sind immer zwei Zeilen durch Symmetrien und Parallelen zu einem Zeilenpaar verbunden. Auf diese schlichte Art warnt das Psalmlied vor einem zu großen Gewicht menschlichen Sorgens und Planens.
- 83** Mit diesem Lied hat Martin Luther gegen Ende des Jahres 1523 die Gattung des Psalmlieds, der Umdichtung biblischer Psalmen in Strophenliedform, begründet. Die Umdichtung kann Akzente setzen, den alten Text neu interpretieren; so hat Luther vor allem in den Strophen 2 und 3 seine alles entscheidende Erkenntnis ausgedrückt, dass wir „allein aus Gnade“ vor Gott bestehen können. Die Melodie nimmt – jedenfalls im neuzeitlichen Tonartenempfinden – den Buß- und Klagecharakter des Psalms auf, am Liedanfang in vielleicht beabsichtigter direkter Bildhaftigkeit. →ölk
- 84** Luthers Psalmlied zu Psalm 130 wurde von den Straßburger Reformatoren sofort aufgenommen und zum Ausgangspunkt eines Liedpsalters gemacht, der in den folgenden gut 10 Jahren zur Vollständigkeit gelangte. Sie übernahmen aber nur den Text und gaben ihm eine heller gestimmte Melodie, die das Lied von seinem hoffnungsvollen Schluss her interpretiert.
- 85** Wie ein Ostinato durchzieht der Ruf „aus der Tiefe“, „de profundis“ dieses Lied, verstärkt durch weitere Stichworte aus dem Psalm. Inhaltlich bleibt dieser Ruf offener als im Psalm 130 und bildet so ein Gefäß, in das die Singenden ihre persönlichen Nöte legen können. Die Melodie stammt aus dem Bereich des popularmusikalisch geprägten „Neuen Geistlichen Liedes“, lässt sich aber ebenso gut auf dem Hintergrund traditioneller Kirchenlied-Melodik verstehen.
- 86** Ein sehr persönliches Nachbeten des 130. Psalms in einer Kombination von Alltags- und traditioneller Kirchenliedsprache verbindet sich mit einer kirchentonartlich orientierten Melodie, die dank ihrer inneren Beziehungen gut zu erfassen ist.
- 87** „Kindliche Demut“ – so überschreibt die Zürcher Bibel den 131. Psalm. Gemeint ist nicht der Verzicht auf die eigene Persönlichkeit, sondern die Entlastung, die daraus erwachsen kann, dass wir uns mit unseren Sorgen einem Größeren anvertrauen. Entsprechend ruhig und ausgewogen verläuft die Melodie, die Johann Hermann Schein für „Das alte Jahr vergangen ist“ geschaffen hat.
- 88** Zu dem bekannten hebräischen Kanon steht hier auch eine singbare deutsche Fassung zur Verfügung, die außer den „Brüdern“ auch die „Schwestern“ nennt und im zweiten Teil den im Psalmvers ausgesprochenen Gedanken der Gemeinschaft noch etwas weiter denkt.
- 89** Der kurze 134. Psalm fordert diejenigen zum Lob auf, die nachts im Tempel den Dienst versehen. Im Lied ist der Aufruf verallgemeinert – und meint keineswegs nur die „ordinierten“ Dienste oder gar nur die in einer so genannten apostolischen Sukzession „gültig geweihten“ Amtsträger. Der „Beruf“ ist im Sinne des allgemeinen Priestertums das Recht und die Pflicht aller Gläubigen, zu Gott zu beten und ihn zu preisen. Die Melodie ist eine jener Genfer Melodien, die sich am weitesten über den Geltungsbereich des Psalters hinaus verbreitet haben. Weil sie auch für eine Nachdichtung des 100. Psalms verwendet wurde, heißt sie im englischen Sprachbereich „The Old Hundreth“. →ölk
- 90** Das Lied übernimmt vom biblischen Psalm die Struktur, dass jeweils eine kurze Erinnerung an Gottes Heilstaten durch einen bestätigenden Refrain beantwortet wird. Die Melodie zeigt trotz ihrer Kürze einen großen Gestus; die „mixolydische“ Tonart gibt ihr eine gewisse Unabgeschlossenheit, welche das Weitergehen zur jeweils nächsten Strophe in der langen Reihe erleichtert. →ölk

- 91** Die Melodie wird allgemein als chinesisch bezeichnet. Mindestens in der Form, in der sie in diverse geistliche Liedersammlungen seit etwa den 1970er Jahren gekommen ist, erscheint sie aber nicht so fremd, dass sie sich nicht ohne weiteres ins europäische Musikverständnis integrieren ließe. →ölk (Mel.)
- 92** Psalm 138 ist im Genfer Psalter der einzige Fall, wo eine weltliche Melodie zur Psalmmelodie umgeformt wurde, nämlich jene der Chanson „Une pastourelle gentille“. Sie ist eine der farbigsten des Repertoires und nimmt den hochgestimmten, hymnischen Ton des Psalms in die Musik auf. →ölk
- 93** Einer der am weitesten verbreiteten Kanons kann hier gleich in drei Sprachen gesungen werden. Der große Tonumfang verlangt ein sorgfältiges Anstimmen.
- 94** Die Kernaussage aus dem 139. Psalm ist in einem klanglich interessanten, aber durchaus unkomplizierten Kanon zu singen.
- 95** Um Gottes Allgegenwart und Allwissenheit kreisen die Aussagen und Bilder des 139. Psalms. Seinen ersten Teil hat der Thüringer Kantor Johannes Petzold in knappe, verdichtete Sprache gefasst und mit einer aussagekräftigen Melodie versehen, die von gängigen Mustern weit entfernt ist und die Führung der Gemeinde durch einen Chor oder eine Vorsingegruppe nahe legt.
- 96** Die Fassung des 139. Psalms aus dem Psalter von Caspar Ulenberg – einer katholischen Gegenunternehmung zum reformierten Genfer Psalter und seiner Verdeutschung durch Ambrosius Lobwasser – liegt hier in einer sprachlich modernisierten Form vor. Die Melodie ist aus einfachen Grundbausteinen zusammengesetzt und bietet kaum Schwierigkeiten. →ölk
- 97** „Für kleine Kantoreien“ hat Heinrich Schütz 1657 seine Sammlung „Zwölf Geistliche Gesänge“ bestimmt. Darin findet sich als Tischgebet dieser Psalmspruch, der zum Standardrepertoire vieler Kirchenchöre gehört, aber auch für den Gemeindegesang erreichbar ist.
- 98** Ps 146 zählt in schnörkelloser Reihe Gottes heilvolles Wirken auf, mit einem besonderen Akzent auf lebensfördernden gesellschaftlichen Verhältnissen. Daraus ist bei Paul Gerhardt ein kunstvolles Gedicht geworden, das die Mittel barocker Poetik einsetzt, um den persönlichen, emotionalen Anteil des singenden Menschen stärker zur Geltung zu bringen. Der Aufschwung des Melodieanfangs über mehr als eine Oktave ist im Gesangbuch ohne Entsprechung. Der wieder hergestellte originale Rhythmus setzt ein flüssiges Singtempo voraus.
- 99** Die breit ausgeführte Liedfassung des 146. Psalms ist eines jener „hüpfenden und springenden“ Lieder, derentwegen man den frühen Pietismus damals kritisiert hat. In diesem Falle ergibt sich aber ein stimmiges Zusammenspiel von Text und Musik im gemeinsamen Akzent.
- 100** Im Zuge der Arbeit am Gesangbuch „Gotteslob“ für die katholischen Bistümer in Deutschland und Österreich (erschienen 1975) entstand aus einem kurzen Weihnachtslied eine fröhliche Liedfassung des 148. Psalms, der die ganze Schöpfung zum Lob aufruft: Die Welt der Gestirne – in der 2. Strophe des Liedes im Sinne des modernen Weltbildes umformuliert –, die Natur, die Menschenwelt, mündend in das Zusammenklingen des irdischen und des himmlischen Gesangs. Die Melodie gehörte ursprünglich zu einer Liedfassung von Psalm 47, „Mit hallenden Stimmen“. Sie vertritt mit ihrem großen Umfang, den eleganten Punktierungen und den Sequenzelementen in typischer Weise den „Aria“-Stil des barocken Liedes. →ölk
- 101** Ein Siegeslied von Gottes Volk können wir in unserem Weltverständnis kaum noch singen. Die moderne Liedfassung legt den 149. Psalm so aus, dass er auch in unsere Welt spricht: Es geht um Recht und Gerechtigkeit, deren Kriterium das Wohlergehen der „Schwachen und Kleinen“ ist. Und es geht um die gefährliche Gratwanderung, die dafür auch das Schwert in die Hand zu nehmen wagt. In der ausgedehnten Strophenform schafft die Melodie Gliederung und Übersicht, indem sie von der 3. Zeile an jeweils zwei Zeilen zu einem Zeilenpaar zusammenfasst.

- 102** Der 150. Psalm beschließt den biblischen Psalter mit einer knappen Aufzählung der Musikinstrumente, die zum Lob Gottes erklingen sollen. Wie eine Aufzählung wirkt auch die Vertonung im Genfer Psalter mit ihrem durchgehend beibehaltenen Rhythmus und den mehrfach wiederholten melodischen Bausteinen.
- 103** Den kurzen Lobgesang, den der Evangelist Lukas dem Seher Simeon in den Mund legt, hat Martin Luther in ein kunstvolles Lied umgedichtet und in Sinne seines Glaubens- und Christusverständnisses akzentuiert. Besonders kunstvoll ist die Melodie, die sich eher am damaligen Sololied als an den Möglichkeiten des Gemeindegesangs orientiert – angesichts der ausgesprochen persönlichen Formulierungen in schöner Übereinstimmung mit dem Text.
- 104** Der Lobgesang des Simeon, das „Nunc dimittis“, ist eines der wenigen Lieder, die in Genf nach der Reformation außer den 150 biblischen Psalmen gesungen wurden, und zwar jeweils als Schlussgesang nach dem Abendmahl. Die dafür geschaffene Melodie zeichnet sich durch ein besonders subtiles Gleichgewicht in der Bewegung aus; außer dem Quintsprung in der 3. Zeile besteht sie nur aus Sekundsritten und einigen fallenden Terzen.
- 105** Die moderne Fassung des Simeon-Liedes ist auf das persönliche Verhältnis des betenden Menschen zu seinem Tod konzentriert; die weltweite Bedeutung des Christusgeschehens tritt dagegen etwas zurück. Die Melodie entzieht sich tonaler wie modalen Festlegung; ihr Schluss bleibt in der Schweben, entsprechend dem Text und seiner Offenheit auf die „neue Welt“ hin. →ölk (Mel.)
- 156** Das in der evangelischen Tradition am weitesten verbreitete Lied zur Eröffnung des Gottesdienstes bittet um den Heiligen Geist, ohne dessen Wirken kein angemessenes Hören, kein Verstehen, kein Glauben und kein Loben möglich sind. Gott selber macht uns fähig, ihm gegenüber zu stehen. Die Melodie zeigt einen charakteristischen Wechsel von 3/2- und 6/4-Takt, wie er in Tanzmodellen des 16. und 17. Jahrhunderts häufig auftritt. →ölk
- 157** Die Vorstellung von „Gottes Volk“ könnte missbräuchlich zur Ausgrenzung anderer Menschen führen; dennoch ist sie – recht verstanden – in der Eröffnungsphase des Gottesdienstes durchaus angemessen. Sie drückt aus, dass Menschen unter der alle umfassenden Gnade Gottes zu einem besonderen „Volk“ versammelt sind, dem Gottes Zusage und Auftrag gelten.
- 158** Der musikalisch leicht fassliche Singspruch kann für die dialogische Gestaltung eines Gottesdienstanfangs eingesetzt werden, etwa im Wechsel mit der vers- oder abschnittweisen Lesung eines Lobpsalms.
- 159** Mit gefühlsbetonter Sprache drückt das Lied eine persönliche Gottesbeziehung aus, die von Nähe und Vertrauen geprägt ist. Zugleich stellt es diese Beziehung in den Rahmen von Gottesdienst und Verkündigung und verbindet so die individuelle und die gemeinschaftliche Seite des Glaubens. Die Melodie – in ihrer heutigen Form durch die Weglassung einiger Punktierungen und Verzierungsnoten vereinfacht – stand ursprünglich beim Adventslied „Ja, er ist's, das Heil der Welt“. →ölk
- 160** In Anspielung an Wallfahrts- und Zionslieder aus dem alttestamentlichen Buch der Psalmen drückt dieses Lied die Situation des Gottesdienstbeginns aus. Aus „Zion“ wird die christliche Kirche, aus dem „Tempel“ das Menschenherz – im Zueinanderkommen von Gott und Mensch. In gut evangelischem Verständnis ist der Gottesdienst nicht nur der Ort von Singen und Beten oder gar einer irrationalen Begegnung mit dem Numinosen, sondern es geht um das Hören auf Gottes Wort, an dem der Verstand ausdrücklich beteiligt ist. Nirgends sonst ist wohl im Kirchenlied die Antwort des jungen Samuel zitiert: „Rede, Herr, dein Knecht hört.“ (1. Sam 3, 9-10). Die Melodie des reformierten Pietisten Joachim Neumann/Neander ist mit ihrem großen Umfang, dem weit ausholenden Gestus und dem lebhaften Rhythmus ein Musterbeispiel für den barocken „Aria“-Typus, der vom Sologesang herkommt, aber von der Gemeinde durchaus nachvollzogen werden kann.

- 161** „Bundeslieder und Dankpsalmen“ überschreibt der reformierte Theologe Joachim Neumann / Neander seine Liedersammlung. Die Schöpfung der Welt und die Neuschöpfung in Christus werden in diesem Lied angesprochen als die beiden herausragenden „Bünde“ in der Geschichte Gottes mit den Menschen, fortgeführt in den Ausblick auf die Vollendung „droben“.
- 162** Das Lied sieht Gottes Gegenwart zuerst in der Mitte der feiernden Gemeinde, wendet sich dann aber immer mehr nach innen, zur Gottesbegegnung, die im tiefsten Herzen des Einzelnen stattfindet. Es greift in den letzten Strophen den klassischen mystischen Dreischritt von Reinigung, Erleuchtung und Vereinigung auf.
- 163** Raum und Zeit für die Begegnung mit Gott, die verheißene, erbetene und erhoffte Gegenwart des Herrn: das ist ein zentraler Aspekt des Gottesdienstes. Er wird in diesem Lied in zwar etwas antiquierter, aber konzentrierter, verständlicher und biblisch fundierter Weise zur Sprache gebracht. Diese Gegenwart ist gleichermaßen wichtig für die feiernde Gemeinschaft wie für den Einzelnen.
- 165** Der Sprachstil dieses aus der süddeutschen Erweckungsbewegung stammenden Liedtextes erinnert an die „nazarenische“ Kunstrichtung des 19. Jahrhunderts mit ihren sanft blickenden Heilandsgestalten. Immerhin verbirgt sich unter dieser uns fremd gewordenen Oberfläche eine Glaubensweise, die das Stille, Unspektakuläre zu seinem Recht bringt und auch die starken, kräftigen Seiten nicht ganz vergisst. Ein solcher „Weg nach innen“ wird mitgetragen und mitgegangen von der spätbarocken Melodie mit ihrer farbigen Harmonik.
- 166** Dass Stille und Schweigen im Gottesdienst wichtig sind, ist in neuerer Zeit wieder vermehrt entdeckt worden. Der sehr einfach zu singende Kanon kann eine solche Phase einleiten oder eine Feier eröffnen, die der Stille Raum gibt.
- 167** Dieses Eröffnungslied ist auf responsorische Ausführung hin angelegt, allerdings mit der kleinen Schwierigkeit, dass die erste Gemeindeantwort die Vorsängerpartie exakt wiederholt, die zweite jedoch anders schließt. Zur gleichen Melodie ist auch das Schlusslied „Wenn wir jetzt weitergehen“ (Nr. 347) desselben Autors zu singen, so dass gegebenenfalls ein Gottesdienst mit musikalisch identischen Stücken gerahmt werden kann. →ölk
- 168** Das kleine Stück – ein Friedenswunsch als Begrüßung – ist im Zuge des Interesses für die Pionierarbeit nach der Gründung des Staates Israel populär geworden. Seinem Charakter nach müsste es mit vielen Wiederholungen getanzt werden.
- 169** Nach einem in Taizé häufig angewendeten Muster wird ein kurzer Spruch mehrfach wiederholt – auf eine eingängige, aber dennoch unverwechselbare Melodie, harmonisch plausibel gestützt und rhythmisch dem französischen Text sehr gut, dem deutschen etwas weniger ideal entsprechend. Das Stück kann ebenso gut wie am Anfang auch in anderen Phasen des Gottesdienstes eingesetzt werden.
- 174** In Melodie und Textanfang mit dem Gottesdienst-Eingangslied 159 übereinstimmend, kombiniert dieses Tauflied das Jesuswort über die Kinder mit der Taufe – in älteren Liturgien eine gängige Praxis zur Legitimierung der in der Geschichte der Kirche nicht immer unbestrittenen Kindertaufe. In der letzten Strophe wird auch noch die Namengebung, die sich im Zusammenhang mit der Kindertaufe sekundär mit dem Akt der Taufe verbunden hat, ins Spiel gebracht – verknüpft mit dem biblischen Wort vom „Buch des Lebens“.
- 175** Weil im Reformierten Gesangbuch keine Rubrik „Konfirmation“ enthalten ist, wurde dieses Lied der Taufe zugeordnet. Es kann in allgemeinerem Sinn eine mit dem Taufgedächtnis verbundene Fürbitte für junge Menschen zum Ausdruck bringen.
- 176** In dem Gemeindevers, den das Katholische Gesangbuch der Gabenbereitung in der Eucharistiefeier zur Osterzeit zuordnet, wird das Taufverständnis des Apostels Paulus deutlich: dem „alten Menschen“ absterben und mit Christus in eine neue Existenz gehen. Tod und Auferstehung werden zu radikalen Bildern für die Erneuerung des Lebens.

- 177** Wer so spricht wie das „Ich“ dieses Liedes, blickt auf seine Taufe zurück. Damit gehört das Lied zum Taufgedächtnis, einem liturgischen Element, das in neuerer Zeit an Bedeutung gewonnen hat und noch gewinnen dürfte.
- 178** Das kurze Lied nennt die Taufe nicht ausdrücklich und war ursprünglich der Konfirmation zugeordnet. Das schweizerische katholische Gesangbuch nennt zur Taufe auch die Taufferneuerung. Die biblischen Anspielungen sind zahlreich: das Jesuswort von den Namen, die im Himmel aufgeschrieben sind – als ewiges Gegenstück zum irdischen Taufregister –, die Kinder, die zu Jesus gebracht werden, das ins Herz geschriebene Wort, die johanneische Selbstbezeichnung Jesu als Weg, Wahrheit und Leben. Die Melodie ist besser bekannt mit dem Text „Christus der ist mein Leben“. Von dort mag sie die Assoziation mitbringen, dass die Taufe als Mitsterben und Mitaufstehen mit Christus gilt. An die Bitte um Segen erinnert sie durch ihre Verbindung mit „Ach bleib mit deiner Gnade“. →ölk
- 179** Dass Taufe mit Namengebung zu tun habe, ist zwar ein Missverständnis. Dennoch spielt der Name bei der Taufe in verschiedener Hinsicht eine zentrale Rolle: Die Taufe auf Gottes Namen – wörtlich: in seinen Namen hinein – bedeutet die Zugehörigkeit zu seinem Machtbereich. Dass wir Gott mit seinem dreieinigen Namen und darin auch mit dem Vaternamen über dem Täufling nennen dürfen, zeigt er uns im „Sohn“ Jesus Christus – die erste Strophe des Liedes knüpft daran an. Dass schließlich der Täufling mit Namen genannt wird, weist auf den Glauben hin, dass Gott jeden Menschen mit Namen ruft und ihn als Sohn oder Tochter annimmt – so die zweite Strophe. Das sprachlich und theologisch anspruchsvolle Lied erschließt die tiefen Dimensionen der Taufe, die - die dritte Strophe deutet es an – in der lebenslangen Taufferinnerung immer wieder wirksam werden sollen.
- 180** Alle Erfahrung lehrt, dass das Leben meist eben kein „Fest“ ist, sondern „Mühsal und Beschwer“. Dagegen steht die österliche „Kunde“, dass Gottes Schöpferkraft stärker ist als alle lebensfeindlichen Todesmächte. Aus dieser Hoffnung zu leben, verwirklicht „ein Stück der Ewigkeit“ in dieser Welt. Die Taufe, im Lied nicht ausdrücklich genannt, ist das Zeichen für ein solches Leben: Wir sind „mit Christus auferstanden“. Österlich ist auch die Melodie. Sie gehörte zuerst zu Paul Gerhards Osterlied „Auf auf, mein Herz, mit Freuden“ und drückt die Osterfreude im Gestus eines barocken Tanzliedes aus.
- 181** Kirchliche und familiäre Seite der Taufe begegnen sich im volkstümlich-kindertümlichen Ton dieses Liedes, das allerdings bei näherem Besehen nicht gar so einfach ist. Die theologisch befrachteten Gedanken führen den Dialekt an die Grenze seiner Möglichkeiten. Die Melodie ist vor allem mit dem Text „Himmel, Erde, Luft und Meer“ (RG 530) bekannt.
- 182** In einfacher, alltagsnaher Sprache benennt dieses Tauflied Wünsche, Befürchtungen und Hoffnungen von Eltern im Blick auf die Herausforderungen, die die Welt an ihr Kind stellen wird. Erst ganz am Schluss schafft es die ausdrückliche Verbindung mit dem christlichen Glauben, ohne aber die Elemente traditioneller Tauftheologie direkt ins Spiel zu bringen. Die Melodie des Eingangsliedes „Liebster Jesu, wir sind hier, dich und dein Wort anzuhören“ (RG 159) hat im Lied „Liebster Jesu, wir sind hier, deinem Worte nachzuleben“ (RG 174) bereits im 18. Jahrhundert den Weg in die Taufliturgie gefunden. →ölk (Mel.)
- 183** Taufe ist viel mehr und anderes als Namengebung, aber sie macht deutlich, dass wir von Gott „bei unserem Namen gerufen“ sind. Darum ist dieser Kanon, besser bekannt mit dem Text „Schweige und höre“ (RG 166), ein sinnvoller Taufgesang.
- 184** Die ursprüngliche Bedeutung der Taufe als Aufnahme in die Kirche und Beginn des Glaubensweges ist in der abschließende fünften Strophe angesprochen, während das Lied bis dahin speziell die Situation der Kindertaufe im Blick hat: Dank für das neue Leben, Bitte um Schutz und Segen, dazu aber auch die Vertiefung in Strophe 3: Gottes Heilszusage steht an allem Anfang, vor unserem Handeln und Entscheiden. Die beschwingte Melodie steht auch beim Lied „O Jesu Christe, wahres Licht“, Nr. 791. →ölk

- 185** Als eines der wenigen Tauflieder bezieht sich dieses Lied nicht auf Kindertaufe, Namensgebung und Anfang des Lebens, sondern auf die Taufe als Bekenntnisakt und bewusster Schritt in die Nachfolge. Zum anspruchsvollen Text tritt eine schlichte Melodie voll heiterer Zuversicht. →ölk
- 186** In ungewohnter Form – drei langen und ungereimten Zeilen in jeder Strophe – gibt dieses aus Norwegen stammende Lied den Gefühlen und Gedanken von Eltern eines Neugeborenen Ausdruck: Freude und Bangen mischen sich im Blick auf das begonnene Leben und seine Zukunft. Sie werden überboten vom Staunen über Gottes Nähe, über seine Liebe, die über dieses Leben hinausreicht. Die Melodie ist für das Reformierte Gesangbuch geschaffen worden. Sie folgt dem Sprachrhythmus und ist rasch zu erfassen, obschon sie sich gängigen Mustern entzieht.
- 187** Jesus, der Kinderfreund – dieses Bild der Nähe und Fürsorge ist manchmal in süßliche Verniedlichung abgerutscht. Das in ausgesprochen traditioneller Sprache gehaltene Tauflied entgeht dieser Gefahr durch die klaren biblischen Bezüge und die Schlichtheit seiner Gestalt, zu der auch die unspektakuläre Melodie beiträgt.
- 188** Dieses sowohl gegenwartsnah wie traditionsbewusst formulierte Lied eignet sich nicht nur zum Singen bei der Taufe, sondern auch bei der Tauferinnerung – einem liturgischen Element, das die grundlegende und bleibende Bedeutung der Taufe für die christliche Existenz vergegenwärtigt und darum vermehrt Verwendung finden sollte. Das Lied bringt zum Ausdruck, dass christliche Existenz sich Gottes Liebe verdankt und sie an Andere weitergibt – eine Grundlegung, die in der Taufe zeichenhaft verdeutlicht ist. →ölk
- 193** Der Kyrie-Ruf in dieser musikalisch schlichtesten Form steht noch fast auf der Grenze zwischen Sprechen und Singen. Er lehnt sich an den 1. Psalmton an und stammt aus Martin Luthers Gottesdienstentwurf „Deutsche Messe“ von 1526.
- 194** Aus der Liturgie von Taizé stammt dieses gesungene Wechselgebet, bei dem die einzelnen Bitten auf einem Rezitationston gesungen werden. Der Kyrie-Refrain kann aber auch im Wechsel mit einem gesprochenen Gebet verwendet werden.
- 195** Die Klangfülle in einfachsten harmonischen Mustern hat slawisch-orthodoxe Musik bei uns populär gemacht. Ob allerdings der satte Wohlklang dieses Kyrie-Rufes einem Bitt- und Fürbittegebet angesichts der darin angesprochenen Nöte angemessen ist, bleibt zu fragen.
- 196** Die Kanonmelodie öffnet sich von einer Art Sprechgesang auf einem Ton zu einem weiten Tonraum, der beim Übergang von der dritten zur vierten Zeile in einem Zug durchschritten wird. Die Unterschiedlichkeit der Zeilen stellt eine gewisse Hürde dar und legt die Führung des Gesangs durch einen Singleiter, eine Singleiterin nahe.
- 197** Dieses Stück lässt sich gut zuerst zeilenweise als je einzelner Kyrie-Ruf verwenden und zum Schluss zu einem Kanon von eingängigem, etwas „barock“ anmutendem Klang zusammenfügen.
- 198** Die liturgische Tradition kennt das dreimalige Kyrie mit dem „Christe“-Ruf in der Mitte, um deutlich zu machen, dass mit dem angerufenen „Kyrios“, dem „Herrn“, immer Christus gemeint ist. Zu den drei Durchgängen tritt hier noch die deutsche Fassung, so dass sich ein vierstimmiger Kanon ergibt.
- 199** Aus dem gottesdienstlichen Singen der Herrnhuter Brüdergemeine stammt dieser einfach gestaltete Kyrie-Ruf – der einzige, der im Gesangbuch von 1952 stand.
- 200** Diese denkbar einfachste musikalische Realisierung des Kyrie stammt aus der katholischen Gottesdienst-Erneuerung nach dem 2. Vatikanischen Konzil und hat sich dank der geringen Schwierigkeit rasch auch im evangelischen Bereich verbreitet.
- 201** Dieses Stück lässt sich verwenden als Gemeinderuf in einem liturgischen Schuldbekenntnis, mit Vorteil jeweils nach den einzelnen Abschnitten des Bekenntnisses gesungen.

- 202** Im selben liturgischen Zusammenhang wie das vorhergehende Stück steht dieser gesungene Zuspruch von Gnade und Vergebung. Es lässt sich kombinieren mit einem gesprochenen Gnadenzuspruch oder einer Vergebungsbitte.
- 203** Zusammen mit den beiden vorangehenden Gemeinderufen kann dieser Kehrsvers eine kleine Teilliturgie musikalisch tragen: Schuldbekennnis – Vergebungszuspruch – Dank. Das Stück kann natürlich auch in anderen Kontexten Verwendung finden, wo es um Lob und Dank geht; sein ursprünglicher Sitz ist das „Magnificat“, der Lobgesang Marias.
- 204** Die höchste Not, die schlimmste Sorge ist für den Dichter dieses Liedes aus der Zeit nach der Reformation die Sünde. Es wäre aber oberflächlich, dies im Sinne des schlechten Gewissens zu verstehen. Vielmehr geht es um die Erfahrung der Gottesferne, die die menschliche Existenz mit Finsternis umgibt. Von da aus muss der Text interpretiert und aktualisiert werden, wenn er heute zum Sprechen gebracht werden soll. Die Melodie entspricht in den Zeilen 2 und 4 genau, in den Zeilen 1 und 3 mit kleinen, durch die unterschiedliche Silbenzahl bedingten Abweichungen derjenigen des Zehngeboteliedes aus dem Genfer Psalter (die Melodie steht u. a. bei der Nr. 816.)
- 206** Die Sprache der Reformationszeit ist in vielem heute schwer verständlich und bildet eine hohe Hürde für den Zugang zu diesem Lied. Seine Aussagen sind aber unverändert aktuell: In der Angst, das Leben zu verfehlen, hilft nur der „rechte Glaube“, sich auf Gott zu verlassen und für die Mitmenschen da zu sein. Unglück, Konflikte und Schwäche mögen uns immer wieder gefährden – Gott hat's „allein in Händen“. Die ausdrucksstarke Melodie entspricht der damals aktuellen deutschen Liedkultur.
- 208** „Solus Christus“ – Christus allein; „sola gratia“ – allein aus Gnaden: Diese Schlüsselerkenntnis der Reformation formuliert das Lied konzentriert in drei Gebetsstrophen und führt sie zur „Summe des Gesetzes“: Gott lieben und den Nächsten wie sich selbst. In der etwas jüngeren 4. Strophe schließt sich das Lob des dreieinigen Gottes an. Die kunstvolle Melodie hat ein weltliches Vorbild, nämlich die mit rhythmischen und melodischen Elementen noch reicher geschmückte Melodie zum Liebeslied „Ach Lieb mit Leid“, komponiert von Paul Hofhaimer, einem der bedeutendsten Komponisten der Zeit um 1500.
- 209** In diesem Lied aus dem schwäbischen Pietismus tritt das Bild des sündigen Menschen, der „Zorn verdient“ hat, immer mehr zurück hinter ein Gottesbild, das ganz vom Erbarmen bestimmt ist. Die Melodie ist übernommen von „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ (RG 681).
- 211** Die Schlussstrophe macht deutlich, dass dieses aus der Tradition der Herrnhuter Brüdergemeine stammende Lied auf einen Gottesdienst, eine Andacht, ein Gebet hinführt. Gottes Wahrheit soll dabei übergehen auf das menschliche Beten, Reden und Handeln. Zur Melodie vgl. RG 156.
- 212** Die Erfahrung von Schuld gehört unausweichlich zum Menschenleben und kann zur großen, ja lebensbedrohlichen Last werden. In schlichter Alltagssprache und ohne auf das traditionelle Sünden-Vokabular zurückzugreifen, wird hier diese Last vor Gott hingelegt. Ebenso schlicht ist die vom Textautor selbst geschaffene Melodie, leicht kirchentonartig gefärbt und in unkompliziertem Rhythmus.
- 213** Glauben heißt, sich auch den Rätseln und den dunklen Seiten des Daseins zu stellen, sie in Gedanken und Worte zu fassen – und dabei darauf zu vertrauen, dass solche Worte nicht ins Leere gesprochen sind. So präsentiert sich dieses Lied aus dem niederländischen „Liederfrühling“ als ausführliches Gespräch mit Gott, klagend, fragend, bittend, vertrauend, versehen mit einer in langen Bogen ausgreifenden Melodie, die das meditierende Kreisen der Gedanken zum Ausdruck bringt. →ölk
- 215** In Bildern von Hunger und Durst, Armut und Dürre ist hier das Menschenleben beschrieben. Die Sehnsucht nach der göttlichen Fülle und Klarheit drückt sich in einfachen Sätzen, aber intensiven Worten aus. Diese besondere Art der Einfachheit entspricht den Idealen, die die Entstehung des Kirchengesangbuches von 1952 begleiteten. Gleiches gilt für die kunstvoll-schlichte Melodie (vgl. auch RG 553).

- 217** Der Singspruch ist als Gemeindeantwort zu Lobpsalmen oder entsprechenden Textlesungen gedacht. Sein charakteristischer Rhythmus drückt Bewegung, Freude und Energie aus.
- 219** Einfacher geht's wohl nicht mehr: eine Tonleiter, nur leicht modifiziert, damit sie als Kanon singbar ist. Weil sie nach Gehör sofort nachzusingen ist, kann das kleine Stück auch verwendet werden, wenn kein Gesangbuch zur Hand ist, etwa als Tischgebet.
- 220** Aus dem reichen altkirchlichen Hymnus, dem „Gloria in excelsis“, sind hier wenige zentrale Gedanken in eine einzige Liedstrophe gefasst, zu singen auf eine tänzerische Melodie, welche eigenartigerweise ursprünglich für die Liedfassung eines Bußpsalms bestimmt war. →ölk
- 221** Nicolaus Decius hat das Gloria der Messe – wohl auf Ostern 1523 – in ein deutsches Lied umgeformt und so seiner Braunschweiger Gemeinde ihre liturgische Rolle zurückgegeben. Die Melodie greift Teile einer gregorianischen Gloriamelodie auf und verwendet den tänzerischen Dreiertakt populärer geistlicher Lieder des Spätmittelalters, der „Cantionen“. Die Strophenform entspricht der um 1500 maßgeblichen Dichtung der „Meistersinger“. So verbinden sich unterschiedliche Traditionen in aktueller Gestalt. Die vierte Strophe geht über den Text des Gloria hinaus; sie wurde schon in den frühesten Drucken des Liedes ergänzt. →ölk
- 222** Die beiden ersten Zeilen des Gloria-Liedes von Nicolaus Decius (Nr. 221) sind gleichzeitig singbar; zusammen mit einer dritten Zeile zur harmonischen Füllung entsteht so ein einfacher Kanon, der noch durch ein Ostinato ergänzt werden kann. Er ist als Einleitung zum Gloria-Lied verwendbar, aber auch als eine Art Kehrsvers zur Lesung eines doxologischen Textes.
- 223** Der kurze Lob-Kanon ist vor allem durch die Gottesdienste der Gemeinschaft von Taizé bekannt geworden. Anders als bei den meisten gebräuchlichen Kanons bilden die Stimmen keinen gemeinsamen Schlussakkord, sondern singen nacheinander bis zum Ende der Kanonmelodie.
- 224** Der bekannte Kanon über den Lobgesang der Engel aus der lukanischen Weihnachtsgeschichte stellt einige Anforderungen an Stimmumfang und rhythmische Präzision und gelingt besser, wenn jemand den Gesang anführt. Durch die Vierstimmigkeit entsteht eine klangvolle Harmonik.
- 225** Die Töne dieses Kanons sind sehr einfach zu finden. Dafür vermeidet er ein gewohnt regelmäßiges Taktschema und wird zusätzlich belebt durch den einstimmig zu singenden Zwischenteil beim Wort vom Frieden – eine willkommene Abwechslung zum bekannten Kanon bei Nr. 224.
- 227** Die liturgische Tradition beschließt mit der „kleinen Doxologie“, dem Lobpreis des Dreieinigen Gottes Psalmlesungen und auch andere gottesdienstliche Stücke. Die vorliegende Melodie aus der Reformationszeit orientiert sich an gregorianischen Rezitationsmodellen und ist in flüssigem Sprachrhythmus zu singen.
- 228** Die Melodie des altenglischen Komponisten Thomas Tallis, die hier zur „kleinen Doxologie“ gesungen wird, heißt auch „Tallis' Canon“, weil sie im Kanon singbar ist, und zwar wie im Gesangbuch angegeben mit zwei Stimmen im Abstand eines Taktes. Im selben Abstand lassen sich sogar noch sechs weitere Einsätze singen, was einige Parallelführungen, aber keine unkorrekten Zusammenklänge ergibt.
- 229** Das Halleluja ist an unterschiedlichen liturgischen Stellen einsetzbar, als Gemeinderuf etwa im Wechsel mit Lesungen. Die Melodie ist aus dem gregorianischen Repertoire übernommen.
- 230** In der Zeit des 2. Vatikanischen Konzils und im Vorfeld der von ihm ausgelösten Liturgiereformen ist diese Halleluja-Melodie entstanden.
- 231** Diese Hallelujamelodie ist aus dem katholischen Gesangbuch „Gotteslob“ übernommen, für die sie geschaffen worden ist.

- 232** Bei dem vierstimmigen Halleluja handelt es sich um die vereinfachte Form eines Kehrverses, der in der russischen Liturgie zwischen Psalmversen gesungen wird, und zwar in schnellem Tempo.
- 233** Mitten im Dreißigjährigen Krieg, wohl zum Hundertjahrjubiläum des Augsburger Bekenntnisses (1630), schrieb Martin Rinckart, Pfarrer in Eilenburg bei Leipzig, dieses Loblied. Das Lob Gottes verschließt vor der Not der Welt nicht die Augen, sondern schaut über sie hinaus auf Gottes Frieden und die Erlösung aus der Not auch schon hier auf Erden. Über die Gesangbücher des Berliner Kantors Johann Crüger verbreitete sich das Lied im evangelischen Kirchengesang. →ölk
- 234** Der Text, das „Trishagion“, wird in der orthodoxen Liturgie vor den Lesungen gesungen. Musikalisch hat dieses beliebte Stück in rein westlichem Dur mit der griechischen liturgischen Musik gar nichts zu tun; seine Herkunft ist unklar.
- 235** Auf derselben Textgrundlage wie Martin Rinckart (RG 233), nämlich auf einigen Versen aus dem apokryphen Buch Jesus Sirach, baut Paul Gerhardt sein knappes und konzentriertes Loblied auf, in welchem er Gottes Fürsorge preist. Die dunklen Seiten des Menschenlebens – Schuld, Angst, Mühe und Tod – spricht er ausdrücklich an, doch behalten sie nicht das letzte Wort. Die Melodie des Berliner Kantors Johann Crüger nimmt Bausteine aus den Genfer Melodien zu Psalm 118, 89, 75 und 97 auf. →ölk
- 237** In einer äußerst kunstvollen, aus der antiken griechischen Literatur stammenden Strophenform vereinigt der Dichter eine große Zahl von Psalmzitatzen zum weltumspannenden Gotteslob: In der „Christenheit“ sind die „Heiden“, d.h. alle Völker in Gottes Gnadenbund mit Israel eingeschlossen. Die Melodie – vom selben Autor stammend – folgt dem Text in Rhythmus und Sprachmelodie.
- 238** Zwei Stimmen in Terzen geführt, dazu eine dritte als harmonisches Fundament, das ist das Rezept vieler Kanons, so auch dieses effektvollen Stücks, das vom Gegensatz zwischen statischer Tonwiederholung und schwungvoller Linie lebt.
- 239** Die ersten drei Strophen entfalten das Lob des dreieinigen Gottes – des Schöpfers, des Erlösers, des Kraft spendenden Geistes. Die Zusammenfassung in den letzten beiden Strophen mündet in das „Heilig“, das die Kirche in der Mahlfeierliturgie vereint mit dem ganzen Kosmos singt. Die kräftige und eingängige Melodie entstammt einem weltlichen Lied.
- 240** Hymnisch hochgestimmt, mit reichen rhetorischen Mitteln entfaltet der zum frühen Pietismus zu zählende Dichter das „Soli Deo Gloria“. Neben manchen für uns etwas altertümlichen Wendungen fällt das Nebeneinander von „Mutterhänden“ und „Vateraugen“ als geradezu modern auf. Die Melodie ist von „Es ist das Heil uns kommen her“ (RG 274) übernommen.
- 241** Beschränkung auf Zweistimmigkeit, der einfache Rhythmus und die unkomplizierte Gliederung machen den Kanon auch in bescheidenen Verhältnissen brauchbar. Er eignet sich etwa für die Kombination mit einem gelesenen Lobpsalm.
- 242** Mit seinem königlich-herrschaftlichen Gottesbild und der uneingeschränkt positiven Darstellung von Gottes Wirken ist dieses Lied trotz seiner großen Popularität heute für viele Menschen schwierig geworden. Es zu singen, muss aber nicht heißen, die dunklen Seiten zu leugnen, sondern ihnen ein fröhlich-trotziges und tröstliches Gegenbild zu geben. Die Melodie, die wohl auf ein weltliches Lied zurückgeht, ist ein Glücksfall in ihrer Verbindung von leichter Singbarkeit, eigenem Charakter und elegantem Schwung. →ölk
- 243** Zwar wissen wir längst, dass der Gottesname „Jehova“ ein Missverständnis ist, entstanden aus der Kombination der Konsonanten eines hebräischen Wortes mit den Vokalen eines anderen. Dennoch wurde der Liedtext bewusst in dieser Form belassen, weil er in den Folgestrophen verschiedene Gottesnamen nennt: Vater, Höchster, Abba, und das Gebet „im Namen Jesu“ schließt, in dem Namen, mit dem wir Gott als den uns nahe Gekommenen anrufen.

- 244** Der Schöpfer, der Heiland, der Tröster-Geist: So entfalten die mittleren Strophen den Glauben an den Dreieinigen Gott, und die Schlussstrophe fasst dies in einer Segensbitte zusammen. Jenseits und vor allen menschlichen Formulierungsversuchen steht aber das Geheimnis des Göttlichen, das für unsere Sprache und unser Denken nicht erreichbar ist. Der reformierte Mystiker Gerhard Tersteegen umschreibt es in der ersten Strophe mit dem abstrakten Begriff „Gottheit“, aber noch vorher mit dem Bild des „Brunnens“, der Quelle. Die Melodie gehört im Genfer Psalter zu Psalm 134 (RG 89 →ölk).
- 245** Der regelmäßige Dreiertakt lässt diesen Leitvers rasch ins Ohr gehen. Zudem kann er als dreistimmiger Kanon gesungen werden; dies legt sich besonders dann nahe, wenn er im liturgischen Zusammenhang mehrmals gebraucht und bei der Wiederholung klanglich gesteigert werden soll.
- 246** Der Halleluja-Jubel findet hier seine musikalische Entsprechung in Tonsprüngen und einer für das kurze Stück weiträumigen Bewegung. Für die Ausführung stellt der Kanon keine besonderen Probleme.
- 247** Eine Melodie, die man sofort mitsingen und leicht im Gedächtnis behalten kann, ein Text, der als Lobpreis von Gottes Größe zumindest auf den ersten Blick unproblematisch erscheinen mag – das ist das Erfolgsrezept dieses bekanntesten aller deutschen Kirchenlieder. Sein Text beruht auf dem „Te Deum laudamus“, einem der ältesten Gesänge der Christenheit. Die wenig gesungenen mittleren Strophen weisen in ihrer Sperrigkeit auf dieses hohe Alter hin. →ölk
- 248** Nach dem Vorbild etwa des Psalms 136 ruft der Beginn des Liedes zum Gotteslob in Wechselrede auf. Mit Zitaten aus Psalmen und Prophetenbüchern erklingt dann dieses Lob und wird durch den nochmaligen Aufruf in den letzten beiden Strophen aktualisiert. Sprache und Melodie atmen den gefühlvoll-pathetischen Geist des Klassizismus. Er tritt uns hier in einer unverschnörkelten Geradlinigkeit entgegen, die auch heute noch (oder wieder) ansprechen kann.
- 249** Der weite Kosmos und die kleine Menschenwelt stimmen zusammen ins Gotteslob ein. Ein Text, der auf einen altkirchlichen Hymnus zurückgeht, und eine Melodie, die aus einem schwarz-amerikanischen Spiritual abgeleitet ist, treffen in einem unbeschwert fröhlichen Lied zusammen, das nicht zu schnell und wenn möglich mit „swingenden“ triolisierten Achteln gesungen werden sollte. Die an Dreiklang und Pentatonik orientierte Melodie lädt zu allerhand improvisatorischer Entfaltung ein. →ölk
- 250** Zum weltumspannenden Gotteslob ohne Unterschied der „Völker und Rassen“ ruft dieses Lied auf. Zu den geforderten „neuen Worten“ liefert es die neuen Töne, Stilmittel des „Neuen Geistlichen Liedes“: sprachnah deklamierende Melodik und eine in gleichmäßigem Rhythmus fortschreitende Harmonik. Am besten gelingt es, wenn die Strophen von einer Vorsingegruppe übernommen werden und die Gemeinde den Kehrsatz zu Beginn und nach jeder Strophe singt.
- 254** Der Singspruch mit seiner einprägsamen Melodie bietet sich an als Gemeindeantwort zu Schriftlesungen, besonders auch zur Verlesung des Predigttextes.
- 255** Martin Luther hat diese Bitte um den Frieden gedichtet, als die Reformation militärisch bedroht war. Er nannte sogar die Feinde mit Namen, nämlich den Papst und die Türken, die zum Krieg rüsteten – spätere Fassungen haben das allgemeinere „deine Feinde“ an deren Stelle gesetzt. Gott selber muss dieser Bedrohung „steuern“, d.h. sie abwehren. Die Melodie hat Luther durch Abwandlung derjenigen des Advents-/Weihnachtshymnus „Veni redemptor gentium“ gewonnen: Den Heiland der Völker ruft er an, wenn Krieg zwischen den Völkern droht. →ölk
- 256** Im Widerstreit der Systeme und politischen Programme, der in den 1930er Jahren besonders heftig tobte, proklamiert das Lied das „Wort“ von der befreienden Herrschaft Gottes durch die Orientierung der Welt an eben diesem Wort. Der Aufregtheit der Zeit entspricht die Melodie mit ihren drängenden Zeilenanläufen. Sie ist ein Beitrag des damaligen aktuellen Schweizer Musikschaffens an den Kirchengesang.

- 257** Der Optimismus der Missionsbewegung im frühen 19. Jahrhundert prägt dieses Lied, das sich in der Strophenform und mit einem wörtlichen Zitat in der zweiten Strophe an das Adventslied „Gott sei Dank durch alle Welt“ (Nr. 369) anlehnt, mit dem es auch die Melodie teilt. Geht es dort um die freie Bahn für das Evangelium in den Herzen, so hier um seinen befreienden Siegeszug in der Welt, die als ganze Gottes Schöpfung ist.
- 258** Mit „Mut“ verbinden wir eher Vorstellungen von Tatkraft, Aktivität und Durchsetzungsvermögen. Da aber werden die Gewichte verschoben bis hin zur Stille, einer unausgesprochenen Kritik am lauten und hektischen „Normalbetrieb“. Das schließt verantwortungsvolles Leben und Dienen nicht aus, sondern ein. Es ist ein unspektakuläres, nüchternes Bild des Lebens aus dem Glauben, und ebenso unspektakulär und nüchtern sind Sprachgestalt und Melodie. →ölk
- 259** Mit Zitaten aus Psalm 19 verkündigt dieses Missionslied die Hoffnung auf eine Erleuchtung der dunklen Welt durch Gottes Wort und den Ausblick auf eine Erfüllung der Zeit in seiner Herrschaft. Die Melodie entstand fast 200 Jahre früher für das Morgenlied „Gott des Himmels und der Erden“ (Nr. 566).
- 260** Gottes Schöpferwort trägt durch alle Zeiten der Welt und des Menschenlebens und eröffnet Hoffnung, die an den Grenzen der Zeit nicht Halt macht. Auf diesem weiten Ausblick liegt der Akzent des Liedes aus dem niederländischen „Liederfrühling“, das als Nr. 1 das Katholische Gesangbuch von 1998 eröffnet. Die Melodie besteht aus kirchentonartig anmutenden Wendungen, wie sie für das Melodieschaffen des mittleren 20. Jahrhunderts kennzeichnend sind. →ölk
- 269** Martin Luther hat das apostolische Glaubensbekenntnis in ein dreistrophiges Lied umgedichtet und auf eine ältere Melodie zum Singen eingerichtet. Auf dieselbe Melodie ist für das katholische Einheitsgesangbuch eine einstrophige Kurzfassung des „Credo“ der Messe geschaffen worden.
- 270** Die drei Artikel des Glaubensbekenntnisses – Vater, Sohn und Heiliger Geist – sind sehr unterschiedlich lang, was für die textliche und musikalische Gestaltung formale Probleme mit sich bringt. Eine eigene Lösung hat der deutsche Dichter Rudolf Alexander Schröder gefunden, indem er zuerst in zwei Strophen das knappe Bekenntnis zum dreieinigen Gott formuliert und dann in drei weiteren Strophen jeden Artikel kurz auslegt. Die Melodie verleiht mit ihren gleichmäßigen Noten und großen Tonschritten diesem gesungenen Bekenntnis einen feierlichen und großen Gestus.
- 271** In zeitgemäßer Sprache werden Aussagen der traditionellen Glaubensbekenntnisse auf ihre Bedeutung für die christliche Existenz hin nachgesprochen. Mit Schöpfung, Menschwerdung Gottes, Passion und Ostern sind die wesentlichen Stationen biblischer Überlieferung angesprochen; Taufe und Abendmahl lenken den Blick auf die Gemeinde und ihren Dienst in der Welt. Die Melodie ist von Luthers „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ (RG 255) übernommen; etwas freundlicher wirkt das Bekenntnislied mit der als Alternative vorgeschlagenen Melodie von Nr. 560, „Du höchstes Licht, du ewger Schein“. →ölk
- 272** Die Gefahr, aus diesem Lied einen Exklusivitätsanspruch des Christentums gegenüber anderen Religionen herauszuhören, ist groß. Der Ansatz ist aber eine anderer: Das „solus Christus“ – „Christus allein“ – der Reformation heißt, dass uns in Christus alles Notwendige geschenkt ist, dass wir nicht weiter suchen müssen. Nicht um Abgrenzung nach außen geht es, sondern um Vergewisserung nach innen und um Frieden, Glauben, Liebe und Hoffnung, wie es die zweite Strophe konkretisiert. Die Melodie stammt vom reformatorischen Lied „Es ist das Heil uns kommen her“ (RG 274), das auch im Text anklingt.
- 273** In der Form einer dramatischen Erzählung verkündet Martin Luther die Botschaft von der Rechtfertigung des Menschen allein durch das Heilswerk Christi. Kunstvoll spielt er mit Szenenwechseln und Zeitebenen; seine eigene Glaubenserfahrung und seine theologische Erkenntnis formuliert er als ein „Ich“, das alle Hörenden und Singenden dazu einlädt, für sich dasselbe zu sagen und zu glauben. Zum Verkündigungscharakter passt die großräumige Melodie mit ihrem fanfarenartigen Beginn.

- 274** Was es mit dem Glauben und den „guten Werken“ auf sich hat, erläutert der Theologe Paul Speratus, ein Zeitgenosse Luthers, in differenzierter und konzentrierter Argumentation, wobei das Lied ursprünglich noch einige Strophen mehr enthielt. Die Schlussstrophen sind eine Reimfassung des trinitarischen Lobpreises und des Herrengebets. Die Melodie entspricht den Mustern der deutschen Meistersingerkunst und wurde in der Folge für zahlreiche andere evangelische Kirchenlieder verwendet.
- 275** Bereits in der Aufklärungszeit gab es in der katholischen Kirche das Bestreben, die Gemeinde aktiver an der Liturgie zu beteiligen. Hier handelt es sich um eine kurze Zusammenfassung des Glaubensbekenntnisses, das damals natürlich zusätzlich zum Gemeindegesang noch vom Klerus lateinisch in voller Länge rezitiert wurde. Die Melodie ist gut 100 Jahre älter und stand (noch in etwas anderer Gestalt) beim Text „Du Lebensbrot, Herr Jesu Christ“; das christkatholische Gesangbuch braucht sie zum Lied „Gott, deine Güte reicht so weit“ (CG 892, RG 291). →ök
- 276** „Solus Christus“ – Christus allein: Diese reformatorische Erkenntnis könnte auf dem Hintergrund des heutigen Gesprächs zwischen den Religionen zu problematischen Überlegenheitsansprüchen, zu Rechthaberei und Unduldsamkeit führen. Gemeint ist aber die Konzentration auf das Wesentliche, der Verzicht auf Umwege, die davon ablenken – damals etwa die Verehrung der Heiligen, der „Nothelfer“, heute die vielen religiösen und weltlichen Heilsversprechen. Die Melodie hatte ursprünglich den Text „Lobt Gott, den Herrn, ihr Heiden all“.
- 277** Die Strophen 1 bis 5 geben den zweiten Artikel des Glaubensbekenntnisses wieder und konzentrieren (oder reduzieren) dieses damit auf das Christusbekenntnis. Der Aspekt des „Gedächtnisses“ erinnert an die so genannten Einsetzungsworte beim Abendmahl („Dies tut zu meinem Gedächtnis“) und daran, dass die christliche Gemeinde eine Erzähl- und Erinnerungsgemeinschaft ist, die aus der je aktualisierten Erinnerung lebt und aus ihr Gottes Zukunft erwartet. Abgeschlossen wird das erinnernd-erzählende Bekenntnis durch eine Gebetsstrophe, die seinen Inhalt auf die persönliche Existenz des glaubenden Menschen bezieht.
- 278** Gegen die Aufklärung, die „Weisen“ und die „Klugen“, beruft sich der bekannte deutsche Restaurationsdichter auf den Glaubensgrund Christus, der fest ist wie ein Diamant und auch so hell. Dieser verspricht Beständigkeit angesichts irdischer Vergänglichkeit. Die Melodie hat Heinrich Schütz 1628 zu Cornelius Beckers Bereimung des 138. Psalms, „Aus meines Herzens Grunde dank ich dir, Gott, allein“, geschaffen, den Satz dazu 1661 für die zweite Ausgabe seines Psalters.
- 279** Der Bogen spannt sich von der Schöpfung über die Rettung Israels aus Ägypten, die Geburt Jesu, seinen Tod und seine Auferstehung bis zur Vollendung der ganzen Welt, pointiert formuliert gegen die Marginalisierung des Christentums im DDR-Sozialismus, der die Schaffung einer vollkommenen Welt als Ziel für sich beanspruchte. Die identischen Rahmenstrophen halten fest, dass das Bekenntnis zu Gottes Taten das Bekenntnis zu seiner Liebe ist. →ök
- 280** Das in drei Strophen entfaltete Bekenntnis zu Christus als dem Licht, Heil und Herrn der Welt führt zum Bekenntnis des dreieinigen Gottes unter dem Titel „Soli Deo gloria“ – „Gott allein die Ehre“ – und im Grundton der Freude, die durch die weit ausladende barocke Melodie mit ausgedrückt ist.
- 281** Auf den „Ich-bin“-Worten des johanneischen Jesus baut dieses Bekenntnislied auf und erweitert sie um traditionelle Gebetsformulierungen. Das kürzeste und älteste Bekenntnis – „Kyrios Christos“, „Herr ist Christus“ – hält als Refrain das Ganze zusammen, unterstützt durch die Melodie, die in ihrem gleich bleibenden Rhythmus und den korrespondierenden Bewegungen sehr geschlossen wirkt. →ök

- 282** Das Bekenntnis lässt auch Platz für das Fragen und Suchen; und auch zu sagen, wo oder was Gott nicht ist, kann hilfreich sein: die „via negativa“ mittelalterlicher Theologie kommt da wieder zum Vorschein. Gott ist nicht in der Natur zu finden, nicht in den existenziellen Grenzsituationen und schon gar nicht „in der Ferne“, sondern in Jesus, der als Mensch und Bruder neben uns steht. Den eigenwilligen Argumentationen entspricht eine ebenso eigenwillige Melodie mit überraschenden Wendungen und Rhythmen.
- 286** Der Wortlaut des Unser Vater wird auf eine nur wenige Töne umfassende Melodie gesungen, die auf eine mittelalterliche Vorlage zurückgeht. Katholische Gemeinden beherrschen sie meist auswendig, reformierten wäre der Versuch durchaus zu empfehlen, das Herrengebet auch singen zu lernen: „Wer singt, betet doppelt“.
- 287** Nicht als gesungenes Unser Vater, sondern als katechetische Erklärung hat Martin Luther dieses Lied geschrieben. Jede Strophe legt eine der Bitten des Herrengebets aus und führt sie in aktuelles Beten weiter. Die Melodie hat Luther offenbar selber nach mittelalterlichen Modellen geschaffen; sie zieht sich wie nur wenige andere seither durch die ganze Kirchenmusik.
- 289** Ostkirchlich-slawische Praxis mehrstimmiger Psalmrezitation ist hier auf das Unser Vater angewendet, das so trotz seiner sehr ungleichen Zeilenlängen in einer durchgehenden Form singbar wird. Anders als bei der lateinisch-gregorianischen Psalmodie werden die Silben auf dem Rezitationston nicht im Sprechrhythmus, sondern in gleichmäßiger Abfolge gesungen, d.h. hier etwa im Wert einer Viertelnote.
- 291** Unter dem Titel „Bitten“ eröffnet dieses Lied Christian Fürchtegott Gellerts Gedichtsammlung „Geistliche Oden und Lieder“ (1757), die besonders in der reformierten Deutschschweiz zu einem regelrechten Volks- und auch Schulbuch geworden ist. Nach einer Eröffnungstrophe, die aus lauter Psalmversen zusammengesetzt ist, nennen die Folgestrophen die Kernthemen aufklärerischen Denkens und Glaubens: Gottes- und Selbsterkenntnis, Pflichterfüllung, Hoffnung über diese Zeit hinaus. →ölk
- 293** Diese Fürbitte „für alle Menschen“ beginnt recht summarisch, setzt dann aber einen geistlichen Akzent: Das Licht Christi und die Vollendung des Gottesreiches sind die wirklich heilsamen Gaben. Die Melodie ist vom Eröffnungslied „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (RG 156) übernommen. →ölk (Mel.)
- 294** Das Matthäus-Zitat erinnert zunächst an die Gethsemane-Szene und wäre damit in seiner Verwendbarkeit auf wenige spezifische Kontexte beschränkt. Es lässt sich aber verallgemeinern auf das „Beten ohne Unterlass“, das durch die mehrmalige Wiederholung des Singspruchs auch sinnfällig dargestellt wird.
- 296** Dieser Gebetsrefrain erlaubt der Gemeinde die hörbare Teilnahme am Fürbittegebet. Wichtig ist dabei ein guter Rhythmus in der Abfolge von gesprochenen Bitten und gesungenem Gebetsruf.
- 297** Das gemeinsam gesungene Amen kann ein Gebet abschließen, das von einem oder einer Einzelnen oder noch besser von mehreren Personen wechselweise oder reihum gesprochen wird.
- 298** Die Kanonstruktur erlaubt Wiederholungen und verschafft so dem kurzen Schlusswort etwas mehr Ausdehnung und Gewicht.
- 303** Dieser Antwortgesang eignet sich für die Gestaltung des liturgischen Schrittes „Zurüstung des Tisches“. Wie andere Stücke dieser Art setzt er die Abfolge Kehrvers – Kehrvers – Vers – Kehrvers voraus, wobei der erste Kehrvers und der Vers von einer Einzelstimme oder einer kleinen Gruppe gesungen werden.

- 304** Das „Dreimalheilig“ aus der Tempelvision des Propheten Jesaja (Jes 6) kommt außer im traditionellen eucharistischen Gebet auch im „Te Deum“ vor, jenem altkirchlichen Hymnus, der dem Lied „Großer Gott, wir loben dich“ (RG 247) zugrunde liegt. Aus Martin Luthers deutscher Fassung des Te Deum mit ihrer an gregorianische Modelle anknüpfenden Melodie stammt dieses Stück, das entsprechend seiner Herkunft auf das in der eucharistischen Liturgie mit dem „Sanctus“ verbundene „Benedictus“ verzichtet.
- 305** Zu einer Liedstrophe umgedichtet, wird das „Sanctus“ hier auf die Melodie des 131. Psalms aus Caspar Ulenbergs Psalter gesungen. Der Huldigungsruf „Hosanna“ verbindet refrainartig den Sanctus- und den Benedictus-Teil.
- 306** Aus katholischer Tradition des 19. Jahrhunderts stammt dieses als Liedstrophe gestaltete Stück, das nur zwei statt drei „Heilig“ bietet, dafür aber das Benedictus in der Wiederholung des zweiten Strophenteils breiter entfaltet. Es zeichnet sich durch eine besonders eingängige und wohlklingende Melodie aus.
- 307** Mit nur wenigen Veränderungen ist der 1971 vereinbarte ökumenische deutsche Text des Sanctus singbar gemacht, und zwar auf eine Melodie, die auch Johann Sebastian Bach für ein Sanctus verwendet hat, allerdings in etwas komplizierterer Gestalt.
- 308** Das für die reformierte Liturgie nicht unproblematische Benedictus – es weist an seiner traditionellen liturgischen Stelle eigentlich auf das „Kommen“ Christi in den Abendmahlselementen Brot und Wein hin – ist hier transformiert zu einer Doxologie, die in Aufnahme des „Heilig“ aus Offb 4,8 Gottes Kommen in seine Herrschaft preist. Die Melodie verwendet die herbe und zugleich farbige Musiksprache der „kirchenmusikalischen Reform“ des mittleren 20. Jahrhunderts.
- 309** Nur gerade das dreifache „Sanctus“ bietet dieser Kanon, dies sinnigerweise in drei Stimmen; die Nennung Gottes ist im Ostinato ergänzt. Die Ausführung ist nicht ganz einfach und erfordert eine den Gesang anführende Gruppe.
- 310** Als Antwort der Gemeinde auf die Lesung des Abendmahlsberichtes (der so genannten „Einsetzungsworte“) konzentriert dieser Gesang die wichtige Dimension der „Anamnese“, der vergegenwärtigenden Erinnerung an Geschehenes, das in der Gegenwart zur Wirkung kommt und Zukunft eröffnet.
- 312** Zusammen mit dem „Gloria“ der Messe (RG 221) und einem Sanctus-Lied hat Nicolaus Decius in einer frühen Phase der Reformation auch das „Agnus Dei“ für die Gemeinde in der Volkssprache singbar gemacht. Die Melodie lehnt sich an ein „Agnus“ aus dem gregorianischen Repertoire an. →ölk
- 313** In knappster Form ist der Gesang zum Brotbrechen hier gestaltet. Im Katholischen Gesangbuch (Nr. 128) ist er als responsorisches Stück notiert: Der Priester singt in allen drei Durchgängen die Zeilen 1 und 2 allein, die Gemeinde antwortet mit der dritten Zeile.
- 314** Bald nach dem ersten deutschen „Agnus Dei“ von Decius (RG 312) hat Martin Luther in der „Deutschen Messe“ 1526 seine volkssprachliche Fassung vorgelegt. In den reformierten Abendmahlsliturgien fehlt das „Agnus“, weil es – verbunden mit dem Brotbrechen – als Hinweis auf die Gegenwart des Leibes Christi im Abendmahlsbrot verstanden werden kann, und dies entspricht nicht reformierter Auffassung. Ein sinnvoller Einbau in den liturgischen Kontext wird heute eine solche Interpretation vermeiden können.
- 315** Die zweistimmige Ausführung des Kanons führt auch bereits zu einem guten Ergebnis, aber wenn möglich sollte der Vollklang der Sechsstimmigkeit angestrebt werden. Durch mehrfache Wiederholung gewinnt der Gesang eine gewisse Länge und eignet sich dann auch zur Begleitung einer liturgischen Handlung.
- 316** Auf einfache Weise kann mit diesem fünfstimmigen Kanon ein Klangraum aufgebaut werden. Beim zweiten Durchgang (oder je nach Abmachung erst bei einem späteren) singt jede Stimme das „Amen“ bis zur entsprechenden Fermate.

- 317** Dieses Abendmahlslied aus barocker lutherischer Tradition legt das Gewicht ganz auf die individuelle Begegnung mit Christus im Mahl und auf die Sündenvergebung. Seine Aufnahme ins Gesangbuch verdankt es vor allem seiner bemerkenswerten Melodie, über die Johann Sebastian Bach einen seiner berühmtesten Orgelchoräle geschrieben hat.
- 318** Der dichte Liedtext des bedeutenden katholischen Theologen und Schriftstellers Lothar Zenetti verbindet die eucharistische Tradition – Einsetzung durch Christus, neuer Bund, Versöhnung – mit ihrer aktuellen Interpretation: Teilen, Frieden, Einheit, Nachfolge. Er eignet sich gut für den Gesang vor oder nach dem Einsetzungsbericht. Die Melodie ist Schweizer Sondertradition und stand schon mit dem Neujahrslied „Herr der Stunden, Herr der Tage“ im Gesangbuch von 1952 (RG 553).
- 319** Das Kinderlied – alle Dialektlieder im Gesangbuch sind Kinderlieder – konzentriert das Abendmahl auf den Gastgeber Jesus und auf die Wirkung des Mahles auf die Gäste: fröhlich sein, Jüngerschaft, Geschwisterlichkeit und Hoffnung. Liturgischer Ort des Liedes ist der Anfang der Feier oder des Abendmahlsteils im engeren Sinn.
- 320** Die aus neutestamentlicher Zeit stammende „Zwölfapostellehre“ setzt für die Mahlfeier einige eigene Akzente, die in diesem für die neuere katholische Liturgie geschaffenen Lied zur Geltung kommen. Es geht zum Einen – im Anschluss an den jüdischen Tischsegens – um das Lob des Schöpfers für seine Gaben, zum Anderen um Gemeinschaft und Einheit der Jünger und Jüngerinnen. Der Kontext des Tischgebets wird durch die Melodie verstärkt, die vom Tischlied „Lobet den Herrn und dankt ihm seine Gaben“ bekannt ist. (RG 635). →ölk
- 321** Ganz im Zentrum steht hier die Gemeinschaft stiftende Kraft der Eucharistie, in Aufnahme von Gedanken aus der frühchristlichen „Zwölfapostellehre“. Das Lied ist entstanden für eine Schulfest und nimmt Rücksicht auf bescheidene musikalische Möglichkeiten, ohne aber auf eine unverwechselbare und aussagekräftige musikalische Gestalt zu verzichten. →ölk
- 322** Die Begegnung mit Christus im Abendmahl hat der deutsche Theologe Heinrich Vogel in drei meditative Gebetsstrophen gefasst und diese auch selbst vertont. Text und Melodie halten zusammen die Schwebung zwischen freudigem Überschwang und nüchternen Zurückhaltung.
- 323** Nach der Mitte des 20. Jahrhunderts entdeckte man die Lieder der Afroamerikaner als mögliches Reservoir für die Erneuerung geistlichen Singens. Dabei versah man die Melodien mit deutschen Texten, die meist mit den Vorlagen wenig oder nichts zu tun hatten. Hier ist es wenigstens der Aufruf zum Weitersagen, der das Abendmahlslied mit seiner Vorlage, dem bekannten Weihnachts-Spiritual „Go tell it on the mountain“ (RG 431) verbindet.
- 324** Das „Lied des Simeon“ (vgl. die Nrn. 103-105) steht in der liturgischen Tradition im Nachtgebet, der „Komplet“ (s. Nr. 610). Die Straßburger (und ihr folgend die Genfer) Reformation hat es als Schlussgesang des Abendmahls verwendet – darauf beziehen sich die Strophen 2 und 3 dieser Liedfassung. →ölk
- 332** Martin Luther hat die Friedens-Antiphon aus dem Mittelalter auf die Melodie des Hymnus „Veni redemptor gentium“ singbar gemacht. So betet dieses Lied implizit zum Heiland der Völker („redemptor gentium“) um den Frieden zwischen den Völkern. →ölk
- 333** Das mittelalterliche Gebet um den Frieden wird auf eine genial einfache Melodie gesungen, die im zweifachen Unterquartkanon geführt ist. Für den Gebrauch im Gemeindegesang ist eine gute Singleitung unverzichtbar; hohe und tiefe Stimmen setzen getrennt ein.

- 334** Wo der bekannte Kanon mit der Bitte um den Frieden herkommt, ist noch nicht ausfindig gemacht worden. Er ist so verbreitet, dass man seine Überlieferungslinie nicht zurückverfolgen kann. Diese Verbreitung erlaubt es aber zugleich, ihn auch mit Menschen zu singen, die mit dem Gesangbuch nicht so vertraut sind. Wenn einigermaßen singgewohnte Menschen mitmachen, empfiehlt es sich, direkt mit dem Kanon zu beginnen, da das einstimmige Durchsingen in diesem Falle leicht etwas langfädig wird.
- 335** „Hallo, Freunde, und auf Wiedersehen“ – das wäre im Alltagshebräisch etwa die Übersetzung des Textes. In „Schalom“ steckt bekanntlich viel mehr: Frieden, Segen, Wohlergehen, ein „Gott befohlen“ beim Abschied, wie es die freie deutsche Übertragung wiedergibt. Der Kanon gehört zum Kernbestand neuerer jüdischer bzw. israelischer volkstümlicher Musiktradition. Er ist so bekannt, dass über seine Herkunft nichts zu erfahren ist – so wie wenn er ganz selbstverständlich immer schon da gewesen wäre.
- 336** Die einfache Kanonmelodie trug ursprünglich einen Glockenspruch mit der Bitte um Frieden. Nun dient sie dem Wunsch, dass der Friede sich von den einzelnen Menschen über die Welt verbreiten möge.
- 337** Eine kurze und sehr einfache Fassung der Friedensbitte, die gut auch als Bittruf in einem Wechselgebet einsetzbar ist – beispielsweise zuerst einstimmig und zum Schluss im Kanon.
- 338** Die Aussendung der Jünger am Ende des Matthäusevangeliums bildet den Text dieses Antwortgesangs. Der Bezug auf die Taufe legt es nahe, ihn als Abschluss eines Taufgottesdienstes zu singen, und zwar wie angegeben im Wechsel mit einer Einzelstimme oder einer Vorsingegruppe.
- 339** Kindertümliche Worte drücken ein kindliches, aber inhaltlich gefülltes Gottvertrauen aus. Die Genfer Melodie des 134. Psalms ist in ihrer Einprägsamkeit und klaren Strukturen gerade für das Singen mit Kindern manchem vermeintlich „kindgerechten“ Liedlein weit überlegen. →ölk (Mel.)
- 340** Im Schlussdialog der lateinischen Messe sagt der Priester „Ite missa est“ („Geht, es ist Entlassung“), oder „Benedicamus Domino“ („Lasst uns den Herrn preisen“), und die Gemeinde antwortet „Deo gratias“ („Dank sei Gott“). Aus einer neogregorianischen Melodie des 18. Jahrhunderts zum „Ite missa est“ ist dieser Schlussgesang geformt. Der Text schließt sich ans „Benedicamus“ an und erweitert ihn, ähnlich wie das im Mittelalter bei den verbreiteten „Ite“- und „Benedicamus-Tropen“ der Fall war.
- 341** Hier ist der Schlussruf „Benedicamus“ zum trinitarischen Lob ausgestaltet, gesungen wie bei Nr. 340 auf eine Melodie des Entlassungsrufes „Ite missa est“.
- 342** Die Bitte der Emmaus-Jünger „Herr, bleibe bei uns“, wird in sechs Strophen entfaltet, in denen jeweils besonders der Begriff am Ende der ersten Zeile stark prägend wirkt, auch über die teilweise etwas altertümlichen Fortsetzungen hinaus. Die Melodie – sie stammt von „Christus, der ist mein Leben“ (Nr. 774) – ist eine der einfachsten und zugleich harmonischsten des Gesangbuchs. →ölk (Mel.)
- 343** Der Text ist voller Unebenheiten und Inkonsequenzen, die Melodie erinnert fatal an Marschlieder von jeglicher – auch unseliger – Couleur. Ihre Eingängigkeit, zusammen mit den vielen positiv besetzten Signalwörtern, hat dem Lied dennoch zu einer großen Popularität verholfen, noch verstärkt durch seine Rolle bei den Leipziger Friedensdemonstrationen, die im Herbst 1989 den Zusammenbruch des DDR-Regimes begleiteten und beschleunigten. →ölk
- 344** Über die Melodie, die vor allem mit dem Eröffnungslied „Liebster Jesu, wir sind hier“ bekannt ist (Nr. 159), schafft dieser Schlussgesang eine Symmetrie zwischen Beginn und Ende des Gottesdienstes, zwischen Sammlung und Sendung der Gemeinde. Der Blick geht dabei nicht bloß in die nächste Woche, sondern bis zum Lebensende und darüber hinaus. →ölk (Mel.)

- 345** Die Übersichtlichkeit der Melodie und der gleichzeitige Beginn aller Zeilen auf langen Noten machen diesen Kanon besonders geeignet für die Verwendung im Gottesdienst ohne direkte Singleitung.
- 346** Der breit angelegte und eher meditative Text steht in einer gewissen Spannung zur Melodie, die auf einem schnellen lateinamerikanischen Tanz mit charakteristischen rhythmischen Überlagerungen basiert: Der Schlagrhythmus gibt jedem zweiten Takt zwei Impulse trotz dem zugrunde liegenden Dreiertakt. Etwas von der dadurch entstehenden Unruhe sollte auch beim Singen noch spürbar sein, und das würde ja auch zur gottesdienstlichen Situation der „Sendung“ passen.
- 347** Zusammen mit „Du hast uns, Herr, gerufen“ (Nr. 167) auf dieselbe Melodie bildet das Lied einen liturgischen Rahmen, der mit schlichten musikalischen Mitteln und alltäglicher Sprache gestaltet ist. Eine sinnvolle Ausführung verlangt das Abwechseln zwischen Einzelstimme bzw. Vorsingegruppe und Gemeinde. →ölk
- 348** Der „apostolische Segen“ aus dem 2. Korintherbrief wird in diesem aus der Tradition der Herrnhuter Brüdergemeine stammenden Stück in einer Weise gesungen, die alte rezitativische Prinzipien mit der klangvoll-weichen Harmonik des späten 18. Jahrhunderts verbindet.
- 349** Motive aus dem „aaronitischen Segen“, die Friedensbitte und ein Amen mit Lobpreis: diese traditionellen liturgischen Schlüsselemente sind hier vereinigt auf einer schlichten, fast etwas naiven Melodie, welche den Geist der „empfindsamen“ Zeit im späten 18. Jahrhundert atmet.
- 350** Auf die wohlbekannt Melodie von „Nun danket alle Gott“ (Nr. 233) erbittet die Gemeinde den Segen Gottes, und zwar mit den in Versform gebrachten Worten des „aaronitischen Segens“ aus dem 4. Mosebuch. Eine vom Pfarrer, der Pfarrerin gesprochene Segensbitte würde sich im Grunde dann erübrigen.
- 351** Auf die Melodie von Luthers Vaterunser-Lied (Nr. 287) wird hier Lobpreis, Ermutigung und Bitte um Begleitung gesungen. Die zweite Strophe spiegelt die Hoffnung auf das Reich Gottes und unseren Auftrag, in dieser Welt daran mitzuarbeiten.
- 352** Die Gemeinde spricht in diesem schwungvollen Kanon selber die Bitte um Gottes Segen. Wegen der unterschiedlichen rhythmischen Gestalt der drei Einsätze empfiehlt sich eine Singleitung.
- 353** Von Dietrich Bonhoeffers im Nazi-Gefängnis geschriebenen Neujahrs Gedicht (ganzer Text bei Nr. 550) ist nur die letzte Strophe von der Entstehungssituation ablösbar und damit als Gemeindelied brauchbar. Ausdrücklich für sie hat der süddeutsche Kirchenmusiker Otto Abel seine Melodie geschrieben, die der ruhigen Zuversicht des Textes hervorragend entspricht. →ölk
- 354** Das Lob des dreieinigen Gottes, traditioneller Abschluss liturgischer Stücke und ganzer Liturgien, verbindet sich hier mit der Zielsetzung des Gottesdienstes: Stärkung des Glaubens, Erneuerung, Sendung in die Welt. Die Strophe war ursprünglich die Schlussstrophe eines Magnificat-Liedes und wurde im Gesangbuch von 1952 mit der Genfer Melodie zu Psalm 8, dem Schöpfungspsalm, verbunden. →ölk
- 358** Bischof Ambrosius von Mailand hat im 4. Jahrhundert den Weihnachtshymnus „Intende qui regis Israel“ gedichtet. Später ließ man die erste Strophe weg; der Hymnus begann nun mit „Veni redemptor gentium“ – „Komm, Heiland der Völker“ – und sang ihn in der Adventszeit. Martin Luther übertrug ihn ins Deutsche und passte die Melodie dem umgestalteten Text an. Von seinem Lied sind in unserer für das Gesangbuch von 1952 geschaffenen Fassung die Melodie und die markante erste Textzeile übernommen. In zwei weiteren Strophen sind einige Gedanken aus dem langen Hymnus aufgenommen, und das Lied schließt mit dem trinitarischen Lobpreis. →ölk

- 359** Einer der ersten, der in der Reformationszeit lateinische Hymnen zu deutschen Gemeindeliedern umdichtete, war Thomas Müntzer, zuerst theologischer Mitstreiter Luthers, dann aber geistlicher Führer der aufständischen Bauern. Etwas von seinem revolutionären Impetus wird auch im Adventshymnus spürbar: Die neue Herrschaft Christi soll die Welt, die sich dem „Abend“, dem Ende zuneigt, nach dem Willen Gottes neu gestalten. →ölk
- 360** Die Ursprünge des „Adventsschiffs“ liegen im Dunkeln; sie sind wohl in der Welt spätmittelalterlicher Mystik zu vermuten. Von symbolstarken Bildern geht der Text zur Passionsmeditation, die in dieser Frömmigkeit eine große Rolle spielte. In dem eigenartigen Wechsel vom dreizeitigen zum zweizeitigen Rhythmus liegt vielleicht auch eine Symbolaussage: Christus kommt aus der göttlichen Welt – symbolisiert durch die Gotteszahl Drei – in die irdische Welt mit ihren Widersprüchen und Dualitäten – symbolisiert durch die Welt-Zahl Zwei. →ölk
- 361** Der Hilferuf aus dem „Jammertal“ manifestiert sich in der langen Reihe von drängenden Bitten – Verben in der Befehlsform –, die das ganze Lied durchzieht. Die Melodie unterstützt den Ruf in einem einzigen großen Spannungsbogen über die Strophe hin. Das Lied stellt die Adventszeit als dunkle Zeit der Erwartung dar, in der immer wieder ein Lichtstrahl aus der Ewigkeit aufscheint. →ölk
- 362** Die „O-Antiphonen“, die Strophen 2 bis 8 dieses Liedes, rufen den erwarteten Messias mit Titeln aus dem Alten Testament an und zeigen so die Kontinuität von Gottes Bund. Ihren liturgischen Sitz haben diese Anrufungen als Antiphonen zum Magnificat der Vesper in der letzten Woche vor Weihnachten, eine für jeden Tag. →ölk
- 363** Der 24. Psalm, den dieses wohl bekannteste aller Adventslieder zu Beginn zitiert, wird mit der Einzugsliturgie eines Festes in Verbindung gebracht. Man stellte sich den symbolischen Einzug Jahwes in den Jerusalemer Tempel wie den Triumphzug eines Feldherrn vor. Anders der Einzug Jesu in die Welt und in die Menschenherzen: „Sanftmütigkeit“ und Gewaltlosigkeit sind es, die „Heil und Leben“ bringen, anschaulich gemacht in der Erzählung vom Einzug Jesu in Jerusalem – daher verbindet sich das Lied auch mit dem Palmsonntag. Die Strophen 1 bis 4 rufen zum Lob des dreieinigen Gottes auf: des Schöpfers, des Heilands, des „Tröster“-Geistes, zusammengefasst in der 4. Strophe; die 5. beschließt das Lied mit der Bitte um das Kommen Jesu. Die Melodie stammt aus dem wichtigen Freylinghausenschen Gesangbuch aus Halle, das den musikalischen Stil des frühen Pietismus geprägt hat: elegant, gefühlvoll, eingängig und einprägsam. →ölk
- 364** Die Melodie „Von Gott will ich nicht lassen“ (Nr. 671) gibt diesem Adventslied einen ernsten Grundton, entsprechend dem Textbeginn und dem ursprünglichen Charakter der Adventszeit als Vorbereitungs- und Bußzeit. In ihrem Kontext wird deutlich, was mit der gelegentlich in Misskredit geratenen „Demut“ (3. Strophe) gemeint ist: sich auf Gott ausrichten, von ihm etwas – und zwar das Entscheidende – erwarten.
- 365** Mit kräftigen Strichen zeichnet das Lied den Advent ins Spannungsfeld zwischen Macht und Ohnmacht ein, zwischen offensichtlicher irdischer, ja teuflischer Macht und der verborgenen Macht Gottes. Auf ihr liegt die Hoffnung aller „Armen und Elenden“. Die Melodie gehört in den Zusammenhang der breiten geistlichen Singbewegung des 18. Jahrhunderts in Zürich. Sie bringt mehr die fröhlichen, zuversichtlichen als die dramatischen Seiten des Textes zum Klingen.
- 366** Der Huldigungsruf des Volkes aus der Geschichte vom Einzug Jesu in Jerusalem wird in der eucharistischen Liturgie mit dem „Sanctus“ verbunden (RG 304-307). Als selbständiges Stück kann er auch in Verbindung mit Texten gesungen werden, die das Kommen, die Nähe Gottes ausdrücken.
- 367** Dass Gott kommt, ist nicht eine vergangene Geschichte und nicht eine Erwartung für die ferne Zukunft. Es ist gegenwärtige Erfahrung, die Leben ermöglicht trotz aller inneren und äußeren Nöte. Die Melodie ist eine der berühmtesten und verbreitetsten der Kirchenliedgeschichte und stand ursprünglich beim Buß- und Sterbelied „Valet will ich dir geben“. →ölk

- 368** Diese Marien-Legende weist auf das neue Leben hin, das durch Christus in die Welt kommt. Die Rose versinnbildlicht mit Blüte und Dornen Freude und Schmerz und ist darum ein altes und verbreitetes Mariensymbol. Die ungleiche Verteilung der Silben auf die Töne in den verschiedenen Strophen, wie sie in Volksliedern öfter vorkommt, verlangt etwas Übung. →ölk
- 369** Das traditionelle Schema von Verheißung und Erfüllung in der Interpretation des Alten Testaments, wie es dieses Lied prägt, kann durchaus problematisch erscheinen. Der Akzent liegt hier aber auf der Verlässlichkeit von Gottes Wort und auf seiner Bedeutung für jedes Menschenleben.
- 370** Seine Popularität verdankt dieses Lied vor allem seiner Musik. Melodie und Satz stammen von dem Siegeslied aus Georg Friedrich Händels Oratorium „Judas Macabäus“ mit dem Text „See, the conquering hero comes“. Der triumphale Charakter der Musik kommt mit dem Ostertext „Dir, Auferstandener, sei der Lobgesang“ (RG 485) noch besser zur Geltung. Das Adventslied nimmt die Verheißung aus Sacharja 2,14 und mehreren ähnlichen Prophetenworten auf und legt das Gewicht ganz auf die Freude, während Bangigkeit und Schatten adventlicher Erwartung ausgeblendet sind.
- 371** Advent, das Kommen des Herrn, ist hier verbunden mit der Geschichte vom Einzug Jesu in Jerusalem und dem Esel als dem Gegenbild zu irdischer Macht. Solch paradoxe Macht ist das Thema des ganzen Liedes: Sie errichtet keine Herrschaft von Macht und Gewalt, sondern führt zum Frieden – nicht in einer jenseitigen Zukunft, sondern „jetzt“ und „hienieden“.
- 372** Aus Bibel- und Kirchenliedzitataten hat der deutsche Dichter Jochen Klepper ein Lied geformt, das die Dunkelheiten des menschlichen Lebens ebenso intensiv spüren lässt wie das Wunder des weihnachtlichen Lichtes. Er hat in seinen Versen persönliche Erfahrungen ausgedrückt, aber so, dass Singende nach ihm sich mit ihren eigenen Ängsten und Hoffnungen darin wieder finden können. Mit seinen sprachlichen wie musikalischen Anklängen an den Barock stellt sich das Lied bewusst in die Tradition evangelischen Gemeindegesangs. →ölk
- 373** In konzentrierter Form zieht dieses Lied das Fazit aus der Weihnachtsbotschaft. Menschlichkeit ist uns ermöglicht, weil Gott selber Mensch geworden ist. Das ist der Weg zum Leben und zum Frieden. Die nachdenkliche Melodie gehörte ursprünglich zum Lied „Das alte Jahr vergangen ist“ und stand mit diesem Text auch im Gesangbuch von 1952. →ölk
- 374** Da die Melodie vor allem mit dem Text „Jesu, deine Passion“ bekannt ist, ergibt sich schon durch diese Erinnerung die Verbindung zwischen Advent und Passion, zwischen der Menschwerdung Gottes und dem Leiden Jesu, wie sie der Text ausdrücklich anspricht. Durchaus beabsichtigt ist wohl auch die Assoziation, dass Jesus im Bettler, im Fremden, im Hilfebedürftigen „vor den Türen“ steht.
- 375** Die Verheißung aus Jesaja 9 ist hier nicht nur in Reimform gebracht, sondern auch eindringlich aktualisiert. Der rohen, dröhnenden Gewalt des Krieges wird das wehrlose Kind gegenübergestellt, das den Blick auf das Licht der Vollendung öffnet. Die Melodie ist das Resultat eines Melodiewettbewerbs für das Reformierte Gesangbuch. Ihre kirchentonartige Prägung widerspiegelt das Hell-Dunkel des Textes. Sie ist übrigens leichter zu singen als es zunächst aussehen mag – Erfahrungen mit Kindern haben dies gezeigt. →ölk
- 376** Der Satz aus der messianischen Verheißung beim Propheten Jesaja ist hier auf sehr einfache Weise singbar gemacht. Der Kanon ist gut auch ohne Singleitung mit der Gemeinde realisierbar.
- 377** Das Lied kann eine Gemeinde oder Gruppe durch die ganze Adventszeit begleiten, indem jeden Sonntag eine Strophe mehr gesungen wird, so wie jeden Sonntag eine Kerze mehr brennt. Günstig ist die Verteilung von Strophe und Refrain zwischen Vorsänger(gruppe) und ganzer Gemeinde. →ölk

- 378** Dem Ankommenden entgegen gehen, das erinnert an den Empfang eines hohen Gastes ebenso wie an die Geschichte vom Einzug Jesu in Jerusalem, die in der liturgischen Tradition sowohl mit der Passion wie mit dem Advent verbunden ist. Das Schlüsselwort des Liedes ist „draußen“: Jesus stirbt „draußen“, und es sind die Menschen „draußen“, die unsere Solidarität brauchen. Die Melodie – irgendwo zwischen Polit-Chanson und Jugendgruppen-Marschlied anzusiedeln – nimmt die DDR-Jugendsingkultur parodierend auf und stellt dem offiziellen ein christliches Zukunftsbild entgegen. →ölk
- 379** Unterschiedliche Bilder, in denen biblische Autoren ihre Erwartung eines großen Umschwungs der Weltgeschichte ausgedrückt haben, vereinigen sich hier in einer Art Bildteppich, zu dem die aus wenigen wiederholten und versetzten Motiven gebildete Melodie den Hintergrund liefert. →ölk
- 380** Aus der Tiefe aufsteigend zeichnet der Kanon das Aufstrahlen des Lichts nach. Er gehört nicht zu den ganz einfachen, ist aber mit einer geeigneten Hinführung durchaus auch für die Gemeinde singbar.
- 384** Die vier Strophen erinnern in ihrer mosaikartigen Zusammenstellung an ein weihnachtliches Altarbild. Die Melodie ist ein besonders typisches und bekanntes Beispiel für die spätmittelalterliche so genannte „Cantio“: Dreiklangsmelodik, Quintraumorientierung und Dreiertakt (im vorliegenden Fall fehlt dieser allerdings in den ältesten Quellen). Trotzdem trägt sie einen unverwechselbaren Charakter, etwa durch die ausschwingenden Bindungen an den Zeilenenden oder das Ausholen in der Unterterz in der zweitletzten Zeile. Typisch für die im geistlichen Brauchtum beheimateten „Cantionen“ ist auch die Verwendung des Lateins. →ölk
- 385** Das Bemühen um Verständlichkeit hat schon früh dazu geführt, dass lateinische Texte ins Deutsche umgedichtet wurden. Die deutsche Fassung des lateinisch-deutschen Liedes „In dulci júbilo“ (Nr. 384) stammt aus dem hannoverschen Gesangbuch von 1646, dessen Herausgeber um der Verständlichkeit oder um der sprachlichen Eleganz willen in viele Liedtexte energisch eingegriffen haben. →ölk
- 386** Eine weit verzweigte Vorgeschichte steht hinter Text und Melodie dieses Liedes, das als eines der wenigen die Huldigung der Weisen aus dem Osten besingt. Die Melodie ist schon im Spätmittelalter als Gerüst aus zwei Stimmen überliefert, die etwa dem heutigen Sopran und Tenor entsprechen. →ölk
- 387** Wie eine ganze Anzahl anderer Lieder ist auch dieses aus dem reichen Repertoire der spätmittelalterlichen lateinischen oder lateinisch-deutschen „Cantionen“ erwachsen. Der erste Melodieteil ist mit dem volkstümlichen „Josef, lieber Josef mein“ bekannt; der Text setzt sich zusammen aus Formulierungen, wie sie auch in vielen anderen Weihnachtsliedern begegnen, und ruft einige Elemente aus der Weihnachtserzählung und ihren Deutungen in Erinnerung. →ölk
- 388** In traditionellen Begriffen und Bildern, die auf die prophetischen Verheißungen zurückweisen, wird die Geburt Jesu ins „Heute“, in die Gegenwart geholt. Ungewohnter als die Sprache ist die Melodie. Ihre kirchentonalische Struktur verleiht ihr etwas Schwebendes, das das Lied weit von Kerzen- und Krippenidyllen entfernt.
- 389** Der alte „Quempas“ hat hier eine neue Textfassung erhalten. Es handelt sich um die seit dem Spätmittelalter bekannte Kombination von zwei ursprünglich selbständigen Liedern und einem abschließenden kurzen Stück. Der erste Teil, ursprünglich mit dem Text „Quem pastores laudavere“ oder deutsch „Den die Hirten lobeten sehr“ wurde früher oft zeilenweise reihum von vier in der Kirche verteilten Schülergruppen gesungen. Die Melodien oder Melodieteile gehören zum Typus der „Cantio“ mit Dreiertakt und Dreiklangsmelodik. →ölk

- 390** Von der ersten Kirchenlieddichterin nach der Reformation stammt dieses theologisch reich befrachtete Lied. Zwei Strophen beschreiben, was die Geburt Christi für unser zeitliches und ewiges Leben bedeutet. Die drei anschließenden Gebetsstrophen drücken die Erkenntnis aus, dass die Erneuerung des Lebens ganz Gottes Werk an uns ist. Die Melodie gehört in den Kreis spätmittelalterlicher volkstümlicher Liedweisen; ihre schlichte Tonführung wird belebt durch den eigenwilligen Rhythmus in der zweiten Zeile, die auch als Schlusszeile wieder erscheint.
- 391** Außerhalb gewohnter Wendungen bewegt sich die Melodie dieses Singspruchs, zu verwenden als Leitvers zu einem Psalm oder als Antwortruf zu einer Lesung.
- 392** Als Fortsetzung zu dem einstrophigen deutschen Gesang, den die Gemeinde im Mittelalter als eine Art Refrain zwischen den Teilen der lateinischen Weihnachtssequenz sang, hat Martin Luther ein kunstvoll aufgebautes Lied gedichtet. Es beschreibt zuerst die Menschwerdung Gottes, in der zweiten Hälfte deren Wirkung für uns; dabei nimmt es Formulierungen aus dem Glaubensbekenntnis von Nizäa-Konstantinopel auf (RG 264). Genau in der Mitte des Liedes steht „mitten in der Nacht“ – ein Sinnbild für die Zeitenwende in der Geburt des Messias. →ölk
- 393** Martin Luther hat dieses Lied einige Jahre nach dem bekannteren „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (RG 394) gedichtet als ein nachdenklicheres Gegenstück zum fröhlichen Spiellied, zunächst auf dieselbe Melodie. Er gibt aber auch die Melodie des alten Adventshymnus „A solis ortus cardine“ („Christum wir sollen loben schon“) an, die ihm auch in unserem Gesangbuch zugewiesen ist.
- 394** Sein bekanntes Weihnachtslied hat Martin Luther in Anlehnung an ein Gesellschaftslied gedichtet, bei dem die Beteiligten singend eine Begebenheit erzählten, die sie auf Reisen erlebt haben mochten. Erzähler ist jetzt der Engel, der nicht „aus fremden Landen“, sondern „vom Himmel hoch“ herkommt. Damit erinnert das Lied an ein Hirtenspiel, doch wird es in seiner zweiten Hälfte zum meditativen Gebet an der Krippe. Die Melodie des weltlichen Spielliedes hat Luther bald darauf durch die uns vertraute ersetzt; offensichtlich legte er Wert darauf, dass geistliche und weltliche Lieder nicht in gleichem Klanggewand daherkamen. →ölk
- 395** Der Schulmeister und Kantor Nicolaus Herman hat seine Lieder für die Schulkinder geschrieben. Davon zeugen noch die einfache Form und die leicht behältliche Melodie, die denn auch zu den bekanntesten Weihnachtsliedmelodien gehört. Das hindert nicht die Konzentration und das Gewicht der Aussagen, die ganz auf die Niedrigkeit des Gottessohnes und den Anbruch einer neuen Zeit „heute“ gerichtet sind. →ölk
- 396** Die Eingängigkeit des Kehrverses empfiehlt diesen Wechselgesang für den Gemeindegebrauch. Allerdings ist für den ersten Durchgang des Kehrverses und für den Vers ein Vorsänger, eine Vorsängerin oder eine kleine Singgruppe nötig.
- 397** Der Textautor, Ambrosius Lobwasser, ist vor allem durch seine deutsche Nachdichtung des Genfer Psalters bekannt. Durch diese war er auch besonders vertraut mit den alttestamentlichen Bildern und Verheißungen, die das Lied bestimmen: Wir „arme Heiden“ sind durch die Geburt des „Gott mit uns“ hineingenommen in Gottes Bund mit Israel. Die Melodie zeigt die typischen Merkmale eleganter Liedkunst des frühen Barock.
- 398** Die persönliche Meditation an der Krippe geht den Weg der Versenkung – aber nicht in eine diffuse Innerlichkeit, sondern in die Liebe Gottes. Das Lied entstand im Zusammenhang der geistlichen Erneuerung in der katholischen „Gegenreformation“; seine Melodie geht auf ein volksliedhafte französische Chansonmelodie zurück. →ölk

- 399** Wer ist der „Ros“ (d.h. der Rosenzweig oder Rosenstock), wer ist die Wurzel, wer ist das Blümlein? Das Rätsel der ersten Strophe wird in der zweiten und dritten aufgelöst: Maria, der Davidsstamm, Christus. Seine Popularität verdankt das Lied seiner Bildhaftigkeit, aber ebenso der denkbar einfache Melodie, die im Wesentlichen aus einer mehrfach wiederholten signalartigen Zeile mit anschließender Kadenzformel besteht. Nicht zu vergessen ist auch der durch Schul- und Chorbücher verbreitete Satz von Michael Praetorius. →ölk
- 400** Nur kurz scheinen die vertrauten weihnachtlichen Bilder auf, dann treten sie zurück hinter die Erwägungen, was der Grund für die Weihnachtsfreude ist: Er liegt – gut lutherisch gedacht – im Kreuz Jesu und der durch seinen Tod erwirkten Versöhnung. Dies recht zu begreifen und auf das eigene Leben anzuwenden, ist das Ziel des Liedes. Die gegenüber dem barocken Original etwas vereinfachte Melodie verbindet leichte Fasslichkeit mit einem großen, festlichen Gestus.
- 401** Die erste Melodie zu Paul Gerhards Weihnachtslied ist heute noch in Deutschland die übliche und hat auch ökumenischen Status erhalten. Sie ist in ihrer Führung etwas bescheidener als die spätbarocke bei Nr. 400, dafür zeigt sie eine reichere rhythmische Gestaltung.
- 402** Die weihnachtliche Szene im Stall von Bethlehem ist reduziert auf den Beter und das Kind in der Krippe. In dieser Konzentration entfaltet sich das wohl persönlichste aller Weihnachtslieder und umkreist den innersten Kern der Gottesbeziehung. Die Melodie – eine der wenigen von Johann Sebastian Bach selbst geschaffenen Liedmelodien – schafft mit ihrem Schwanken zwischen Moll und Dur den Raum für das Empfinden, das die Worte des Dichters andeuten. →ölk
- 403** Weihnachten bedeutet die Befreiung von Sünde, Tod und Teufel: Auf diese Botschaft konzentriert sich das knapp gefasste Lied. Schwere theologische Fracht und barocke Sprache werden aufgefangen durch die einfache und fröhliche Melodie, die vom ersten Teil des mittelalterlichen „Quempas“ (RG 389) stammt.
- 404** Im Verlauf dieses reich und kunstvoll gedichteten Liedes konzentriert sich der Blick immer mehr auf die Verbindung zwischen Gott und der Menschenseele, für die die Menschwerdung Gottes den Weg frei gemacht hat. Die Melodie von „Lobe, den Herren, den mächtigen König der Ehren“ (RG 242) fügt der Verinnerlichung, wie sie der Text darstellt, Glanz und Helligkeit hinzu. Jenes Lied trägt die Überschrift „Die Lobende (Seele)“ – im Weihnachtslied des Mystikers Tersteegen drückt die Seele den tiefsten Grund für ihr Lob aus. →ölk
- 405** Im reformierten Köthen (wo Johann Sebastian Bach von 1717 bis 1723 Hofkapellmeister gewesen war) erschienen in den 1730er Jahren – zunächst als Einzelblätter, dann in mehreren Sammlungen – eine Anzahl Lieder, die ganz der pietistischen Frömmigkeit verpflichtet waren. Gemeinschaftskreise in der Schweiz verwendeten diese Sammlung noch bis weit ins 19. Jahrhundert. Text und Melodie sind typische Beispiele pietistischen Liedschaffens: Eine gefühlvolle Jesus-Frömmigkeit drückt sich in kräftigen Begriffen aus, elegant geformt im tänzerischen daktylischen Metrum und von der virtuosen Melodie zu freudigem Hochgefühl getragen.
- 406** Die weihnachtliche Lichtsymbolik verbindet sich mit den Idealen der Aufklärung, des „siècle des lumières“: Klarheit, Erkenntnis, Wahrheit. Es ist aber zugleich das Osterlicht, das hier in die Welt scheint – die Erleuchtung ist ein Vorschein der Ewigkeit. Die Melodie stammt von einem alten Lied, das ebenfalls Christus als den Morgenstern besingt.
- 407** Für englische Ohren das Weihnachtslied schlechthin! Text und Melodie sind unabhängig voneinander entstanden. Felix Mendelssohn hat die Melodie für eine weltliche Kantate zu Vierhundertjahrjubiläum der Erfindung des Buchdrucks komponiert, und gegen seine Intention ist daraus in England ein geistliches Lied geworden, indem man den Weihnachtstext des methodistischen Gründervaters und Liederdichters Charles Wesley auf sie gesungen hat.

- 408** „Dies ist der Tag“: Mit diesem Vers aus Psalm 118 eröffnet Christian Fürchtegott Gellert, der wichtigste Kirchenlieddichter der Aufklärungszeit, sein Weihnachtslied, das auf alle legendenhaften Erzählungen verzichtet und sich ganz auf die Interpretation des Weihnachtswunders konzentriert. Als Melodie war ursprünglich „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (Nr. 394) vorgesehen; die heutige verdanken wir der schnellen und nachhaltigen Rezeption der Gellert-Lieder in der Schweiz.
- 409** Aus dem sizilianischen Marienlied, wohl für volkstümliche Prozessionen bestimmt, wurde zuerst ein „Alldreifeiertagslied“ mit je einer Strophe für Weihnachten, Ostern und Pfingsten. Später wurde die Weihnachtsstrophe für eine Weihnachtsspiel auf drei Strophen erweitert, in denen die Erzählung von Christi Geburt und ihre Deutung auf wenige formelhafte Stichworte zusammengezogen sind – offen dafür, dass jeder und jede darin die eigenen Gedanken und Wünsche erkennen kann. →ölk
- 410** Mit Weihnachten bricht eine neue, hellere Zeit an, die unsere Welt verwandelt. Dahinter ist wohl auch die Erwartung des Dichters zu spüren, dass damals, nach den napoleonischen Kriegen, eine bessere friedlichere Zeit anbrechen werde. Dieselbe Hoffnung verbinden wir auch heute jedes Jahr mit Weihnachten – das gibt dem in klassisch gediegener Sprache geformten Lied seine Aktualität. Die Melodie stammt aus dem 16. Jahrhundert vom Weihnachtslied „Heut singt die liebe Christenheit“.
- 411** Das Stichwort ist hier „groß und klein“: eine kinderliedartige, leicht fassliche Melodie, kurze und einfache Sätze, und doch sind die Kernpunkte der Weihnachtsbotschaft genannt, samt dem Aufruf, sie weiterzusagen.
- 412** Kaum ein anderes Lied wird so heiß geliebt und so grimmig verspottet wie „Stille Nacht“. Während die erste Strophe tatsächlich hart an der Kitschgrenze oder wohl sogar jenseits ihrer liegt, gehen die Folgestrophen auf die Mitte der Weihnachtsbotschaft zu. Gegenüber der Originalgestalt hat das Lied drei weitere, biblisch fundierte Strophen verloren und dazu eine Melodie-Änderung erfahren, die es etwas vom – einfachen – spätbarocken Kunstlied zum alpenländischen Volkslied hin verschoben hat. Ins Reich der Legende gehören die meisten Geschichten, die man sich über seine Entstehung erzählt. →ölk
- 413** In vielen Sprachen und Textfassungen verbreitete sich dieses auf einer neulateinischen Vorlage beruhende Lied. Seine Popularität verdankt es wohl mehr der Melodie und ihrem großen und schwungvollen Gestus, während der Text zwischen eher belanglosen weihnachtlichen Allgemeinplätzen und theologisch-dogmatischen anspruchsvollen Sätzen schwankt. →ölk
- 414** Um das Weihnachtsfest ist im der Lauf der Zeit ein reiches Volksbrauchtum mit Krippendarstellungen, Spielen und Liedern entstanden. Auf ein solches Hirtenspiel weist offenbar dieses Lied, das vor allem über Kinder- und Schulgesangbücher bei uns bekannt geworden ist.
- 415** Fröhliche Weihnachtslieder können einem in der Kehle stecken bleiben angesichts der von düsteren Mächten beherrschten Welt, zur Zeit der Naziherrschaft, als Jochen Klepper das Lied dichtete, aber auch heute. Die Krippe weist auf das Kreuz, wo Gott sich dem Leiden selber aussetzt. Nur in der österlichen Hoffnung können wir überhaupt singen – auch Weihnachtslieder. Ebenso sperrig wie der Text ist die Melodie, die ein Gegengewicht zu den populären „Ohrwürmern“ bildet.
- 416** Bayerisch-österreichische volkstümliche Weihnachtslieder tragen oft das Gepräge alpenländischer Volksmusik. So erinnert dieses Lied mit seinen weit gespannten Akkordbrechungen an einen „Andachtsjodler“, unterlegt mit einem Text, der aus bekannten weihnachtlichen Versatzstücken besteht und wenig Eigenes bringt.
- 417** Der erste Teil des „Quempas“ (Nr. 389) ist hier mit einem Dialekttext zum Kinderlied geworden. Es lehnt sich in manchen Formulierungen an Paul Gerhards „Kommt und lasst uns Christum ehren“ an (RG 403), das auf dieselbe Melodie gesungen wird.

- 418** Aus der reichen Tradition der französischen Krippenspiele und Weihnachtslieder – „noëls“ genannt – stammt dieses fröhliche Lied. Sein Zentrum ist der als sequenzfreudiger Ohrwurm gestaltete Engelsgesang „Gloria in excelsis“, jeweils eingeleitet durch kurze Strophen, welche auf die Hirtenzene aus der lukanischen Weihnachtsgeschichte anspielen. →ölk
- 419** Nicht nur zur Weihnachtszeit, aber da besonders, ist dieser Kernsatz aus dem Johannesevangelium im Wechsel mit Textlesungen zu brauchen, gesungen auf eine einfach zu erfassende Melodie.
- 420** Auf das Muster eines Liedes aus dem weihnachtlichen Volksbrauchtum ist hier ein Erzähl lied entstanden, das den bekannten Stationen der Weihnachtsgeschichte entlang geht und sich gut als Leitlied für ein Krippenspiel eignet. →ölk
- 421** Christus ist das wahre Bild des Menschen. In ihm erkennen wir uns selber und die Mitmenschen auf eine neue Weise, die von der Nähe Gottes bestimmt ist. Sie ermöglicht die Frieden schaffende Zuwendung zum Andern. Die Melodie erinnert mit ihrem wiegenden Rhythmus an traditionelle Weihnachtslieder; Strophen und Kehrs können im Wechsel zwischen Chor oder Vorsänger und Gemeinde gesungen werden. →ölk
- 422** Die „Zähler Wiehnacht“, ein Krippenspiel, das der Komponist Paul Burkhard 1960 für eine Aufführung mit den örtlichen Mitteln im Zürcher Oberländer Dorf Zell schrieb, würden wir heute wohl als „Musical“ bezeichnen. Die musikalischen Mittel stehen zwischen Chanson, Schlager und Volksmusik und haben dem Stück einen außerordentlichen Erfolg beschert. In dem Lied, das den Schlussteil einleitet, wird Weihnachten in Begriffen zusammengefasst, wie sie auch in alten Liedern oft begegnen: Wir armen Menschen werden reich durch Gottes Kommen. →ölk
- 423** Weihnachtslieder, „Kolenden“ genannt, haben in Polen eine große Bedeutung. Das hier ins Deutsche übertragene Lied aus dieser Tradition mit seiner spielerischen und eingängigen Melodie bezieht sich auf die Krippenspielszene des Aufbruchs der Hirten, nachdem sie die Engelsbotschaft erhalten haben.
- 424** Die Hirten auf dem Feld, unterwegs und bei der Krippe – das sind die hier besungenen Szenen, abgeschlossen durch ein Gebet, das trotz seiner Einfachheit tief und umfassend sagt, worum es an Weihnachten geht.
- 425** Fünf fast identische Strophen tragen in ihrer Mitte jeweils einen Satz mit einer zentralen Aussage über Weihnachten. Jede Strophe führt aus einer gewissen Distanz, des Sich-erzählen-Lassens zum freudigen Weihnachtsruf. Die sehr einfach gestaltete Melodie lebt vom Wechsel zwischen zwei Gruppen oder Gemeindegliedern.
- 426** Wie Nr. 422 stammt auch dieses Lied aus dem populären Krippenspiel „Zähler Wiehnacht“. Es lässt den Stern von Betlehem zum Leitstern für das Menschenleben und darüber hinaus zum Wegweiser in die Ewigkeit werden. →ölk
- 427** Nicht wenige Menschen erleben Weihnachten als Belastung, weil sie den Gegensatz zwischen „offizieller“ Weihnachtsfreude und persönlicher Situation kaum ertragen können. Das Lied formuliert Klage und Zweifel und führt weiter zur Bitte um ein neues Weihnachten. Die Melodie entstand für diesen Text und nimmt dessen herben Ton auf.
- 428** Das Lied ist entstanden für eine Weihnachtsfeier mit Strafgefangenen, und zwar auf die Melodie von „Alle Jahre wieder“. Der fast unerträgliche Kontrast zwischen der Harmlosigkeit dieser Melodie und der Klage, ja Anklage des Textes ist zwar durch die Eigenmelodie aufgehoben, doch bleibt die Spannung im Text erhalten. Es ist eine Welt voll Schmerz, Hunger und Dunkelheit, in die hinein Christus geboren wird. Das lässt keinen Platz für liebevolle Weihnachtsbilder, sondern führt zu klaren Forderungen an unser Verhalten. →ölk

- 429** Weihnachten ist kein isoliertes historisches Ereignis. Gottes Menschennähe ereignet sich immer von neuem – da wo wir uns von festgefahrenen Vorstellungen lösen können, so wie sich auch dieses Lied von den allzu vertrauten Weihnachtsbildern verabschiedet hat. Die Melodie stand im Genfer Psalter bei Psalm 110, jenem Königpsalm, der in der kirchlichen Tradition auf das Kommen des Messias gedeutet wurde.
- 430** Aus der Ausschreibung für eine Neufassung des Advents-/Weihnachtshymnus „Veni redemptor gentium“ („Nun komm der Heiden Heiland, RG 358; von ihm ist die Melodie übernommen) ist dieses Lied hervorgegangen. Bis auf die abschließende Lobstrophe besteht es aus lauter Bezeichnungen für den Mensch gewordenen Gott. Sie beschreiben in einer langen Reihe paradoxer Formulierungen, wie das Wunder von Weihnachten die irdischen Maßstäbe heilsam auf den Kopf stellt. →ölk
- 431** Seit die „Spirituals“ – als „spiritual songs“ eigentlich die Bezeichnung für alle englischen geistlichen Lieder mit Ausnahme der Psalmlieder – der afroamerikanischen Gemeinden hierzulande bekannt geworden sind, gehört, „Go tell it on the mountain“ zu den verbreitetsten Liedern überhaupt, obschon der Text vor allem der ersten und dritten Strophe eine Frömmigkeitshaltung vertritt, die uns eher fremd ist.
- 435** Das älteste deutsche Passionslied entstand als volkssprachliche Strophe, die im Wechsel zu einem lateinischen Hymnus gesungen wurde. Es zieht das Fazit aus der Passion Jesu und benennt, was jeder Mensch im Gedächtnis behalten soll. Die Melodie kombiniert rezitativartige Zeilen mit weiter ausgreifenden Rufen beim „Kyrie“. →ölk
- 436** Die Strophe schloss ursprünglich ein vielstrophiges Lied ab, das die gesamte Passionsgeschichte erzählt. Sie lässt das Passionsgedenken in ein Dankgebet ausmünden, nachdem sie zusammenfassend nochmals den Zusammenhang zwischen der menschlichen Sünde und dem Kreuzestod Jesu in Erinnerung gerufen hat.
- 437** Aus dem „Agnus Dei“ der Messliturgie hat Nikolaus Decius in der frühen Reformationszeit ein deutsches Gemeindelied gemacht (Nr. 312). Durch die Erweiterung um zwei Strophen wurde daraus ein Passionslied. Seine drei Strophen entsprechen dem dreimaligen „Agnus“ der Liturgie; die Schlussbitte „dona nobis pacem“ öffnet den Blick auf die Ewigkeit. →ölk
- 438** Die beiden Strophen rahmten früher ein Passions-Erzählgedicht aus der Reformationszeit ein, das durch die Jahrhunderte hindurch auch in Schweizer Gesangbüchern stand. Die geschenkte Rettung des Sünders steht als Thema über der Erzählung, der Sieg der Liebe ist ihr Fazit. Die Melodie wurde ursprünglich für den 119. Psalm des Straßburger Psalters geschaffen und dann für viele unterschiedliche Liedtexte verwendet. →ölk
- 439** In knappen und präzisen Sätzen, noch ganz ohne das spätere barocke Pathos, ist hier die Bedeutung der Passion Jesu aus reformatorischer Sicht auf den Punkt gebracht. Nicht Trauer und Erschütterung, sondern Trost und Zuversicht erwachsen aus der Vergegenwärtigung des Kreuzes. Dazu passt die schlichte Melodie, die in der Art der alten Hymnenmelodien gestaltet ist. →ölk
- 440** Die Deutung des Kreuzestodes Jesu als stellvertretendes Strafleiden für die Sünde der Menschen findet hier ihren klassischen Ausdruck. Mittelalterliche Theologie hat aus dem Stellvertretungsgedanken ein fragwürdiges Verrechnungssystem gemacht. Dieses wird hier aber überboten durch das grenzenlose Erbarmen Gottes, seine vorbehaltlose Liebe, wie sie von der sechsten Strophe an gepriesen wird, typischerweise allerdings auf Jesus, nicht auf Gott überhaupt bezogen. Die Melodie hat Johann Crüger in Anlehnung an diejenige zum 23. Psalm aus dem Genfer Psalter gestaltet. Sie löst in eleganter Weise das Problem, dass in den Langzeilen der „saphischen Strophe“ die innere Gliederung teils nach der vierten, teils nach der fünften Silbe steht. →ölk

- 441** Aus einer mittelalterlichen Passionsmeditation übernommen ist (wie auch in Nr. 440) die Überlegung, dass der Mensch, das „Ich“ unter dem Kreuz, der eigentliche Folterer Jesu ist, dass er durch seine Sünde Jesu Leiden verursacht hat. Der Gedanke wird dann aber weitergeführt zur Dankbarkeit, die sich in einem Leben in der Nachfolge zeigt. Die Melodie stammt – in einer etwas jüngeren Fassung – vom Lied „Innsbruck, ich muss dich lassen“, das im 16. Jahrhundert zum Sterbelied „O Welt, ich muss dich lassen“ (Nr. 772) umgeformt worden ist.
- 442** Das Lied zur Grablegung Jesu ist eine Art gesungener „Pietà“. Kunstvoll verknüpft ist seine ungewöhnliche Form, dichterisch übersteigert sein Affekt – bis hin zur Übertreibung „Gott selbst liegt tot“: theologisch-dogmatisch strenggenommen falsch, aber als Figur der „Hyperbel“ ein bezeichnender Kunstgriff barocker Rhetorik. Die Kleingliedrigkeit, schon fast Kurzatmigkeit der Melodie ist ein musikalisches Abbild des Seufzens in der Trauer.
- 443** Auf einer Bilderfolge von „Kreuzwegstationen“ den Weg Jesu nach Golgatha darzustellen, ist eine alte Tradition, die zur Betrachtung und Meditation der Passion anleitet. Das Lied setzt diese Betrachtung in Wort und Ton um. Es verzichtet auf eine theologische Deutung, ruft aber die Singenden dazu auf, diese in ihrem Leben selber aufzuspüren.
- 444** Starke rhetorische Mittel werden eingesetzt, um die Größe und die Bedeutung des Karfreitagsgeschehens deutlich zu machen: starke Begriffe in dichter Folge, scharfe Gegensätze, die Paradoxie „des Todes Tod“, aber in jeder Strophe ausmündend in einen überschwenglichen Dank. Zusammen mit der Melodie wird daraus ein typisch barockes Lied, das uns in seiner Haltung fremd sein mag, das aber doch vielleicht ein Gesprächspartner sein kann.
- 445** Ein mittelalterliches Gedicht lässt aus der Betrachtung der verschiedenen Körperteile des Gekreuzigten eine lange Passionsmeditation erwachsen. Aus der „Kopf“-Strophe hat Paul Gerhardt eines der berühmtesten Passionslieder gemacht. Nur kurz berührt es den Gedanken von Schuld und Sühne; das Gewicht liegt auf dem Trost, den das Bild des Gekreuzigten dem Menschen im Tod spendet. Die Melodie gehörte ursprünglich zu einem Liebeslied – die Nähe der Liebenden, welche sie ausdrückt, ist zur Nähe zwischen dem Betenden und Jesus geworden. →ölk
- 446** Auch wenn die Sühnopfertheologie diesem Lied wie fast allen klassischen Passionsliedern zugrunde liegt, geht es hier doch vor allem um den paradoxen Umschlag vom Kreuz zum Trost, vom Leiden zur Zuversicht, vom Tod zum Leben. Dies dient keineswegs dazu, dem Leiden einen Sinn zuzuschreiben und es damit zu rechtfertigen, sondern zeigt eine Grundfigur christlicher Hoffnung, die von Gott noch etwas erwartet, das die schlimme Wirklichkeit überschreitet.
- 447** Aus verschiedenen Liedern und Einzelstrophen zusammengestellt ist diese persönliche Passionsmeditation. Sie beginnt wie die Betrachtung eines Kreuzigungsbildes, führt dann aber weiter zu Ostern und zur Ewigkeitshoffnung.
- 448** Auf die Melodie des Klassikers „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“ (Nr. 440) hat der Autor, ein Theologe der Aufklärung, ein Lied gedichtet, das zwar von der traditionellen Passionsdeutung ausgeht, das Gewicht jedoch auf die praktische Anwendung legt: auf den Aufruf zu Einheit, Frieden und gegenseitige Fürsorge, bildhaft verdichtet im Abendmahl. →ölk (Mel.)
- 449** Christian Fürchtegott Gellert hat im Kirchengesang neue Akzente im Sinne der Aufklärungszeit gesetzt. Für sein Passionslied heißt das vor allem, dass zur herkömmlichen Deutung des Kreuzestodes als Sühne für die Sünde der Menschen das Vorbild Jesu tritt: seine Gewaltlosigkeit, sein Verzicht auf Vergeltung, die Fürbitte für seine Peiniger weisen auf ein Leben, das von der Versöhnung geleitet ist – bis hin zur ausdrücklichen Gegenformulierung zu den problematischen „Rachepsalmen“. →ölk

- 450** Dies ist eines der wenigen Passionslieder, die ohne die Blut-Lösegeld-Theorie auskommen. Die Passion Jesu wird als die höchste Manifestation von Gottes Liebe dargestellt, und weil Jesus den Weg des Leidens mit den Menschen gegangen ist, nimmt er sie auch wieder mit auf seinen Weg der Versöhnung, des Verzeihens und des Friedens. Die ausdrucksvolle Melodie gehörte ursprünglich zum Sterbelied „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen“.
- 451** Im Bild des Kreuzes als Lebensbaum zeigt sich die Zusammengehörigkeit von Kreuz und Auferstehung, der Sieg des Lebens über den Tod und über die Todesmächte, die uns in unserem Erdenleben bedrängen. Die Melodie ist aus ihrer Mitte heraus entfaltet; diese – der Beginn des Refrains – zitiert eine der verbreiteten gregorianischen Kyrie-Melodien. →ölk
- 452** Vier Szenen aus der Passionserzählung sind in einfachen Worten beschrieben, eingeleitet durch den Aufruf „Seht hin!“. Das erinnert an Bilder von Kreuzwegstationen, heißt aber auch, nicht wegzuschauen, wo Leiden und Unrecht ist. Die zweite Hälfte jeder Strophe, gesungen auf die Melodie des Genfer Zehngeboteliedes, schließt daran jeweils ein Gebet, das die Bedeutung der Passion für unser Leben ausdrückt. Die Szenenfolge bricht vor der Kreuzigung ab – deren Interpretation bleibt offen und ist in der Linie ihrer Vorgeschichte weiterzudenken.
- 453** Traditionelle Passionslieder antworten auf die Frage, warum Jesus hat leiden müssen, oft mit ausgeklügelten theologischen Systemen. Dieses Kinderlied beantwortet die in der zweiten Strophe gestellte Frage nur gerade mit dem umfassenden und allgemeinen „für uns“ und unserer Dankbarkeit – eine weise Beschränkung.
- 454** Aus der Betrachtung der Passion erwachsen vor allem zwei Gedanken: die Bereitschaft zum Verzeihen und der Trost im Sterben. Eröffnet wird das Lied mit dem Bild vom Kreuz als Lebensbaum, das hier aber auf Jesus selbst angewendet ist. Die Melodie nimmt in ihrem charakteristischen Rhythmus die besondere Struktur der „sapphischen Strophe“ auf.
- 455** Die Passionserzählungen in den vier Evangelien situieren die ersten Szenen in der Nacht: Verrat, Gefangennahme, Verhör vor dem Hohenpriester, Verleugnung durch Petrus. Die Dunkelheit, von der sie auch bei der Todesstunde Jesu berichten, wird so zu einem dominierenden Eindruck der ganzen Erzählung. Das knappe Lied konzentriert sich ganz auf diesen Eindruck, um ihn am Schluss, auf dem Tiefpunkt zu durchbrechen. Der kinderliedartigen Einfachheit entspricht auch die schlichte Melodie. →ölk
- 456** Zur Melodie eines sehr alten französischen Weihnachtsliedes tritt ein Text, der zwischen Karfreitag und Ostern steht. Bilder von Tod, Verlorenheit und Gefangenschaft werden überstrahlt durch das Auferstehungsbild vom Samenkorn und vom aufwachsenden Weizen. →ölk
- 457** Jesu Passion ist die letzte Konsequenz seiner Solidarität, der Solidarität Gottes selbst mit den Leidenden und Wehrlosen. Darin liegt der Trost seines Kreuzes: dass uns das Leiden nicht von Gott trennt. Und darin liegt auch die Forderung an uns und unseren Umgang miteinander. Zur schlichten Alltagssprache des Liedtextes tritt eine ebenso schlichte Melodie, die mit ihrem geringen Umfang, dem regelmäßigen Rhythmus und den wiederholten musikalischen Elementen rasch zu erlernen ist. →ölk
- 461** Die erste Zeile von „Christ ist erstanden“ (RG 462) bildet den Anfang dieses Kanon, der Anfang der zweiten Zeile kehrt in der zweiten und dritten Kanonzeile wieder, zuerst eine Quarte, dann eine Terz nach oben versetzt. Die rhythmische Gestaltung ist nicht ganz einfach und lässt eine Singleitung ratsam erscheinen. Gut möglich ist eine Kombination von Kanon und Lied.

- 462** Das älteste deutsche Kirchenlied – es bestand zuerst nur aus der heutigen ersten Strophe – entstand im süddeutsch-österreichischen Raum und wurde als Volksgesang mit der lateinischen Ostersequenz „Victimae paschali laudes“ kombiniert, mit der es melodisch verwandt ist. Häufig verwendete man „Christ ist erstanden“ auch in Osterspielen. Nach dem abschließenden Ruf „Kyrieleis“ (Kyrie eleison = Herr, erbarme dich) nannte man solche Lieder „Leisen“. →ölk
- 463** Nach dem Muster der mittelalterlichen „Leisen“ – der mit dem Ruf „Kyrie“ endenden volkssprachlichen Lieder – schuf Martin Luther ein knappes Osterlied als Zusammenfassung dessen, was Ostern bedeutet. Die kleinräumige Melodie gibt dem Lied den Charakter einer meditierenden Textrezitation.
- 464** Martin Luther nannte sein Osterlied „Christ ist erstanden gebessert“. Ausgehend von der Osterleise (Nr. 462) und von der Ostersequenz „Victimae paschali laudes“ schuf er ein Lied, das Karfreitag und Ostern verbindet und die Osterbotschaft auf die reformatorische Grunderkenntnis hin auslegt, die Versöhnung der Menschen mit Gott allein aus Gottes Gnade. Die Originalfassung hatte zwei Strophen mehr, die aber für heutiges Sprachempfinden ausgesprochen schwierig sind. →ölk
- 465** Der Wechselruf eignet sich vor allem zum Abschluss, zur Umrahmung oder zur Gliederung einer biblischen Lesung. Er ist nach demselben melodischen Muster gebaut wie die im Gesangbuch als Nachbemerkung aufgeführten Responsorien.
- 466** In kurzen Strophen erzählt dieses Lied die Geschichte von den Frauen, die am Ostermorgen das leere Grab Jesu entdecken. Seine heutige Melodie hat es etwas später erhalten; ihre Eingängigkeit und Fröhlichkeit haben es zu einem der bestbekanntesten Osterlieder gemacht. →ölk
- 467** Mit mittelalterlichen Osterspielen hängt dieses tanzartige Lied zusammen, das die Erzählung vom Ostermorgen dialogmäßig auf die Strophen verteilt und damit auf die Möglichkeit einer szenischen Darstellung hinweist. →ölk
- 468** In diesem Lied geht es nicht um theologische Interpretationen des Ostergeschehens, sondern um den Ausdruck der Freude, der nicht vieler Worte bedarf. Es genügen einige formelhafte Sätze und das Halleluja, das als Refrain jeweils eine ganze Strophenlänge ausmacht, getragen von einer ebenso einfachen wie schwungvollen Melodie. →ölk
- 469** Hier ist von einem langen Erzählgedicht, das verschiedene Osterszenen berichtete und auf alttestamentliche Geschichten im Sinne einer Voraus-Abbildung hinwies, nur noch der Rahmen übrig geblieben, der mit zusammenfassenden Feststellungen beginnt und mit dem fröhlichen Lob endet.
- 470** Von Strophe zu Strophe wechselt die Textrichtung: Erst die Proklamation, die mit dem eröffnenden „Heute“ die Auferstehung in die Gegenwart holt, dann das Gebet um Anteil an der Herrlichkeit und schließlich der Lobpreis des dreieinigen Gottes. Diese letzte Strophe kann gut auch allein etwa am Gottesdienstschluss gesungen werden. Die Melodie baut trotz der engen Bewegung in den einzelnen Zeilen einen weiten Spannungsbogen auf.
- 471** Die so genannte katholische „Gegenreformation“ um 1600, der wir dieses tanzartige Osterlied verdanken, bemühte sich um Formen lebendiger und volkstümlicher Frömmigkeit. Hier ist es eine Reihe von Naturbildern, welche die Auferstehungsbotschaft unmittelbar anschaulich und erlebbar macht. →ölk
- 472** Worte reichen nicht aus als Antwort auf die Osterbotschaft. Sie sind hier reduziert auf knappe Feststellungen und den Aufruf zum Singen. Konsequenterweise löst sich beim abschließenden Halleluja der Gesang von der Sprache ab, vergleichbar dem „Alleluia-Jubilus“ im gregorianischen Gesang. →ölk
- 473** Einfachheit und Eingängigkeit – trotz dem ungewohnten Fünfvierteltakt – machen den Kanon besonders geeignet zu Singen nach Gehör. Damit ist er gut brauchbar etwa während einer Prozession vom Osterfeuer in die Kirche. Je nach den Gegebenheiten erlauben die Ostinati eine reichere Ausgestaltung.

- 474** Bedrängnis, Angst und Tod gehören zum Leben, aber sie sind nur das Vorletzte, weil über allem der Ostersieg Christi steht. Diese befreiende Gewissheit entfaltet der Dichter in kunstvoller Weise anhand von Elementen und Begriffen aus der Ostererzählung. Die Melodie stammt von dem fast ein Jahrhundert älteren Lied „Erschienen ist der herrlich Tag“ (Nr. 469).
- 475** Der Gestus des Rufes wird in der weit ausholenden Bewegung der Melodie aufgenommen. Die Beschränkung auf lediglich zwei Kanonstimmen erleichtert die Ausführung mit der Gemeinde.
- 476** Bilder von Sieg, Neubeginn, Licht und Befreiung prägen in dichter Folge dieses Lied, das die Ostergeschichte nicht erzählt, sondern auf unsere Reaktion hin auslegt: eine Auferstehung schon in diesem Leben. Sie führt hinaus aus der Gottesferne, die die Bibel „Sünde“ nennt, und öffnet das irdische Leben für das zukünftige. Wie andere Melodien Johann Crügers ist auch diese nach Vorbildern aus dem Genfer Psalter gestaltet; hier hat die Melodie zu Psalm 118 (RG 75) die Anregungen gegeben.
- 477** Für den traditionellen Osterruf, der ja aus Zuruf und Antwort besteht, eignet sich ein Kanon besonders gut, weil der dieses Wechselspiel hörbar umsetzt. Ruppels Kanon ist wegen seiner vielen Sprünge nicht ganz einfach zu singen, führt aber zu einem interessanten klanglichen Ergebnis.
- 478** Seine wichtige Stellung im traditionellen Osterliederrepertoire verdankt dieses Lied wohl vor allem seiner für barocke Maßstäbe relativ schlichten Sprache, dem Grundton einer fast selbstverständlichen Zuversicht und nicht zuletzt der charakteristischen und doch leicht fasslichen Melodie.
- 479** Der traditionelle Ostergruß kann in dieser Vertonung als Dialog gesungen werden: der erste Satz von einem Vorsänger oder der einen Gemeindegälfte, die Antwort darauf von der ganzen Gemeinde oder von der anderen Gemeindegälfte.
- 480** Die Melodie hat sich dank ihrem charakteristischen Rhythmus und ihrem fröhlichen, ja triumphalen Charakter als einer der beliebtesten Ostergesänge etabliert - bekannt ist sie auch mit dem Pfingsttext „O Heiliger Geist, o heiliger Gott“ (Nr. 506/507). Der Text ist inhaltlich wenig selbständig; der immer gleiche Strophenbeginn und –schluss dient vor allem dazu, zusammen mit der Melodie der Freude über die Auferstehung Ausdruck zu geben.
- 481** Der weggerollte Stein, das leere Grab, Jesus, der vorausgeht – Elemente aus der Ostererzählung vom leeren Grab werden in knapper Andeutung auf die nachösterliche christliche Existenz hin transparent gemacht. Das Neue, das Unerwartete äußert sich auch in der Melodie, deren Töne rhythmisch häufig ebenfalls von ihrem erwarteten Platz „weggerückt“ sind. →ölk
- 482** Der Aufklärer Gellert verzichtet auf alle Anspielungen auf die wunder- und legendenhaften Auferstehungsgeschichten und fasst sie zusammen in die kürzest mögliche Aussage „Jesus lebt“. Dieser Satz eröffnet einen neuen Blick und Vorausblick auf das eigene Leben über den irdischen Tod hinaus. Die Melodie und die letzte Zeile jeder Strophe weisen zurück auf das ältere Osterlied, das Gellert als Vorbild gedient hat (Nr. 478).
- 483** Die Auferstehung Christi wird hier zum Grund und Vorbild für die „geistliche Auferstehung“ – der Wiedergeburt zu einem neuen Leben in Christus, wie sie der klassische Pietismus an die Stelle von Luthers „Gerechtfertigter und Sünder zugleich“ („simul iustus et peccator“) gesetzt hat. Die Melodie stammt aus einer Sammlung von Psalmliedern der frühen reformatorischen Zeit, verfasst vom „Meistersinger“ Hans Sachs in Nürnberg.
- 484** In der gediegenen frühromantischen Dichtung erscheint Ostern weniger als triumphaler Sieg denn als ein behutsamer Neubeginn, den es zu entdecken, auf den es sich einzulassen gilt. Dazu passt die kleinräumige, unspektakuläre Melodie.

- 485** Aus Georg Friedrich Händels Oratorium „Judas Maccabäus“ stammen Melodie und Satz dieses Siegesliedes – dort mit dem Text „See, the conquering hero comes“. Während die Musik im deutschsprachigen Raum besser mit „Tochter Zion, freue dich“ (RG 370) bekannt ist, kennt sie die französischsprachige Liedtradition mit dem Ostertext „A toi la gloire, ô Ressuscité“ – dort das Osterlied schlechthin. Es erzählt weder die Ostergeschichte, noch unternimmt es deren theologische Interpretation. Vielmehr gibt es der Freude über die Auferstehungsbotschaft ein Gefäß, in dem sie sich unkompliziert ausdrücken kann.
- 486** Unser Glauben, Kämpfen und Hoffen wäre sinnlos, wenn die Botschaft Jesu mit seinem Tod am Kreuz ans Ende gelangt wäre. Dieser Argumentation, die der Apostel Paulus im 15. Kapitel des 1. Korintherbriefs ausführlich darlegt, schließt sich das alte niederdeutsche Osterlied an, das auf dem Umweg über England zu uns gekommen ist. Musikalisch lebt es von den weit gespannten Linien und dem großen Tonumfang; der Osterjubiläum macht sich Luft im längsten Melisma des Gesangbuchs – nirgends gibt es mehr Töne auf einer einzigen Textsilbe.
- 487** Als „anderes Osterlied“ bezeichnet Kurt Marti dieses aus einem Gedicht in freien Rhythmen entstandene Lied. Als Osterlied singt es von Tod und Auferstehung, aber der Tod ist nicht nur das physische Lebensende, sondern die Bedrohung und Minderung des Lebens durch ungerechte Herrschaft. Auferstehung bedeutet darum das Aufstehen, den Aufstand gegen solche Herrschaft „mit dem Tod“. Die Melodie verwendet die Töne der alten Osterleise „Christ ist erstanden“ (RG 462) und fügt sie in den Marschrhythmus eines Protest- und Kampfliedes. →ölk
- 488** Eine Erzähl- und eine Gebetsstrophe bilden das knappe Kinder-Osterlied. Die Melodie eignet sich mit ihrem vielen Wiederholungen besonders gut für das Singen mit Kindern.
- 491** Dem mittelalterlichen Ursprung zu verdanken ist die Knappheit: eine Anspielung an die biblische Erzählung von der Himmelfahrt Christi, eine kurze Deutung und der Abschluss im Gotteslob. Ein wesentliches Merkmal des Liedes ist die Bildhaftigkeit des Melodiebeginns. →ölk
- 492** Der zentrale Gedanke in der Deutung der Himmelfahrtserzählung ist die Erhöhung Christi zur Herrschaft. Wenn auch die Majestäts-Vorstellungen heute etwas problematisch erscheinen mögen, ist doch die Gewissheit, dass nicht die irdischen Mächte das letzte Wort haben, Grund für Zuversicht und Lob. Das Lied ist auf dem Hintergrund der auf Jesus zentrierten Frömmigkeit des Pietismus entstanden und verbindet den Herrschaftsgedanken mit der persönlichen Jesus-Beziehung.
- 493** Aus dem alten, etwas triumphalistischen Himmelfahrtslied „Der Herr fährt glorreich in die Höh“ ist durch die neu gedichteten Strophen 1 und 4 eine gut brauchbare Liedfassung des Christushymnus aus dem 2. Kapitel des Philipperbriefes entstanden. Die Melodie hatte Martin Luther zuerst für sein Lied „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ (RG 273) gewählt.
- 494** Dieser Aufruf zum Bekenntnis ist als liturgisches Element nicht nur im Gottesdienst am Himmelfahrtstag einzusetzen, sondern auch im Zusammenhang von Glaubensbekenntnissen im Gottesdienst.
- 495** Der Schlusssatz des Christushymnus aus dem Philipperbrief hat hier eine eingängige Melodie erhalten; der Singruf ist damit auch für Gemeinden geeignet, die (noch) wenig Gewohnheit mit kleinen liturgischen Elementen haben.
- 499** Trost, Leben, Licht, Mut, Schutz, Hilfe, Freude, Frieden – das schenkt Gott durch seine Gegenwart, durch seine wirkende Kraft, die wir den „Heiligen Geist“ nennen. Der lateinische Pfingsthymnus ist in dieser aus Deutschschweizer Tradition stammenden Liedfassung ein fester Bestandteil unseres Gemeindegesangs. Die Melodie steht in der ökumenisch vereinbarten Fassung; ihre „chorale“ Notation weist daraufhin, dass sie nicht in starrem, sondern der Sprache angenähertem Rhythmus gesungen werden soll.

- 500** Wie das lateinische Original aus dem frühen Mittelalter verzichtet diese moderne Nachdichtung des Pfingsthymnus auf den Reim. Zusammen mit der Wortwahl und der oft sperrigen Formulierung ergibt dies einen etwas archaischen Eindruck. Der Inhalt der Bitten ist aber durchaus aktuell; eine zentrale Aussage des lateinischen Hymnus, dass nämlich der Heilige Geist von Gott Vater und Sohn gleichermaßen ausgehe, ist nicht aufgenommen – orthodoxe und christ-/alkatholische Kirchen haben diesen Zusatz zum altkirchlichen Glaubensbekenntnis nicht übernommen. →ölk
- 501** Zu der eher offen und allgemein formulierten mittelalterlichen Strophe hat Martin Luther zwei weitere Strophen gedichtet, die das Ringen um den rechten Glauben nach Gottes Wort widerspiegeln. Die bewegte und weit ausgreifende Melodie kann ein Sinnbild für die bewegende Kraft des Geistes sein; mit ihren mehrfach wiederholten Elementen ist sie einfacher zu singen, als es auf den ersten Blick scheinen mag.
- 502** In drei zusätzliche Strophen entfaltet Martin Luther die mittelalterliche „Leisen“-Strophe: Der „rechte Glaube“ ist konkretisiert im Glauben an „Jesum Christum ... allein“, ein Glaube, der zu Liebe und Eintracht führt. Der Heilige Geist behütet uns im Tod – dieser ist in der vierten Strophe vertieft verstanden nicht nur als Bedrohung des physischen Lebens, sondern des Lebens mit Gott und damit des Lebens schlechthin. Mit Ausnahme des abschließenden „Kyrieleis“ (daher die Bezeichnung „Leis“ oder „Leise“ für solche Lieder) ist die Melodie pentatonisch, d.h. sie verwendet nur fünf verschiedene Töne (und allenfalls ihre Oktave) und keine Halbtonschritte. Damit hat sie keine Tonart in unserem Sinne, sondern schwebt gewissermaßen frei im Tonraum. →ölk
- 503** Während die anderen Lieder des Abschnitts „Pfingsten“ allgemein Lieder vom oder Gebete zum Heiligen Geist sind, wird hier ausdrücklich das in der Apostelgeschichte erzählte Pfingstereignis angesprochen, interpretiert als die Geburtsstunde der christlichen Kirche. Im Gebet von der zweiten Strophe an ist der konfliktreiche Hintergrund der Reformationszeit, das Ringen um die recht verstandene Kirche, deutlich zu spüren. In den Berner Psalmenbüchern vom 17. bis ins 19. Jahrhundert stand das Lied regelmäßig im „Festlieder“-Anhang. →ölk
- 504** Unter den Gaben des Heiligen Geistes steht in diesem Gebet die Erkenntnis von Gottes Wort, die rechte Weisheit des Glaubens obenan. Die affektreiche barocke Sprache und die farbige Melodie – sie stammt vom berühmten „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (Nr. 653) – bieten Gewähr, dass die Lehre keine abstrakte Kopfsache bleibt, entsprechend dem Konzept der altlutherischen Theologie und ihrer Verbindung von Wahrheitssuche und Spiritualität. →ölk
- 505** Der Antwortgesang, im Wechsel zwischen Vorsänger (oder Chor) und Gemeinde zu singen, eignet sich nicht nur für Pfingsten, sondern auch zur Kombination mit Textlesungen, die den Heiligen Geist oder das von Gott geschenkte Leben zum Thema haben.
- 506** Die Bitten aus Pfingsthymnus (Nr. 499/500) und Pfingstantiphon (Nr. 501) sind hier zum Singen auf die schwungvolle barocke Melodie eingerichtet, die auch vom Osterlied „O herrlicher Tag, o fröhliche Zeit“ (Nr. 480) bekannt ist und im Kehrsvers des Kanons „Ihr werdet die Kraft des Heiligen Geistes empfangen“ (Nr. 512) wiederkehrt.
- 507** Die beiden Strophen, gedichtet vom Herausgeber des Aargauer Gesangbuchs von 1844, fassen in knapper Aufzählung die wesentlichen Themen zusammen, wie sie immer wieder in Pfingst – bzw. Heilig-Geist-Liedern begegnen.

- 508** Dieses Gebet zum Heiligen Geist schlägt einen weiten Bogen. Von der Bitte um Gottes Gegenwart – nichts anderes ist im Grunde mit der Rede vom Heiligen Geist gemeint – über den Lobpreis von Weisung, Freude und Lob, die aus dieser Gegenwart erwachsen, führt es zu einem umfassenden Fürbittegebet. Dieses lässt die damalige Aktualität am Ende des Dreißigjährigen Krieges erkennen, und trotz gewandelter gesellschaftlicher Verhältnisse ist diese Aktualität weltweit leider ungebrochen. Abgeschlossen wird das Lied, wie häufig im Barock, durch den Ausblick auf die Ewigkeit. Die Melodie stammt vom Berliner Nicolai-Kantor Johann Crüger und zeigt die für diesen Komponisten bezeichnende Gestaltung, die sich an den Melodien des Genfer Psalters orientiert, mit schlichter Rhythmik und großräumiger Bewegung.
- 509** Die Kraft des Heiligen Geistes bringt Erkenntnis, trägt das Gebet, tröstet und führt schließlich in die Ewigkeit. Die Bitte um diese Kraft gehört nicht nur zu Pfingsten, sondern kann in jedem Gottesdienst Platz finden. Ausgesprochen heiter wirkt die nach Art barocker Arien weit ausgreifende Melodie.
- 510** Die Sehnsucht nach dem Einssein mit Gott durchzieht das ganze Lied, der Atem und das Leben spendende Wasser sind die Bilder, die den Gedankengang führen. Die Melodie ist vor allem von dem ebenfalls von Gerhard Tersteegen gedichteten Lied „Ich bete an die Macht der Liebe“ (Nr. 662) bekannt und stammt von dem am preußischen und russischen Hof tätigen Musik Dimitri Bortnjanski.
- 511** Im Rahmen eines Pfingst- und Heilig-Geist-Liedes geht es hier vor allem um die Auseinandersetzung mit der als glaubensfeindlich beurteilten modernen Zeit. Die Zuweisung der Melodie aus der Tradition der böhmischen Brüder wurde im Hinblick auf das Reformierte Gesangbuch vorgenommen.
- 512** Die Verheißung der Geistkraft und der damit verbundene Auftrag bilden den Text dieses Kehrverskanons. Der Kehrvers nimmt die Melodie von „O heiliger Geist, o heiliger Gott“ (Nr. 506) bzw. „O herrlicher Tag, o fröhliche Zeit“ (Nr. 480) auf. Der Wechsel zwischen Kehrvers und Kanon und die unterschiedlichen Auftakte der Kanonzeilen bedingen eine klare Leitung beim Singen.
- 513** Das Lied des Bündner Pfarrers Leonhard Meisser ist zunächst eine Klage über den Zustand der christlichen Gemeinde; sein Hintergrund ist die „Säkularisation“ in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Gegen diesen Zerfall hofft der Dichter auf ein neues Pfingstwunder, die Neubegründung der Kirche in der Besinnung auf ihre Ursprünge. →ölk
- 514** Der Singspruch aus Taizé mit einem Satz aus der Pfingstantiphon kann – wie in Taizé üblich – viele Male wiederholt werden und so eine Art Teppich für ein meditierendes Beten legen. Denkbar ist er aber auch als Gemeinderuf in einem mehrteiligen Gebet.
- 515** Für den durch das 2. Vatikanische Konzil zu liturgischer Vollgültigkeit aufgewerteten Gemeindegang im römisch-katholischen Gottesdienst ist die lateinische Pfingstsequenz „Veni Sancte Spiritus et emitte caelitus“ in ein deutsches Lied umgedichtet worden. Es nimmt die Hauptgedanken der Sequenz wie auch deren dreizeilige Strophenform auf. Die Melodie aus dem 17. Jahrhundert, die dafür gewählt wurde, zeigt Anklänge an das mittelalterliche Weihnachtslied „Wunderbarer Gnadenthron“ und war ebenfalls schon für eine deutsche Fassung der Pfingstsequenz verwendet worden, jene des Görlitzer Pfarrers Martin Moller aus dem Jahr 1584. →ölk
- 516** Wer der Heilige Geist sei, diese Frage zu stellen, ist nicht sinnvoll. Wohl aber gilt es, seine Wirkung in unserem Leben zu erkennen. Er ist nichts Anderes als die Gegenwart Gottes selbst. Diese knappe Zusammenfassung des Redens vom Heiligen Geist wird von einer Melodie getragen, die in ihrer spielerischen Leichtigkeit an Kinderlieder erinnert. →ölk

- 517** Das Lied knüpft an die traditionelle Bitte für die Regierenden – ausgesprochen in der zweiten Strophe – an. In demokratischen Verhältnissen ist es damit nicht getan: Gottes Fürsorge wird erbeten für ein friedliches und gerechtes Zusammenleben am Ort und weltweit – geradezu ein Lied zu den Menschenrechten, zu singen auf die mit vielen verschiedenen Texten verwendete Genfer Melodie zum 134. Psalm. →ölk
- 518** Karl von Greyerz, ein Vertreter der „religiös-sozialen Bewegung“, knüpft mit der Übernahme der ersten Strophe aus dem bekannten „Te-Deum“-Lied an das traditionelle Kirchenlied und das Staunen über Gottes Größe in der Natur an, geht dann aber in der 4. bis 6. Strophe zu einer aus christlicher Sicht formulierten Kritik an Militarismus, Nationalismus und Kapitalismus über. →ölk (Mel.)
- 519** Kirchenpolitische Überlegungen haben das seit einigen Jahrzehnten als Schweizer Landeshymne verwendete Lied ins Gesangbuch gebracht. Theologisch ist es eher problematisch, vertritt es doch jene religiöse Überhöhung der nationalen Identität, die als Nationalismus für einen großen Teil der kriegesischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts verantwortlich ist. →ölk
- 520** Gefühlvolle Naturromantik prägt die Religiosität dieses Gedichts, das 1825 vom Appenzeller Chormusikkomponisten Johann Heinrich Tobler vertont wurde. Von 1838 an wurde es im Wechsel mit anderen Liedern vor der Landsgemeinde vorgetragen, von 1877 an als einziges. Aus dem ursprünglichen Männerchorsatz wurde nach der Einführung des Frauenstimmrechts ein Satz für gemischte Stimmen.
- 526** In seinem berühmten „Sonnengesang“, der diesem Lied zu Grunde liegt, lässt Franz von Assisi die ganze Schöpfung Gottes Lob singen, erst den Himmel und die Gestirne, dann die Elemente und die Lebewesen, schließlich die Menschen, und zwar im besonderen jene, die Frieden stiften und damit für die von Gott gewollte Ordnung in seiner guten Schöpfung arbeiten. Die Melodie stammt vom Osterlied „Lasst uns erfreuen herzlich sehr“ aus katholischer Tradition; sie lehnt sich an die Straßburger bzw. Genfer Psalmmelodie an, die wir heute u.a. mit Psalm 36 singen (RG 27).
- 527** Für das Reformierte Gesangbuch wurde über eine Ausschreibung eine neue Liedfassung des „Sonnengesangs“ von Franz von Assisi gesucht, der den weit gespannten inhaltlichen Bogen der Vorlage angemessen wiedergeben sollte. Das ist dem deutschen Dichterpfarrer Kurt Rose mit diesem Text gelungen, der die ganze Weite vom Kosmos über Gestirne, Elemente, Erde und Pflanzen bis zu den Menschen und sogar bis zum Tod, sozusagen dem äußersten Teil der Schöpfung umfasst. →ölk
- 529** Ein in der Populärmusik sehr geläufiges Harmonieschema bildet das Gerüst dieses Gesangs; die Melodie findet gegenüber der Akkordfolge kaum zu größerer Selbstständigkeit. Der Kehrsvers dient zugleich als Begleitstimme zur mehr rezitierenden als singenden Strophenmelodie. Reizvoll ist ein Rollentausch zweier Gruppen bei jeder Strophe. Der Text ist ein christologisch angereichertes Schöpfungslob mit Elementen aus dem Sonnengesang des Franziskus von Assisi, dem „Gesang der Jünglinge“ aus dem Danielbuch und dem Glaubensbekenntnis.
- 530** Das Lied ist ein frühes Beispiel dafür, dass in der Neuzeit die Natur um ihrer Schönheit willen bewundert wird. Zugleich sieht es in dieser Schönheit den Hinweis auf die Größe und die Liebe Gottes und ebenso den Aufruf zu Lob und Demut. Die Melodie ist ursprünglich für das Adventslied „Gott sei Dank durch alle Welt“ entstanden und hat in ihrer schlichten Fröhlichkeit das Lied zu einem veritablen „geistlichen Volkslied“ werden lassen.
- 531** Hinter der naiven und etwas verniedlichenden Sprache und Melodie vertritt dieses Kinderlied durchaus anspruchsvolle Gedanken, geht es doch darum, Gottes Größe mit seiner Fürsorge für das Kleine und die Kleinen zusammenzudenken. Damit eignet sich das Lied auch als Tauflied.
- 532** Das beliebte und weit verbreitete Kinderlied ist ein einfach zusammengefasstes Schöpferlob und wird oft als Tischlied gesungen.

- 533** Naturpoesie und eine eingängige Volksliedmelodie mit einem Schuss Exotik prägen dieses Morgenlied, das vor einiger Zeit vor allem in der Pop-Version von Cat Stevens aus dem Jahr 1971 bekannt geworden ist.
- 534** Gott schenkt uns das Leben, indem er uns teilhaben lässt an dem Leben, das er in die Schöpfung gelegt hat, mit seinem Werden und Vergehen. Es geht also nicht um die Teilhabe an einem ewigen Kreislauf und an einer in sich selbst göttlichen Lebensmacht, wie man auf den ersten Blick meinen könnte, sondern um unser Eingebettetsein in Gottes Schöpfung und – zwischen den Zeilen in den Strophen 2 bis 4 zu lesen – unsere Verantwortung in ihr. Die Melodie nimmt vor allem das Stichwort des „Kreisens“ auf. →ölk
- 535** Der Gedanke an Gottes Schöpfermacht ist der Ausgangspunkt für ein Vertrauenslied in kunstvoll schlichter Formulierung, an ein Kinderlied gemahnend. Ebenso schlicht wirkt, trotz ihrem konsequenten Bauplan, die Melodie.
- 536** Die zürichdeutsche Fassung des bekannten Spirituals verbindet die Themen von Schöpfung und göttlicher Fürsorge. Die Melodie sollte nicht zu schnell, dafür mit dem charakteristischen „swingenden“ Rhythmus gesungen werden.
- 537** Die volksliedhafte Melodie und die reichen und farbigen Bilder verdecken einem ersten Blick die hoch differenzierte theologische Symbolik von Paul Gerhards Sommerlied. Jedes der Naturbilder weist über sich hinaus in Gottes Welt; der irdische Garten symbolisiert auf Schritt und Tritt das Paradies.
- 538** Der Text stammt aus einem Gedicht, in welchem Martin Luther die als „Frau Musika“ personifizierte Musik über die ihr von Gott zugedachte Rolle sprechen lässt. Das erklärt das Possessivpronomen „mein“. Zugleich ist die „beste Zeit“ offensichtlich der Frühling, die Zeit des reichsten Vogelgesangs, darum wäre auch die Lesart mit dem Monatsnamen „Mai'n“ nicht abwegig. Die Nachtigall steht sinnbildlich für die Güte und Schönheit der Schöpfung, für die Gottgegebenheit der Musik, aber auch für den Anbruch des neuen Tages schon in der Dunkelheit der Nacht und damit für das Aufscheinen von Gottes Ewigkeit in der irdischen Zeit.
- 539** Kurz ist der nordische Sommer – umso freudiger wird er begrüßt, und die Freude an der Natur verweist zurück auf das Lob des Schöpfers. Die Melodie verwendet einfache Formeln, die im Volks- und Kinderlied des 16. Jahrhunderts häufig begegnen. Im Zuge des Liederaustausches zwischen den Sprachregionen, wie er in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts intensiv gepflegt wurde, ist das schwedische Sommerlied in den deutschsprachigen Kirchengesang gekommen.
- 540** Dieses besonders für Erntedankfeiern beliebte Lied findet sich zum ersten Mal in einem Hannoveraner Schulgesangbuch von 1800. Sein Text geht zurück auf ein Gedicht, das der Hamburger Dichter Matthias Claudius 1783 in seine Erzählung „Erdmanns Fest“ eingebaut hatte. Es heißt dort „Bauernlied“, beginnt mit den Worten „Im Anfang war's auf Erden nur finster, wüst und leer“ und zeichnet in kunstvoller Naivität ein harmonisches Bild des Zusammenwirkens von Schöpfer und Mensch und des Zusammenlebens der verschiedenen Stände. Die Melodie aus dem erwähnten Schulbuch setzt offensichtlich voraus, dass der deutlich anspruchsvollere erste Teil mit seinem großen Stimmumfang und den weiten Sprüngen von einer Solostimme oder einer kleinen Gruppe gesungen wird und der ganze Chor oder die ganze Gemeinde beim Refrain einsetzt.
- 541** Ganz auf den Lebensrhythmus mit Landwirtschaft oder Gartenbau ist dieses Gebet um das Gedeihen der Saat ausgerichtet, gefasst in eine Gestalt von äußerster formaler und sprachlicher Schlichtheit. Die alte böhmische Melodie wird im RG auch für „Müde bin ich, geh zur Ruh“ verwendet (Nr. 621). →ölk (Mel.)
- 542** Mit seiner zweiten Strophe, dem Gebet um ein gutes Aufwachsen der Saat, stellt sich dieses Kinderlied in die Tradition von Schöpfungs- und Naturliedern, weitet den Gedanken aber aus zum Vertrauen auf Gottes Führung und Fürsorge in Zeit und Ewigkeit.

- 543** Gottes Fürsorge für seine Schöpfung wird mit einer Reihe von Psalmziten und der Erinnerung an den Noah-Bund besungen. Die letzten beiden Strophen vertiefen das Erntedanklied zum Schuldbekenntnis und zum Ausblick auf die Vollendung im Reich Gottes. Die Melodie ist entlehnt von „Herz und Herz vereint zusammen“ (Nr. 793).
- 544** Zum Herbst gehören Ernte und Weinlese, aber auch Vergehen und Verstummen. Eins ums andere werden diese Herbstbilder zu Sinnbildern für das Leben von Christinnen und Christen, bis hin zur Hoffnung auf die ewige Sonne bei Gott. Das Lied ist damit ein Gegenstück zu Paul Gerhards Sommerlied „Geh aus, mein Herz, und suche Freud“ (Nr. 537), mit dem es auch die Strophenform gemeinsam hat – es wäre also sogar ein Melodietausch möglich. Die im Gesangbuch verwendete Melodie war in frühen Zeiten vor allem mit dem Lied „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“ verbreitet.
- 545** Neben den viel zahlreicheren Frühlings- und Sommerliedern ist das Winterlied des Zürcher Pfarrers Johann Caspar Lavater eine Besonderheit. Die Betrachtungen schlagen einen weiten Bogen von Gottes Fürsorge für die Natur über die besonderen Anforderungen menschlicher Fürsorge zur Winterszeit bis zum Ausblick auf den Frühling, der als Bild für die Auferstehung besungen wird. →ölk (Mel.)
- 548** Deutlich ist die Erinnerung an die Kriegszeit herauszuhören, die für Paul Gerhardt damals noch nicht weit zurücklag. Entsprechend ist der Jahreswechsel zunächst mit sorgenvollen Gedanken verbunden, die aber auf der Grundlage des Wissens um Gottes Führung stehen und in das vertrauensvolle Bitten münden.
- 549** Das Gegenprogramm zur ausgelassenen Silvesterparty! Das Vergehen des Alten ist Anlass zum Nachdenken über die Vergänglichkeit, zu Buße und zur Bitte um Führung und Bewahrung. Der Text stammt aus der pietistisch geprägten Bewegung, die anfangs des 18. Jahrhunderts den Deutschschweizer Kirchengesang aus der Beschränkung auf die Psalmlieder herausführen wollte.
- 551** Das Neujahrsfest als Datum des säkularen Kalenders mit einer christlichen Interpretation zu füllen, war ein Anliegen, das gerade in dem auf kirchliche Eigenidentität bedachten Katholizismus des 19. Jahrhunderts vertreten wurde. Aus diesem Umfeld stammt die Vorlage für das knappe Lied, entstanden für auf das katholische Einheitsgesangbuch „Gotteslob“. Es begnügt sich nicht mit einer allgemeinen Schöpfungstheologie, wie sie sich vom Nachdenken über die Zeit her nahelegen könnte, sondern es denkt Neujahr von Weihnachten her, dem Fest, das den Anbruch einer neuen Zeit feiert. →ölk
- 552** Der Neujahrstag wird manchmal auch als Fest der Namengebung Jesu begangen, weil Kinder nach jüdischem Brauch eine Woche nach der Geburt in den Tempel gebracht wurden und dort ihren Namen erhielten. Die Strophen 1 und 2 nehmen dieses Stichwort auf und verbinden es mit der adventlichen Verheißung beim Propheten Jesaja und den dort genannten Heilsnamen. Das Bild des Morgensterns weist in die nachweihnachtliche Epiphaniasezeit, dem altkirchlichen „Fest der Erscheinung“. Von ihr aus soll das ganze kommende Jahr geheiligt werden. Die Melodie hatte Martin Luther ursprünglich für sein Lied „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ gewählt (Nr. 273).
- 553** Stunden – Tage – Jahre – Zeiten: Von Strophe zu Strophe weitet sich der Blick. Dem Leid der Gegenwart – zur Entstehungszeit des Liedes lag Europa nach dem 2. Weltkrieg physisch und moralisch in Trümmern – steht Gottes Welt, „aller Ziele Ziel“ entgegen. Daraus kann uns wieder Mut zuwachsen, Schritte in dieser Welt zu tun. Der Schweizer Komponist Albert Moeschinger hat zum Text des Schweizer Schriftstellers Hermann Hiltbrunner eine Melodie von kunstvoller Schlichtheit geschaffen, unabhängig vom traditionellen tonalen System, und doch in ihrem schrittweisen Vorgehen leicht zu erfassen.

- 554** Lebenslasten, Vergänglichkeit, Schuld und Bewahrung – diese Themen vieler Predigten und Lieder zum Jahreswechsel hat Jochen Klepper in seiner an barocke Dichtkunst erinnernden Sprache zu einem etwas schwermütigen, aber inhaltsreichen Lied geformt. Die letzte Strophe ist auch außerhalb der Zeit um den Jahreswechsel verwendbar und stand dementsprechend im früheren Gesangbuch als Gottesdienstschlussstrophe. →ölk
- 556** Dieser Morgenhymnus gehört zu den ältesten Liedern des christlichen Gemeindegesangs. Wie viele Morgenlieder bittet er Gott um Schutz für den kommenden Tag – dazu gehört auch die Bewahrung vor dem Bösen, das von uns selber ausgehen kann. Die Melodie ist von elementarer Einfachheit und steht dem gehobenen Sprechen nahe; die „chorale“ Notation ohne Notenhäse weist auf ein Singen hin, das sich am flüssigen und flexiblen Sprachrhythmus orientiert. →ölk
- 557** Aus der Konstanzer Reformation stammt dieses Gebet um das Licht im menschlichen Leben und Handeln. Der Text wurde in den 1920er Jahren für den Kirchengesang wiederentdeckt und mit einer ursprünglich für Luthers „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ komponierten Melodie verbunden. In dieser Verbindung ist er bald zu einem der bekanntesten Morgenlieder geworden. →ölk
- 558** Das Licht des Morgens steht in diesem Lied als Bild für Christus, der den Tag der neuen Schöpfung heraufführt. Der Text geht auf einen der ältesten christlichen Hymnen zurück. Das Strophenmaß wurde in der Nachdichtung in der 1. und 3. Zeile um je eine Silbe erweitert, so dass die vielen mittelalterlichen Hymnenmelodien nicht verwendbar sind; gesungen wird jetzt auf die Melodie des Zehngebote-Liedes im Genfer Psalter.
- 560** Ähnlich wie in dem bekannteren der Morgenlieder aus der Konstanzer Reformation (Nr. 557) geht es hier weniger um den konkreten Morgen als um die Erleuchtung des Lebens durch den Glanz der Ewigkeit, die in den Bildern des Gottes-Tages und der heiligen Stadt beschrieben wird. Die Melodie erinnert in ihrer Struktur an mittelalterliche Hymnen, zeichnet sich aber durch eine weiter ausgreifende Bewegung aus.
- 561** Gedanken aus Luthers Morgensegen (Nr. 559) sind in drei Strophen in eine trinitarische Ordnung gebracht, wobei die dritte Strophe deutlich über die Vorlage hinausgeht. Die Melodie gehört zu einem Melodietypus, der in mehreren Tageliedern des frühen 16. Jahrhunderts vorkommt.
- 562** In schlichter Form und einfacher Sprache formuliert das Lied Bitten, wie sie ähnlich auch in Luthers Morgensegen (Nr. 559) enthalten sind. Besonders hervorgehoben ist das rechte Tun am bevorstehenden Tag, zu dem auch die Arbeit im Beruf gehört: offensichtlich ein Werktagslied. Die Melodie bringt sowohl die Bildhaftigkeit des Tagesanbruchs wie die Fröhlichkeit des Morgens zur Geltung; sie ist mit einem Satz versehen, der deutlich auf den Chorgesang verweist.
- 563** Melodie, Einsätze und Abschluss dieses Kanons sind nicht ganz einfach. Er eignet sich daher eher für Offene Singen oder für Singgottesdienst mit Singleitung und Führung durch einen Chor oder eine Singgruppe. Dafür entwickelt er – auch durch die kunstvolle Fünfstimmigkeit – einen reichen Klang.
- 564** Wie in anderen Morgenliedern der Reformationszeit und danach finden sich auch hier die Hauptgedanken aus Luthers Morgensegen (Nr. 559), dazu Elemente aus seinem Kleinen Katechismus und der Litanei. Die letzte Strophe schaut auf das bevorstehende Tagwerk und weist das Lied als Werktagslied aus. Die Melodie zeigt Verwandtschaft mit einer Melodiengruppe, die eine große Anzahl weltlicher und geistlicher Lieder der Renaissance umfasst. Trotz ihrem ausgesprochen kleinen Tonumfang wirkt sie bewegt und fröhlich.
- 565** Barocke Kunstfertigkeit zeichnet sowohl die elegante arienmäßige Melodie wie auch den konzentrierten Text aus. „Studieren“ in der letzten Strophe heißt ganz einfach „Bemühen“, und das Bild der Tür am Schluss des Liedes öffnet es auf einen Lebensraum hin, der nicht näher beschrieben, aber von den Singenden intuitiv zu erfassen ist.

- 566** Einmal mehr finden sich auch in diesem Lied deutliche Anklänge an Martin Luthers Morgensegen (Nr. 559). Nacht und Morgen werden aber zudem symbolisch für das Aufstehen zu einem neuen Leben im Glauben gedeutet. Die Melodie, vom Dichter selbst geschaffen, ist eines der frühesten Beispiele für die elegante barocke Kompositionskunst im deutschen Kirchenlied.
- 568** Von den üblichen Morgenlied-Themen ist hier der Dank besonders hervorgehoben. An die Stelle des alttestamentlichen Dankopfers sind Gebet und Lied getreten – das Beste, was der Mensch Gott zu geben im Stande ist. Den Ausblick auf den kommenden Tag rundet zuletzt der Gedanke ans Ende des Lebens ab. Die Melodie steht bei mehreren Liedern, am vertrautesten wohl mit „Nun lasst uns Gott, dem Herren“ (Nr. 631). Ihr Kennzeichen ist der Wechselrhythmus, der Zeilenübergänge und Zeilenverlauf in unterschiedlicher Taktordnung gestaltet.
- 570** Die kurze Schlusszeile der kunstvollen, aus der antiken Literatur stammenden „sapphischen Strophe“ entspricht in ihrem Silbenmaß genau dem Ruf „Lobet den Herren“. Dieser schließt als Refrain jede Strophe ab und bindet so die üblichen Gedanken eines Morgenliedes – Dank für die Bewahrung in der Nacht und Bitte um Schutz und Leitung am Tag – unter dem gemeinsamen Titel des Gotteslobes zusammen.
→ölk
- 571** Nach der Art einer barocken Predigt ist Paul Gerhardts bekanntestes Morgenlied aufgebaut: Der Himmel, an dem die Morgensonne aufgeht, weist auf die Schöpfung, auf Gottes Fürsorge und unsere Pflichten als seine Geschöpfe. Die Erinnerung an die Vergänglichkeit alles Geschaffenen lässt ihn danach zum Bild für Gottes Ewigkeit werden, an der er uns Anteil geben will. Die Melodie ist ein Musterbeispiel barocker Kompositionskunst im Stil des vom solistischen Gesang her gedachten Generalbassliedes.
- 572** Das Lied steckt voller symbolischer Bezüge. Es deutet das Aufscheinen des Morgens als Vorschein der Ewigkeit, den Tau als Gottes heilsame Nähe, das Aufstehen als Auferstehung zu einem neuen Leben in Christus, dem „Aufgang aus der Höhe“ – dies ein Zitat aus dem Lobgesang des Zacharias (Lk 1,68-79), der traditionsgemäß im Morgengebet gesungen wird. Zur bilderreichen barocken Sprache passt die im Arienstil gestaltete Melodie. →ölk
- 573** Trotz der Anfangszeile geht es in diesem Lied des berühmten reformierten „Mystikers“ Tersteegen nicht im Besonderen um den Morgen. Der Horizont ist weiter: die ganze Lebenszeit im Rhythmus von Tag und Nacht, die Zeit, die aus der Ewigkeit lebt und von Gott umfasst und getragen ist. Das Strophenmaß ist dasjenige von Paul Gerhardts „Nun ruhen alle Wälder“.
- 574** Auf Schritt und Tritt begegnen negative Begriffe – Angst, Klage, zurückgehen, gebriecht, dunkel –, die durch die Aussagen des Liedes zwar aufgehoben, aber als Hintergrund darum nicht weniger wirksam sind: Das Morgenlied eines Bedrängten, Bedrückten, ein Lied des „Trotzdem“, für das die etwas verspielte neobarocke Melodie trotz ihrer Popularität reichlich harmlos ist. Man singe den Text einmal mit der Melodie von Nr. 50 und spüre den Unterschied!
- 575** Die Symbolik des Morgensterns führt rasch vom realen Morgen weg. Der Morgenstern Christus führt den neuen Tag herauf, der nicht mehr zu Ende geht. Hinter der Hoffnung auf das Kommen Christi, auf seine ewige Welt mag das Leiden an der schwierigen und bedrohlichen Umwelt zu spüren sein, in welcher der Liedtext entstanden ist. Die Zuweisung der Melodie, die mit Nr. 560 bekannt geworden ist, wurde für das Reformierte Gesangbuch vorgenommen.
- 577** Zuversichtlich, optimistisch ist der Grundton dieses fast kindertümlich schlichten Morgenliedes. Das Licht des Morgens ist ein Bild für das menschliche Leben, von Gott als Geschenk und als Auftrag gegeben. Die Melodie des Schweizer Komponisten Willy Burkhard erinnert in ihrer kleinräumigen Bewegung ebenfalls an Kinderlieder, ist aber zugleich ein Musterbeispiel kunstvoller Gestaltung durch die inneren Beziehungen ihrer Melodiebausteine.

- 578** Das Spielmusik-Ideal der Singbewegung und ein barock anmutender Gestus zeichnen diesen Kanon aus. Die eingängige Melodie und die klare Gliederung machen ihn trotz der raschen Bewegung gut ausführbar.
- 579** Heftig umstritten war, ob dieser „Schlager“ ins Gesangbuch gehöre. Geschaffen wurde er im Rahmen eines Liederwettbewerbs, in dem es ausdrücklich nicht um Kirchenlieder ging, sondern darum, geistliche Inhalte in der Musiksprache der Unterhaltungskultur weiterzugeben – hier eben in derjenigen des deutschen Schlagers vor der Ära von Beat und Rock.
- 580** Die Sonne gehört mit einer Selbstverständlichkeit zur Gattung Morgenlied, wie sie durch die Erfahrung mindestens hierzulande nicht gedeckt ist. Aus der ungewohnten Idee, deshalb den Morgenregen statt der Morgensonne zu besingen, entwickelt der Dichter-Pfarrer Kurt Rose eine Betrachtung über Zeit und Ewigkeit. Originell ist auch die schlichte Melodie mit ihren lautmalerischen Tonwiederholungen.
- 581** Es ist ein langsamer, behutsamer Tagesanbruch, der hier in poetischen Bildern beschrieben wird: das Erwachen des Lichts, des Windes, der Vögel. Gott hört das laute und auch das unhörbare Lob der Schöpfung; unser Lied fügt sich diesem Singen ein. Der Zurückhaltung des Textes entspricht die etwas melancholisch wirkende Melodie aus nordischer volkstümlicher Tradition.
- 584** Neben den zahllosen Morgen- und Abendliedern ist Jochen Kleppers Mittagslied eine echte Rarität. Es ruft zum Innehalten auf, dazu, sich unter Gottes Segen zu stellen. Vom Tischsegens geht der Gedanke zum „Tisch des Herrn“, zum Abendmahl, und dann weiter zum Segen Gottes über Wachsen und Gedeihen, ausgedrückt in etwas nostalgisch anmutenden Bildern aus einer patriarchalisch-bäuerlichen Welt. Unter diesem Segen mündet das Gebet in die Tat.
- 585** Die Zuweisung der Seligpreisungen zum Mittagsgebet ist eine relativ junge Tradition, die im 20. Jahrhundert etwa durch die Schwesternschaft von Grandchamps bekannt geworden ist. Die einfachen Harmonien der slawisch-orthodoxen Psalmodie ermöglichen eine ruhige, meditative Ausführung, die allerdings wegen der sehr ungleich langen und sprachrhythmisch unterschiedlich strukturierten Zeilen eine gewisse Vertrautheit und Übung verlangt. Anders als in der gregorianischen Rezitation geht die Tendenz nicht zum Vortrag im Flusse des Sprachrhythmus, sondern zu einem gleichmäßigen Tempo aller Silben.
- 587** Text und Melodie dieses Hymnus reichen weit zurück in die Tradition des Tagzeiten-gottesdienstes. Beide reduzieren das Abendgebet auf ein schlichtes Minimum: Bitte um Schutz und Stärkung, gesungen in rezitationsartigen kleinräumigen Melodiezeilen. →ölk
- 588** Der altkirchliche Abendhymnus lässt Christus als das wahre Licht an die Stelle des Tageslichtes treten. Dem leiblichen Schlaf wird in Strophe 3 das Wachsein des Herzens entgegengestellt, das Bild für den Glauben, in dem die Verbindung mit Gott wach bleibt. In ihm gründet die Bitte um Schutz vor äußerer und innerer Bedrohung und um Ruhe und Frieden. An der Melodie fallen die rezitierenden Tonwiederholungen an allen Zeilenanfängen und die weit gehende Symmetrie zwischen den Außen- und zwischen den Mittelzeilen auf.
- 590** Nach einer einleitenden Strophe über Licht und Finsternis folgt eine Reimfassung von Luthers Abendsegens (Nr. 590): Dank für den Tag, Bitte um Vergebung und um Schutz in der Nacht. Die ausdrucksstarke Melodie steht im Gesangbuch zusammen mit ihrem originalen kunstvollen Chorsatz.
- 591** Sich versöhnen vor dem Schlafengehen – das verlangt das berühmte Augustin-Wort „Lasst die Sonne nicht untergehen über eurem Zorn“, und dieser Gedanke gibt dem Lied aus der Konstanzer Reformation sein besonderes Profil. Es bittet um Versöhnung, die von Gott her kommt, dazu um Ruhe und Schutz in der Nacht, und es betet für Gefangene und Kranke, denen die Nacht keinen Frieden und keine Ruhe bringt. Zum vielfältigen Textinhalt passt die farbige, aber übersichtlich gebaute Melodie aus dem Straßburger Psalter.

- 594** Aus dem weltlichen Abschiedslied „Innsbruck, ich muss dich lassen“, ist im 16. Jahrhundert das Sterbelied „O Welt, ich muss dich lassen“ (RG 772) geworden. Paul Gerhardt hat 100 Jahre später daraus sowohl das Passionslied „O Welt, sieh hier dein Leben“ (RG 441) als auch dieses Abendlied gemacht, das sich bei näherem Besehen als Sterbelied erweist. Nur die ersten beiden und die letzten beiden Strophen bleiben bei der Situation von Abend und Nacht. Dazwischen wird diese zum Bild für den Tod, für ein in Gott geborgenes Sterben.
- 596** Zwischen Anspielungen an Psalmverse (so Psalm 121 zu Beginn von Strophe 4) und Strophen aus den alten Abendhymnen bestimmt vor allem der Ausdruck einer nahen und persönlichen Beziehung des Beters zu Jesus dieses Lied. Es greift mystische Sprachtradition auf, etwa am Ende von Strophe 3, lebt das Gewicht jedoch auf die Sündenvergebung, durch welche die Distanz zwischen Gott und Mensch überwunden wird. Die Melodie ist übernommen aus dem Genfer Psalter; dort steht sie bei Psalm 8 (RG 7). →ölk (Mel.)
- 597** Im Strophenmaß von Paul Gerhardts berühmtem Lied „Nun ruhen alle Wälder“, zu dem auch die hier verwendete Melodie geschaffen wurde, dichtete Christian Fürchtgott Gellert sein Abendlied. Es ist bestimmt von Demut, Dankbarkeit und Gottvertrauen; die traditionellen Abendlieder-Elemente von Schuldbekennnis und Vergebung und vom Nachdenken über das Sterben klingen in den letzten beiden Strophen ebenfalls kurz an.
- 599** Als Gegenstück zu „Nun ruhen alle Wälder“ und ursprünglich auch auf dessen Melodie entstand der Text des wohl populärsten aller Abendlieder, zu dem dann wieder eine lange Reihe von Melodien geschaffen wurde. Aus der „meditatio mortis“, dem Bedenken des Todes bei Paul Gerhardt ist bei Matthias Claudius eine Art Stimmungsbild geworden, in welchem er die menschliche Existenz in gezieltem Gegensatz zum optimistisch-aufklärerischen Menschenbild seiner Zeit beschreibt. Die Melodie bringt mit einfachsten Mitteln Töne und Melodiebausteine in eine kunstvoll ausbalancierte Gestalt, entsprechend dem damaligen Melodieprinzip des „Volkstons“.
- 600** Die Herkunft dieses schlichten Liedes ist weitgehend ungeklärt. Es nimmt in den absteigenden Linien der Melodie und im gleichmäßigen Rhythmus die Ruhe des Abends auf, ebenso aber die Erfahrung, dass Sorgen und Ängste nachts besonders schwer lasten können. Ihnen stellt es Gottes Lenkung und Fürsorge entgegen, die sowohl den Kosmos als auch jeden einzelnen Menschen in sich bergen. →ölk
- 601** In seiner sperrigen Sprache drückt der deutsche Dichter Rudolf Alexander Schröder Gedanken aus, die traditionell zum Abendgebet gehören. Im Zentrum steht die Bitte um Schutz, und durch die kunstvollen Sätze schimmert, dass dieses Gebet aus Unruhe und Bedrohung heraus spricht. Eigenartig schlicht und fast zu harmlos wirkt da zu die Melodie, die in der Art eines kindertümlichen Volksliedes gestaltet ist.
- 602** Der zu Ende gehende Tag lässt Gedanken an das Ende des Lebens aufkommen. Auf beide weist das Bild der fallenden Blätter, das drei der vier Strophen bestimmt. Die Melodie entlehnt ihren Anfang vom Adventshymnus „Veni redemptor gentium“ (in der deutschen Nachdichtung „Nun komm, der Heiden Heiland“, RG 358; ursprüngliche Melodiefassung bei „Verleih uns Frieden gnädiglich“, RG 332) und zeichnet bildlich das Fallen des Blattes nach
- 603** Aus der englischen Romantik stammt diese Melodie, welche zu den weltweit berühmtesten Kirchenliedmelodien überhaupt gehört und in England bei vielen kirchlichen und auch offiziellen Anlässen unterschiedlicher Art gesungen und gespielt wird. Ihre Wirkung verdankt sie der ausbalancierten Form, der raffiniert dosierten Korrespondenz der melodischen Linien und dem feierlichen Rhythmus, aber ebenso der farbigen Harmonisierung, die vom Melodiekomponisten selbst stammt. Hinter dieser musikalischen Präsenz tritt der etwas altertümliche und wenig originelle Text deutlich zurück.

- 604** Der bekannte Kanon über die Bitte der Jünger in der Emmaus-Geschichte im Lukas-Evangelium ist mit seinen kleinen Melodieschritten und der übersichtlichen Gliederung problemlos auch ohne Leitung zu singen.
- 605** Wenn es Abend wird, kommt auf der anderen Seite der Erdkugel der Morgen. Mit Tag und Nacht gehen auch Beten und Singen um die Erde: Dass das Lied diese Vorstellung deutlich werden lässt, hat es zum festen Bestandteil des Weltgebetstages werden gemacht. Das Kreisen und Drehen spiegelt sich auch in der Melodie mit ihrem Dreierhythmus und den vielen Bindungen. →ölk
- 606** Im Innehalten, bevor die Nacht kommt, schaut das Lied auf den Tag zurück, drückt Vertrauen und Dank aus und befiehlt alles, was der Tag gebracht hat, Gott an. Der Melodierhythmus sperrt sich gegen ein gleichmäßiges Durchsingen und bildet so das nachsinnende Innehalten ab. →ölk
- 607** Zu den traditionellen Abendliedthemen tritt in der zweiten Strophe der Gedanke an Menschen, die nachts arbeiten oder unterwegs sind – ein Abendlied, das den modernen Lebensumständen Rechnung trägt. Die schlichte, an Kinderlieder erinnernde Melodie erhält in der letzten Zeile eine einfache Ober- und Unterstimme. →ölk
- 608** Auch Tage voller Last und Schatten gehen zu Ende. Den Trost, sie bei Gott ablegen zu dürfen, drückt dieses Gedicht in starken, teilweise ungewohnten Bildern aus. Gleich wie im Lied „Vom hohen Baum der Jahre fällt ein Blatt zu Boden“ (Nr. 602) zitiert die Melodie zu Beginn den alten Hymnus „Veni redemptor gentium“, dessen Melodie Martin Luther für „Verleih uns Frieden gnädiglich“ verwendet hat (Nr. 332). In der zweiten und dritten Zeile zeichnet sie dann den „Flügel Schlag“ musikalisch nach. →ölk
- 611** Zum klösterlichen Nachtgebet, der „Komplet“, gehört nach altem Brauch der Lobgesang des Simeon, „Herr, nun lässtest du deinen Diener in Frieden gehen“. Als Rahmen für den psalmodischen Vortrag dieses Gebets ist der vorliegende Gesang entstanden. Er verlangt einen flexiblen, sprachnahen Rhythmus und eignet sich besser für das Singen in kleinen Gruppen als für eine größere Gemeinde.
- 613** Die Nacht ist die Zeit der Ruhe, aber – unausgesprochen – auch eine Zeit der Bedrohung. Darum dreht sich in den drei schlichten Strophen alles um Schutz und Bewahrung, symbolisch verdichtet in den Vorstellungen der Engel. Die Melodie ist auch bekannt vom Vertrauens- und Sterbelied „Mein schönster Zier“ (Nr. 672) und gehört mit ihren Verzierungsfiguren und der ausbalancierten Symmetrie zu den kunstvollsten der deutschen Kirchenliedtradition.
- 614** In der Singbewegung des 20. Jahrhunderts war dieser Kanon sehr verbreitet. Er nützt die Farbigkeit der Molltonart aus und führt trotz der leicht fasslichen Melodie zu einem interessanten Klang.
- 616** In der zeittypischen Mischung aus Schlichtheit und dichterischem Pathos drückt der Zürcher Pfarrer Johann Caspar Lavater ein Gottvertrauen aus, das er in Bildern des Verhältnisses von Kind und Eltern fasst. Dazu kommt in der dritten Strophe ein Fürbittegebet, wie es aus vielen Abendliedern bekannt ist. Die vierte Strophe schließlich spricht Christus an und erinnert an die durchwachte Nacht in Gethsemane; allerdings geht der Gedanke weiter zu den vielen Nächten, in denen wir uns seinem schützenden Wachen anbefehlen. Die Melodie stand zuerst bei dem in unseren Gesangbüchern nicht mehr enthaltenen Lied „Du geballtes Weltgebäude“.
- 618** „Der dich behütet, schläft nicht“ – auf diesem Vers aus Psalm 121 baut das Lied auf und nimmt dazu das vor allem aus Psalm 23 wohlbekannte Bild vom Hirten. Gottes Schutz wird erbeten für eine Nacht in innerem und äußerem Frieden. Die Vorstellung des Friedens drückt sich auch in der gleichmäßigen und kleinräumigen Bewegung der Melodie aus.
- 620** Ein traditioneller Text ist hier in eine knappe Form gebracht, die auch heutigem Sprachverständnis zugänglich ist. Er verbindet das Vertrauen auf Gottes Schutz mit der Bitte um Vergebung der Schuld. Die Melodie stand in Johann Crügers Gesangbuch 1640 beim Weihnachtshymnus „Lob sei dem allmächtigen Gott“.

- 621** Das in der Art eines Kindergebetes formulierte Gedicht hat – gesprochen oder gesungen – weite Verbreitung gefunden. Es verbindet einfache sprachliche Form mit ausdrücklichen Bezügen auf die theologische Tradition. Von den verschiedenen Melodien, mit denen der Text verbunden wurde, ist für das Reformierte Gesangbuch eine alte böhmische Melodie ausgewählt worden, welche Züge von Kirchen-, Kinder- und Volkslied in sich vereinigt. Vor allem im Blick auf den häuslichen Gebrauch hat sie im Gesangbuch eine sehr einfache zweite Stimme erhalten. →ölk
- 622** Gegen eine Nacht, welche die dunklen Ängste bis zur Lebensangst und in die Depression vertieft, singt dieses Lied an und rettet sich aus Angst und Finsternis in Gottes Liede und seinen Ratschluss. Die Melodie, geschaffen für das Vorgängergesangbuch des heutigen, zeichnet das Schweben zwischen den beiden Gefühlswelten mit sparsamen Mitteln nach.
- 625** „Der Mensch lebt nicht vom Brot allein“ – die leibliche Speise verweist auf die geistliche, die Gemeinschaft mit Gott. Der große Stimmumfang dieses Kanons setzt geübte Sängerinnen und Sänger voraus; die Kleinstichnoten am Schluss sind nur eine Notlösung.
- 626** Aus Zwinglis „Kappeler Lied“ (Nr. 792) stammen die erste und der Beginn der dritten Melodiezeile und auch das Akrostichon („Herr Gott, hilf“) aus den Anfangswörtern der ersten drei Zeilen.
- 627** Satt werden hier – durch das Brot – und dort – durch das Wort –, diese Bitte wird gesungen auf die Melodie des Dankpsalms 105, in dem auch an die Speisung des Volkes auf seinem Zug durch die Wüste erinnert wird (Nr. 66).
- 628** Ein schlichter Gebetssatz mit einer einfachen, nur drei Töne umfassenden Melodie wird abgeschlossen durch einen mehrstimmigen Schluss, der den Grunddreiklang kurz entfaltet und umspielt.
- 629** Als Tischgesang sind die sechs Strophen wohl zu ausführlich. Dafür geben sie Gelegenheit, die Sorge um die irdische Existenz vor Gott zu bringen, beim Erntedank, aber auch beim Abendmahl. Die Melodie zu Psalm 134 ist eine derjenigen Melodien aus dem Genfer Psalter, die sich auch in den Repertoires anderer Sprachen und Kirchen verbreitet haben. →ölk
- 630** Einfachheit und Eingängigkeit machen diesen Kanon geeignet zum Auswendigsingen – eine wichtige Voraussetzung für den Gebrauch bei Tisch.
- 631** Dieses Tischlied weitete den Dank über die unmittelbare Situation hinaus auf Gottes Fürsorge für unser irdisches Leben aus, weiter noch: auf das vom „Arzt“ Christus erworbene ewige Heil. Ebenso gut wie an eine alltägliche Mahlzeit lässt sich bei den „Gaben“ ans Abendmahl denken. Die Melodie nimmt in ihrem durchgehenden rhythmischen Schema einerseits auf differenzierte Weise die metrische Gestalt der Verszeilen auf, andererseits entspricht sie mit dem dadurch entstehenden Wechsel zwischen Dreihalbe- und Sechsvierteltakt einem in Tanztypen des 16. und 17. Jahrhunderts beliebten rhythmischen Schema.
- 632** Der Kanon ist rasch zu lernen und wegen der gleichzeitigen Zeilenanfänge auch problemlos zu singen. Kein Hindernis stellt der ungewohnte Fünfer-Takt dar, da er mit dem Deklamationsrhythmus des Textes übereinstimmt.
- 634** Mit bloß zwei Stimmen ist der Kanon auch für kleine Gruppen geeignet. Er wird auch mit dem Text „Halleluja, Amen“ gesungen (Nr. 241)
- 635** Dass Gott uns seine Schöpfungsgaben zur Speise gibt, verweist uns darauf, dass wir überhaupt alles – „an allen Enden“ – ihm verdanken. Die Melodie hat der Berliner Kantor Johann Crüger zum vorliegenden Text geschaffen; heute wird sie auch zum Abendmahlslied „Dank sei dir, Vater, für das ewige Leben“ (Nr. 320) gesungen. →ölk
- 636** Das bekannte Tischgebet ist hier mit einer weit ausholenden Melodie als Kanon singbar. Damit der Abschluss gut klingt, muss er so gewählt werden, dass die Gruppe mit den tiefsten Stimmen mit der dritten Zeile aufhört.

- 638** Dieses Tischgebet ruft zur Verantwortung der Geschöpfe vor dem Schöpfer; die letzte Strophe erinnert an das Abendmahl, das Zeichen für Gottes lebensspendende Gegenwart. Zur selben Melodie können auch die Tischgebete Nr. 641 und 643 gesungen werden. →ölk
- 640** Unbeschwert in Text und Melodie unterscheidet sich dieser Kanon von vielen anderen Tischgebeten und –gesängen, die den Dank fürs Essen in die eine oder andere Richtung geistlich vertiefen.
- 646** Wer den wohl bekanntesten Tischkanon nicht mehr auswendig weiß, kann ihn hier nachschlagen.
- 648** Die lateinische Antiphon „Media in vita“ gehörte zuerst wohl zum Nachtgebet (der „Komplet“) in der Fastenzeit. Im Mittelalter wurde sie häufig bei Bittgottesdiensten und Prozessionen in Notzeiten gesungen, im Spätmittelalter dann auch in der deutschen Übertragung, die in unserer ersten Strophe noch vorliegt. Martin Luther hat die tödliche Bedrohung in der Gottferne des Menschen gesehen und den alten Gesang durch die Hinzufügung der Strophen 2 und 3 zu einem Lied von der rettenden Gnade Gottes gemacht. Im zweiten Teil der Strophen ist eine Variante des „Trishagion“ eingebaut, der dreimaligen Anrufung Gottes, die in der ostkirchlichen Liturgie eine wichtige Stelle einnimmt (vgl. Nr. 234). →ölk
- 649** Das persönlich formulierte Bekenntnislied des Zürcher Reformators Leo Jud drückt Zuversicht und Festigkeit auf, gegründet auf Gottes Schöpfermacht und Leitung und auf die Erlösung in Christus. Die Bitten der dritten Strophe lassen erkennen, dass im Hintergrund ein von Konflikt und Auseinandersetzungen nicht verschontes Leben steht. Die Melodie stammt wie der Text aus der oberdeutsch-schweizerischen Reformation, nämlich aus dem in Straßburg geschaffenen Liedpsalter.
- 650** Nur Gott selber kann die Hindernisse wegräumen, die uns von ihm trennen. Bei allem spirituellen Bemühen bleibt letztlich nur das Gebet, das alles von Gott erwartet. Was die Reformatoren dann mit Nachdruck vertreten haben, ist kurz zuvor beim Heiligen vom Ranft nicht anders. Die leicht zu erfassende Melodie ist aus wenigen mehrfach wiederholten und variierten Elementen gebildet.
- 651** Die Reformationszeit hat den Glauben stark auf Jesus Christus konzentriert. Das hat Lieder entstehen lassen, die diesen Glauben wie im Gespräch mit ihm ausdrücken. Die Grundüberzeugungen der Lehre werden zum persönlichen Trost, dies auch im Hinblick auf den Tod. Er wird hier als Trennung von Leib und Seele verstanden – eine Vorstellung, die der Bibel fremd ist. Entscheidend ist aber, dass zwischen Tod und Auferstehung nicht mehr wie im mittelalterlichen Denken das Fegefeuer steht, sondern „Abrahams Schoß“ und das „Schlafkammerlein“ des Grabes. Die dritte Strophe und die weiträumig angelegte Melodie sind als Schlusschoral von Johann Sebastian Bachs Johannes-Passion bekannt geworden.
- 652** Dieser klassische Fall einer „Kontrafaktur“ (geistliches Lied nach einem weltlichen und auf dessen Melodie gedichtet) verbirgt hinter seiner fröhlichen Oberfläche manche Überraschung. Vorlage ist das italienische Tanzlied „A lieta vita amor ci invita“ („Zum fröhlichen Leben lädt Amor uns ein“). Nun lädt uns Christus nicht nur zum fröhlichen Leben, sondern auch zur „Freude in allem Leide“, ja zum fröhlichen Sterben ein. „An dir wir kleben in Tod und Leben“, lautete es im zweiten Teil der ersten Strophe ursprünglich, und die Zeile „nichts soll uns scheiden“ verweist auf die Stelle im 8. Kapitel des Römerbriefs, wo Paulus nach allen anderen „Gewalten“ zuletzt auch dem Tod die Macht abspricht, uns von Gott zu trennen. Die Melodie zeigt alle Eigenschaften unterhaltsamer Tanzlieder jener Zeit. In der Spannung zum hintergründigen Text entsteht so eine Art „Totentanz“, der dem Grauen des Todes eine geradezu trotzig Fröhlichkeit gegenüberstellt. →ölk

- 653** Zusammen mit dem „Wächterlied“ (Nr. 850) steht das Morgensternlied in der Trostschrift „Freudenspiegel des ewigen Lebens“, die der lutherische Pfarrer Philipp Nicolai 1599 nach einer schlimmen Pestepidemie verfasst hat. Trost erwächst aus der Gottesbeziehung, die in den Formen eines Liebesverhältnisses zwischen dem Menschen und Jesus beschrieben wird. Die ursprüngliche Sprache geistlicher Erotik wurde allerdings schon früh bei der Aufnahme des Liedes in Gesangbücher abgeschliffen; sonst wäre es wohl nur noch als Museumsstück und Kuriosum vorhanden. Die Melodie hat der Textdichter selber aus einfachen Bausteinen zusammengesetzt; dennoch hat sie ein unverwechselbares Gesicht und wurde im Lauf der Zeit zu einer der bekanntesten Kirchenliedmelodien überhaupt. →ölk
- 654** Den Glauben als Liebesbeziehung zwischen Jesus und dem Menschen zu beschreiben, dies unternehmen viele Liedtexte. Paul Gerhardt setzt hier einen besonderen Akzent, indem er den Menschen um sein Liebenkönnen erst bitten lässt, gegründet auf die Liebe Gottes in Christus, die allem vorausgeht. Zeichen dieser Liebe ist das Kreuz – auf die Erinnerung an Dunkel und Scherz der Passion in der dritten Strophe folgt in scharfem Kontrast eine Häufung heller, geradezu überschwänglicher Bilder. Die Melodie stammt von dem ebenfalls sehr persönlich formulierten Lied „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ aus der Reformationszeit.
- 656** Paul Gerhardts großes Glaubenslied ist eine Meditation über das 8. Kapitel des Römerbriefs und seine zentralen Aussagen: Christus als Grund unseres Gottvertrauens, der Geist, der uns beten hilft, Gottes Liebe, die stärker ist als alles, was uns von ihm trennen könnte – ausgedrückt in gefühlsstarken Bildern und einer breit dahinströmenden Sprache. Der Text im Lauf der Zeit mit verschiedenen Melodien verbunden worden; bei uns ist es jene zu „Valet will ich dir geben“, bekannt vor allem mit dem Adventslied „Wie soll ich dich empfangen“ (Nr. 369). →ölk
- 658** Johann Scheffler oder Johannes Angelus Silesius („der schlesische Engel“) hat wie kaum ein anderer Dichter die mittelalterliche Tradition der mystischen Jesusliebe mit den Mitteln barocker Dichtkunst zum Ausdruck gebracht. Zu diesen Mitteln gehören auch Paradox und Übertreibung: hier das Bild, dass der Morgenstern - Christus – heller leuchtet als die Sonne. →ölk
- 659** Durch das ganze Lied ziehen sich Bilder von Bedrängnis, Angst und Not – ein düsterer Eindruck des irdischen Lebens. Aber gerade darin erweist sich die Kraft des Glaubens, verstanden als eine innige Beziehung zu Jesus, zu Gott, der uns in Menschengestalt nahe gekommen ist. Die Melodie ist ein Meisterstück barocker Deklamation, der Umsetzung der Sprachmelodie in Musik.
- 660** Der tröstliche Satz „Jesus nimmt die Sünder an“, in jeder Strophe nachdrücklich wiederholt, ist eine deutliche Stellungnahme für die klassische reformatorische Rechtfertigungslehre und gegen die pietistische Auffassung von Bekehrung und Heiligung. Der Mensch ist und bleibt „Sünder und Gerechter zugleich“, und als solcher ist er bei Gott angenommen. Die Melodie stammt vom Osterlied „Jesus, meine Zuversicht“ (Nr. 478).
- 661** „Genugsam“, „vergnügen“: darin steckt – heutigem Sprachverständnis nicht ohne weiters klar – der Gedanke, dass Gott alles ist, was wir brauchen, dass er „genug“ ist. In dieser radikalen Konzentration auf Gott findet der Beter eine große Freiheit gegenüber der Welt. Die Melodie wurde für „Jesu, meine Freude“ (Nr. 659) geschaffen.
- 662** Die persönliche Liebeserklärung des reformierten Mystikers Tersteegen an Jesus hat eine eigenartige Geschichte: einmal die Strophenzusammenstellung aus verschiedenen Liedern, dann vor allem der Weg der Melodie, die in Deutschland im 19. Jahrhundert zum festen Bestandteil des „Großen Zapfenstreichs“, eines besonders feierlichen militärischen Zeremoniells, geworden ist. Die pompöse militärisch-politische Öffentlichkeit und die privateste Innerlichkeit von Tersteegens Gebet begegnen sich in der gefühlvollen Melodie in einer schon fast befremdlichen Spannung.

- 663** Es ist eine reichlich steile Forderung: sehr oft und für viele Menschen ist das Leben ja alles andere als ein Fest. Jesu Geist, sein Wort, seine Güte, seine Liebe jedoch verändern die Welt; sein Fest wird in Brot und Wein zu dem unsrigen. Mit seinen Liedern, die oft an Kirchentagen und anderen Großveranstaltungen gesungen wurden, hat Peter Janssens gezeigt, dass sich stilistische Elemente aus der so genannten „populären Musik“ von Jazz, Musical oder Pop sehr gut mit engagierten, aktuellen Texten vertragen.
- 664** Die Beliebtheit dieses Spirituals liegt sicher in erster Linie an der charakteristischen Melodie, und da vor allem beim Refrain. Dessen Text ist zudem leicht fasslich und spricht eine exklusive Konzentration auf Jesus an. Demgegenüber wirkt die Zusammenstellung verschiedener Gedanken in den Strophen eher zufällig. Die Singenden (oder Zuhörenden) können darin auf assoziative Weise die eine oder andere Seite ihres Lebens wiederfinden – oder das Gesagte, zumal in der Fremdsprache, auch ausblenden.
- 665** Hinter der kindertümlichen, scheinbar naiven Sprache verbirgt sich ein wohl überlegtes Bekenntnis zum dreieinigen Gott, gefasst ins Bild von Sonne, Sonnenstrahl und Sonnenkraft und weitergedacht bis zu den Auswirkungen für unser Leben. Die Melodie ist im besten Sinne elementar, gebildet aus einer pentatonischen Formel als Rahmen und einem sequenzartigen Mittelteil.
- 668** Das berühmte Trostwort des johanneischen Jesus erhält hier eine bildkräftige musikalische Gestalt: Die lähmende Angst hält den Gesang am Boden fest auf dem immer gleichen Ton des ersten Kanontails, dann löst sich die Melodie langsam aus der Angststarre, um im dritten Teil mit dem melodischen Zitat des alten Osterliedes „Christ ist erstanden“ den Grund von Hoffnung und Zuversicht zu besingen.
- 669** Während das Mittelalter Gott vor allem als den strengen Richter sah, gegen dessen Zorn man sich auf Christus, Maria, die Heiligen und die Gnadenmittel der Kirche berief, konnte die Reformation mit ihrer Erkenntnis der „Rechtfertigung allein aus dem Glauben“ in Gott auch wieder mehr den Barmherzigen und Tröstenden erkennen. Auf dieser Voraussetzung entstand der neue Typus des Vertrauensliedes. Die Melodie dieses frühen Vertreters der Gattung gehörte ursprünglich zum französischen Liebeslied „Il me suffit de tous mes maux“.
- 671** Das Lied ist einer der ältesten Vertreter der Gattung „Kreuz-und-Trost-Lied“, die im späten 16. und im 17. Jahrhundert große Bedeutung erlangt hat. Die Melodie geht zurück auf eine damals sehr verbreitete Melodie, die unter verschiedenen Bezeichnungen in Umlauf war: „Une jeune fillette“, „Ich ging einmal spazieren“, „La Monica“.
- 672** „Du bist mein, ich bin dein“ – mit dieser aus Liebesliedern bekannten Formel haben schon mittelalterliche Mystikerinnen und Mystiker ihre persönliche, emotionale Gottesbeziehung ausgedrückt. In diesem Lied eines unbekanntens Autors der Nachreformationszeit verdichtet sich diese Gottesbeziehung zur gewissen Hoffnung, dass sie auch über den Tod hinaus bestehen bleibt. Mit dem „Abend“ in der letzten Strophe ist demnach der „Abend“ des Lebens, das Sterben gemeint. Die Melodie gehörte ursprünglich zu einem Lied über Psalm 4 und zu „In dich hab ich gehoffet, Herr“ über Psalm 31 (Nr. 23). →ölk
- 674** „Angst und Not“ kommen aus den tiefsten Bedrohung menschlicher Existenz – der Sünde als der Trennung von Gott und dem Tode, der aber gemäß den Pauluswort durch Christus zum „Gewinn“ geworden ist. Den Grund für diese neue Sicht und die für die Zuversicht im Leben nennt die vierte Strophe, nämlich das Kreuz Christi. Die Melodie ist ein Musterbeispiel gelungener Einfachheit, ursprünglich gehörte sie zum weltlichen Lied „Venus, du und dein Kind“.
- 675** Der ohne Schwierigkeit singbare Psalmvers eignet sich als refrainartiger Gemeinderuf zu einem vertrauensvollen Gebet oder zu einer Textlesung.

- 676** In dem klassischen Vertrauenslied des prominenten Barockdichters Paul Fleming gründet die Zuversicht im Glauben an Gottes Allmacht, während die christologische Begründung, die in den älteren Liedern den Ton angibt, zurücktritt. Damit das Gedicht auf die vom Lied „Innsbruck, ich muss dich lassen“ her stammende Melodie singbar wurde, fügte man schon in früherer Zeit in der letzten Zeile jeder Strophe zwei Silben ein.
- 677** Kleinheit und Schwäche des Menschen sind für Paul Gerhardt nicht Anlass zu Zerknirschung und Trübsinn, sondern Grund für Zuversicht und Trost: Auch unsere Sorgen sind eben nur klein angesichts von Gottes Größe, und gerade die Lückenhaftigkeit unseres Erkennens lässt Raum für die Hoffnung, dass Gott Wege für uns bereit hat, die wir noch nicht sehen. Die Melodie ist vor allem mit dem Weihnachtslied „Freut euch, freut euch all insgemein“ (Nr. 397) bekannt geworden.
- 678** Die Gewissheit, durch Christus bei Gott über den Tod hinaus angenommen zu sein, gibt die Kraft, in den Nöten des irdischen Lebens zu bestehen. Paul Gerhardt drückt dies hier in einer kunstvollen Strophenform aus, die mit ihren kurzen Zeilen die Aussagen energisch rafft und verdichtet. Dass in beiden Strophenhälften diese Kurzzeilen auf dieselben Töne gesungen werden, verleiht ihnen besonderen Nachdruck.
- 679** Im Gedicht des Schweizer Pfarrers Adolf Maurer erhält das Gottvertrauen eine politische Dimension: Kriegsgefahr und die „Großen dieser Welt“ lassen Boden und Wände erzittern. In der Unsicherheit der unruhigen Zwischenkriegszeit verweist der Dichter auf Gottes Wort, das Trost und Orientierung bietet und auf eine bessere Welt hoffen lässt.
- 680** Paul Gerhardts berühmtes Trostlied spendet keinen billigen, beschwichtigenden Trost, sondern nennt Leid und Kummer ausführlich beim Namen. Grund für das Gottvertrauen ist der Glaube an Gottes Schöpfermacht, die trotz seiner Verborgenheit letztlich stärker sein wird als alle Not. Das Lied ist als „Akrostichon“ einem Psalmvers entlang gebaut, der sich jeweils im Strophenanfang zeigt. Die Melodie gehörte ursprünglich zu einer Liedfassung des 150. Psalms; zeitweise und in anderen Gegenden wurde der Text auf verschiedene andere Melodien gesungen.
- 681** Biographische Bezüge sind bei Kirchenliedern des Barock selten – hier ist ein solcher durch ein schriftliches Dokument des Dichters und Komponisten bezeugt: Georg Neumark hat das Lied gedichtet, nachdem er bei einem Postkutschenüberfall ausgeraubt worden war, dann aber nach längerer winterlicher Irrfahrt durch Norddeutschland in einer Kieler Familie eine Hauslehrerstelle gefunden hatte. Seine volksliedhafte Beliebtheit verdankt das Lied nicht nur dem fast kindlich naiven Gottvertrauen des Textes, sondern ebenso der Melodie, welche die musikalischen Mittel des barocken Solo-Liedes auf leicht fassliche Weise in die knappe Strophenform einbaut. →ölk
- 682** Diese Liebeserklärung an Jesus – dass er gemeint ist, wird erst am Ende der zweiten Strophe deutlich – blickt zurück auf eine Lebenswende, auf eine Erleuchtung. Beim Dichter, Johann Scheffler, könnte das seine Konversion zum Katholizismus gewesen sein. Pietistische Kreise, in denen das Lied später verbreitet war, dachten dabei an Bekehrung und Wiedergeburt, entsprechend dem für diese Glaubensrichtung typischen Biographieverständnis. Die Melodie erinnert mit ihrem großen Anfangsgestus an barocke Arien, zeigt aber bereits den gleichmäßigen Rhythmus klassizistisch-schlichter Gestaltung. →ölk
- 683** Anspielungen an verschiedene biblische Bilder und Aussagen bekräftigen immer wieder die Botschaft von Gottes Allmacht und Güte – nicht als rationale theologische Argumentation, sondern als tröstender Zuspruch an jeden Menschen, der von den Nöten und Sorgen des Lebens niedergedrückt wird. Die Melodie verwendet die Gestaltungsmittel des barocken Sololiedes; sie stammt von Jacob Hintze, der die späteren Auflagen der „Praxis Pietatis Melica“ besorgte, jenes von Johann Crüger begründeten Gesangbuchs also, in welchem viele der Gedichte Paul Gerhardts zum ersten Mal veröffentlicht wurden.

- 684** Als Trostgedicht für einen Kranken gedichtet, drückt dieses Lied in einfacher, konsequenter Form und in schlichten Worten ein Gottvertrauen aus, das geradezu naiv anmutet. Ebenso unkompliziert kommt die Melodie daher, getragen von barock-ariosem Schwung, dabei aber von volksliedhafter Übersichtlichkeit. →ök
- 685** „Keine Gestalt noch Schöne“ hat Christus im Bild des leidenden Gottesknechts, so wie er auch auf spätmittelalterlichen Kreuzigungsbildern dargestellt wird. Hier ist es ganz anders: Die Schönheit kommt aus der Liebe – was man liebt, ist schön. Und sie kommt aus der Vollkommenheit und Güte Gottes, an welcher Christus kraft seiner göttlichen Natur Anteil hat. Die in Schlesien aufgezeichnete Melodie hat sich vor allem im evangelischen Raum verbreitet. In ihrer schlichten Art tritt sie hinter den ausdrucksstarken Text etwas zurück.
- 686** Der üppigen Farbigkeit eines katholischen Barockgemäldes ist der Text zu vergleichen – dazu fügt sich die vor allem in katholischer Tradition verwendete Melodie mit ihrer ausgreifenden Bewegung und den ausdrucksstarken Schritten.
- 687** Gottvertrauen ist keine Sache einer diffusen religiösen Intuition, sondern gründet im „Wort“, darin, dass Gott zu den Menschen gesprochen hat und spricht. Das Wort bringt Klarheit in die Gedanken und in den Glauben, „Aufklärung“ im wahren Sinn, und gibt Kraft zu einem guten Leben. Die Melodie gehörte zuerst zum Bußlied „Ach Gott und Herr“.
- 688** In der Melodieführung sehr einfach gehalten, erhält der Kanon seine Besonderheit durch die in jedem Teil etwas weiter vorgezogenen Einsätze. Diese rhythmische Differenzierung lässt eine Singleitung ratsam erscheinen.
- 689** Gott steht zu seinem Versprechen, er bewahrt den Bund. Auf diese Kernaussage konzentriert das Lied die Botschaft und entfaltet sie wieder in Anspielungen an biblische Verse und in persönlichen Folgerungen. Die Melodie ist eine vereinfachende Umbildung der berühmten Melodie zum Sterbelied „Es ist genug“.
- 690** Graf Zinzendorf, der Gründer und erste Leiter der Herrnhuter Brüdergemeine, ruft mit diesem Lied in die Nachfolge Jesu, in die Aktivität, in ein Leben, das sich von „rauen Wegen“ und „schwersten Tagen“ nicht lähmen lässt, weil der Weg der Nachfolge schließlich zu Gott führt. So verbirgt sich hinter der Nennung all der Mühsal eine Zuversicht, ja Fröhlichkeit, welche sich in der ursprünglichen Fassung der Melodie noch besser ausdrücken konnte. Sie stand nämlich – ursprünglich mit dem Text „Seelenbräutigam“ – in beschwingtem Dreiertakt, wobei jeweils die ersten beiden Noten jeder Zeile doppelt so schnell zu singen waren als in der jetzt im Gesangbuch enthaltenen Fassung.
- 691** Die stärksten Sätze dieses wenig bekannten Liedes enthalten die Strophen 6 und 7: Gott hört uns auch, wenn wir vor lauter Kummer keine Worte mehr finden. Der gediegenen Sprache des Zürcher Dichter-Pfarrers entspricht die unspektakuläre, aber sorgfältig ausbalancierte Melodie.
- 692** Das Lied der Schweizer Autorin vertritt einen Texttypus, der im 19. Jahrhundert häufig begegnet: unauffällig in der Aussage und zusammengestellt aus vertrauten Formulierungen, in diesem Fall auch konkret ein altes Lied aufgreifend („Jesus, der ist mein Leben“). Es bestätigt Bekanntes und bestärkt so Vertrauen. Da der Text auf die Melodie von „Es ist ein Ros entsprungen“ gedichtet wurde, diese aber zu stark mit Weihnachten verbunden ist, als dass sie für andere Lieder verwendbar wäre, war für das Gesangbuch von 1952 eine neue Melodie nötig. Wie der Text verwendet auch sie Muster, die aus früheren Jahrhunderten bekannt sind.
- 693** Vertrauen und Bekenntnis verbinden sich in Sätzen, die aus biblischen Texten und älteren Lieder wohlvertraut sind. Die letzte Strophe wendet sich zur Bitte um Hilfe im Tod – dieser allerdings erscheint in den sanften Bildern von Abend und Heimreise, darin den ästhetisierenden Todesbildern der Romantik gleichend. Die Melodie stammt von dem berühmten Herrnhuter Lied „Herz und Herz vereint zusammen“ (Nr. 793).

- 694** Wie in vielen anderen Fällen ist es auch hier die Melodie, die das Lied populär gemacht hat: hymnisch-pathetisch und von einfacher, leicht voraushörbarer Kadenzharmonik bestimmt, so wie viele Chorlieder des 19. Jahrhunderts. Der Text wirkt dagegen eher blass. Mit seinen Allgemeinbegriffen lässt er Gottes Hilfe und Güte etwas gar selbstverständlich erscheinen.
- 695** Dieses vielleicht bekannteste und von diversen Legenden umrankte „geistliche Volkslied“ verdankt seine Beliebtheit einer gewissen Offenheit der Aussage, in welche die Singenden ihr eigenes Empfinden hineinlegen können, ebenso aber der kunstvoll-schlichten und das Gefühl unmittelbar ansprechenden Melodie. Diese hat der bekannte Liederkomponist Friedrich Silcher – von ihm stammt z.B. das „Lorelei“-Lied – für das Kinder-Abendlied „Wie könnt ich ruhig schlafen“ geschaffen.
- 696** Gottes Größe und die Kleinheit des Menschen, seine Unendlichkeit und seine Nähe, Gottes Licht und das Dunkel menschlicher Sünde: Dass Gott selber diese Gegensätze überwunden hat, ist das Thema, das Jochen Klepper hier in kunstvolle Verse fasst. Die Melodie stand im Genfer Psalter beim 130. Psalm, „Aus der Tiefe rufe ich zum Herrn“, der von ähnlichen Gedanken bestimmt ist. →ölk
- 697** Die kämpferische Stimmung der Zwischenkriegszeit hat hier einen Ausdruck gefunden, der in Text und Melodie Gestaltungsmittel des Barock einsetzt. Gegen alle Erfahrung in böser Zeit ruft das Lied zum Vertrauen auf Gottes Versprechen auf.
- 698** Die Stärke dieses Liedes liegt in seiner Knappheit – eine Art tröstliches Minimum, das durch die schlichte Eleganz der Sprache leicht im Gedächtnis haften bleibt. Die Melodie spiegelt mit der weit gespannten Bogenbewegung und dem offenen Schluss ruhige Zuversicht des Textes. →ölk
- 699** Dass auch der Schatten Gnade sein soll, kann zum Widerspruch reizen. Solches Vertrauen gehört aber zum Kern eines Glaubens, der sich den Widersprüchen der Erfahrung stellt. Für die Ausführung bietet der Kanon keine Probleme.
- 700** Das noch junge Lied hat schon eine längere Geschichte. Sie beginnt am deutschen Kirchentag 1965 mit einem anspruchsvollen Lied über die Freiheit, das in Schweden eine neue Form und die heutige Melodie erhielt. Schon da und danach noch stärker bei diversen Rückübertragungen ins Deutsche verschob sich das Gewicht vom schwierigen Thema der Freiheit auf das der Liebe Gottes. Das schwedische Lied brauchte am Beginn das Bild von „Strand und Gras“ für Weite und Freiheit; „Gras und Ufer“, wie in der Übertragung im deutschen Evangelischen Gesangbuch weist dagegen mehr auf Ruhe und Geborgenheit – unsere Fassung vermeidet diese Wendung mit Bedacht. Die Melodie orientiert sich an popularmusikalischen Modellen der 1960er Jahre und war – als „Bossa Nova“ bezeichnet – ursprünglich im Rhythmus etwas reicher gestaltet. →ölk
- 701** Die an Kinderlieder gemahnende schlichte Melodie lässt zusammen mit der ersten Strophe den Eindruck eines friedlichen, von Gottes Fürsorge getragenen Lebens entstehen. Zweite und dritte Strophe sprechen aber die Konflikte aus, die uns unsere Angewiesenheit auf diese Fürsorge erfahren lassen. Die vierte kehrt zum vollen Vertrauen der ersten zurück. Erst sie spricht Gott ausdrücklich und direkt an. Das Lied deutet an, dass Gottvertrauen auf einem konfliktreichen Weg erst gesucht werden muss.
- 702** Wahrscheinlich ist dieses kleine Lied im 20. Jahrhundert von den USA nach Angola und von dort wieder zurückgewandert. Seine extreme textliche und musikalische Einfachheit hat seine große Verbreitung wesentlich gefördert und es seinerzeit bei Jugendgruppen zu einem veritablen Schlager werden lassen. Inzwischen ist es mancherorts geradezu zum Symbol für eine naive, harmlose, harmoniesüchtige und in ihren Aussagen und Ausdrucksformen zu anspruchslose Kirche geworden.
- 703** An die „Ich-bin-Worte“ des johanneischen Jesus und andere markante Bibelzitate schließen sich die Bitten um den äußeren und den inneren Frieden an, in knappe und gegenwartsnahe Sprache gefasst. Die Melodie ist hauptsächlich durch unterschiedliche Dreiklangsmotive geprägt, die sie jedoch zu ungewohnten und überraschenden Wendungen kombiniert.

- 704** Die Liturgie der ökumenischen Gemeinschaft von Taizé versteht sich als Ruhe- und Sammelpunkt im Tageslauf. Innerhalb der Liturgie selbst haben einerseits Zeiten des Schweigens diese Funktion, andererseits solche Singsprüche, die – über längere Zeit wiederholt – mit einfacher Melodie und farbiger neoromantischer Harmonik eine Art akustischen Meditationsteppich bilden. In diesem Fall enthält die Musik dem Text entsprechend einige belebende Elemente in Rhythmus und Melodik.
- 705** Dem „clair-obscur“, dem Hell-Dunkel des Textes gibt die Melodie eine musikalische Entsprechung. Das Stück eignet sich in besonderer Weise, ambivalenten Empfindungen zwischen Sorge und Hoffnung, Trauer und Trost Ausdruck zu geben.
- 706** Der Singspruch gehört zu den suggestivsten Stücke aus Taizé. Mit seinem schwebenden Rhythmus und der mit einigen Dissonanzen gewürzten Harmonik fordert er eine Wiederholung „ad infinitum“ geradezu heraus.
- 707** In diesem etwas weniger bekannten Taizé-Gesang drücken sich Ruhe und Geborgenheit in besonders kleinräumiger, linearer Melodieführung und in der Balance zwischen Moll und Dur aus.
- 711** Unter dem Stichwort „Klage“ finden sich nur wenige Lieder, dafür aber einige starke Gebetstexte, Sie können mit dem kurzen Singspruch aus Pslam 42 kombiniert werden, der als Leitvers zur Psalmodie geschaffen wurde.
- 713** Einen direkten biografischen Zusammenhang zwischen dem „Pestlied“ und Zwinglis eigener Pesterkrankung gibt es wohl nicht; dafür ist der zeitliche Abstand zu groß. Zudem sind Krankheit und Heilung auch oder vielleicht vorwiegend im geistlichen Sinne zu verstehen: Gottes Gnade rettet uns aus der Verlorenheit der Sünde – Zwingli bezeichnet sie in seinen Schriften manchmal als „Brästen“, als schwere, bedrohliche Krankheit.
- 715** Ein deutliches Beispiel dafür, wie die Veränderung von Sprache und Sprachgebrauch einen alten Text unverständlich machen kann: Auf „selig“ reimte sich am Strophenschluss ursprünglich „wunderlich“, was wir heute negativ als „sonderbar“ verstehen und nicht mit Gottes Führung in Verbindung bringen würden. Aber auch der Ersatz „wunderbar“ trifft das Gemeinte nicht ganz: Gottes Führung ist nämlich nicht „großartig“ oder so ähnlich, sondern so, dass man sich vielleicht darüber wundert und erst danach erkennt, dass der „verborgene Gott“ am Werk ist. →ölk (Mel.)
- 717** Das gegen Ende des 1. Weltkrieges geschriebene Lied des „religiös-sozialen“ Zürcher Pfarrers Adolf Maurer betet nicht weltflüchtig um Erlösung aus der dunklen Welt, sondern um ein wenig göttliches Licht, das uns sie aushalten und bestehen hilft. Bildkräftig zeichnet die Melodie das Umherirren, die Düsternis, das Aufscheinen des Lichtes und das Ausharren in dieser Welt nach.
- 720** „Bring uns zurück“ – die alltestamentlichen Klagelieder meinen damit zunächst die Rückkehr aus der Verbannung, die Wiederherstellung des zerstörten Jerusalem. Zurückkehren zu Gott heißt aber auch, aus der Gottferne zu einem erfüllten Leben zu gelangen, in Einklang mit Gottes Willen.
- 723** Paul Gerhardts scheinbar so schlichtes Gedicht steckt voll von literarischen Kunstgriffen: Parallelkonstruktionen, Klangverbindungen, Verdoppelungen, rhetorischen Fragen und anderen Zierfiguren. Das ist keine Alltags-, sondern stilisierte Kunstsprache. Ihr geht es nicht um direkte Darstellung der Wirklichkeit, sondern um eine Stilisierung eigener Art – in der Sichtweise des Glaubens, die Leid und Unheil benennt, ihnen aber ihre letzte Gültigkeit abspricht. Die Melodie, auch mit „Nun danket all und bringet Ehr“ (RG 235) gesungen, hat der Berliner Nicolai-Kantor nach dem Vorbild von Genfer Psalmmelodien geschaffen →ölk (Mel.)

- 724** Gott meint es gut mit uns. In immer neuen Anläufen und in reich geschmückter dichterischer Sprache breiten sieben Strophen den Lobpreis von Gottes Liebe aus. Dass das Leben auch seine dunklen Seiten hat, kommt erst danach zur Sprache und wird sogleich überboten durch den Glauben, dass der Weg durch das Kreuz zu Gott und zum ewigen Lobgesang führt. Die Melodie verwendet die kunstvoll-schlichte Musiksprache des „Volkstons“ und hat wesentlich dazu beigetragen, dass das Lied in der Deutschschweiz zu den bekanntesten Gerhardt-Liedern gehört.
- 725** Paul Gerhardts Loblied (Text wie Nr. 724) erhielt für die deutschen Gesangbücher die Melodie zugewiesen, die zuerst beim Text des Osterliedes „Lasset uns den Herren preisen“ stand. Ihre Dramatik erzeugt eine deutliche Spannung zu der heiteren Zuversicht des Textes, bereitet aber damit die Vertiefung in den Letzten Strophen vor, wo von Kreuz und Ewigkeitshoffnung die Rede ist.
- 726** Gottes Größe geht über unser Verstehen – auch über das vielzitierte Verstehen mit dem Herzen. Der Sinnspruch des schlesischen Denkers und Mystikers ist als Kanon vertont, der nicht ohne rhythmische Feinheiten ist und daher einiger Einführung bedarf.
- 727** Unser kleines Lob und Gottes Größe: Diesen unendlichen Abstand überbrückt Gott selbst, wenn er uns mit seines „Geistes Kraft“ das Lob in den Mund legt. Ein ähnlich weiter Spannungsbogen tut sich auf zwischen den Bildern von Macht und Herrschaft und dem persönlichen Ton, den diese Strophen anschlagen. Die Melodie begegnet in älteren Gesangbüchern häufig mit dem Text „Alle Menschen müssen sterben“ und stammt ursprünglich – in kunstvollerer Form – von einem Liebeslied.
- 728** Diese barocke Sprache ist uns wohl etwas fremd geworden. Hinter ihr verbirgt sich ein sehr persönliches Gebet, welches das Gotteslob ausspricht und zugleich darüber nachsinnt. Die Melodie gibt sich zurückhaltender, setzt aber in der letzten Zeile mit den vielen Tonsprüngen noch einen starken Akzent.
- 729** Die aufklärerische Überzeugung, in der „besten aller möglichen Welten“ zu leben, kommt hier ungebrochen zum Ausdruck, im Staunen über die Wunder der Schöpfung und im Lob des Schöpfers. Die aus Liedern der Reformationszeit entlehnte Strophenform erlaubt die Zuweisung unterschiedlicher Melodien. Hier ist es jene, mit der Martin Luther die ursprüngliche Melodie zu „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ (Nr. 273) ersetzt hat.
- 730** Hinter der Kürze der Strophenform verbirgt sich eine raffinierte Asymmetrie. Nicht minder kunstvoll ist die Sprache gestaltet, dazu ist sie getränkt mit biblischen Bildern und Anspielungen, vor allem aus den Psalmen, aber auch aus Jesusworten, welche „Gottes Macht und Vorsehung“ – so Gellerts Liedüberschrift – ausdrücken. Die Melodie hat Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Sebastians berühmtester Sohn und Kirchenmusikdirektor in Hamburg, für das Probeheft zu einem neuen Hamburger Gesangbuch geschaffen. Sie ist das Musterbeispiel des klassizistischen Strebens nach edler Schlichtheit und nach Ausgewogenheit zwischen äußerer Bescheidenheit und kunstvoller innerer Gestaltung.
- 731** Barocker Habitus bestimmt sowohl Text wie Melodie dieses Liedes, dem man seine Entstehungszeit kaum anmerkt – als ob es die Nöte und Unsicherheiten seiner Gegenwart hinter dem unbekümmerten Lobgesang verbergen oder doch entkräften möchte.
- 732** In der leicht fasslichen Melodie drücken sich Weite und Licht aus; das Stück eignet sich gut als Leitvers zu gelesenen oder psalmodierten Lobpsalmen.
- 733** Aus dem nordischen „Liederfrühling“ des 20. Jahrhunderts stammt dieses Lied, das für Genesung aus schwerer Krankheit dankt, aber auch für Gottes Mitgehen in dunklen Stunden. Die Melodie stammt vom Osterlied „Jesus, meine Zuversicht“ (Nr. 478), bzw. seinem Gellert'schen Pendant „Jesus lebt, mit ihm auch ich“ (Nr. 482). Damit spielt sie auf die Schlusszeile an: „Gott, du lebst. Ich lobe dich!“
- 734** Die elegante Alternative für sangeskundige Menschen zum manchmal doch etwas stupiden „Happy-birthday“-Gegröle.

- 737** In klassizistisch klarer Sprache ist dieses kurze Fürbittegebet für die Neuvermählten gehalten, singbar auf die schwungvolle Melodie, von „O Jesu Christe, wahres Licht“ (Nr. 791), ursprünglich zum Text „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“ geschaffen. →ölk (Mel.)
- 738** Der Abschnitt aus dem Philipperbrief, der manchmal als Predigttext an Trauungen gewählt wird, ist in diesen Strophen auf die Partnerschaft in der Ehe hin ausgelegt. Wie meist in seinen Gedichten, greift Jochen Klepper auch hier auf barocke Gestaltungsmittel zurück. Das ungewohnte Strophenmaß machte eine neue Melodie nötig, die zwar nicht schwierig zu singen ist, aber doch nur einer einigermaßen singgewohnten Hochzeitsgesellschaft zugänglich sein dürfte.
- 740** Der Kehrvers gibt die Stichworte: zusammen gehen – sehen – hören – leben. Die Strophen vertiefen den jeweiligen Gedanken, zuerst eher allgemein und zurückhaltend, dann immer deutlicher auf ein christliches Lebensverständnis bezogen. Während der Kehrvers rasch von der Festgemeinde erlernt werden kann, ist die Melodie der Strophen recht anspruchsvoll und verlangt einen Vorsänger, eine Vorsängerin oder eine gut vorbereitete Singgruppe; denkbar ist auch, dass die Strophen mit oder ohne musikalische Hinterlegung lediglich vorgelesen werden.
- 741** Themen und Gedanken, die viele Traupredigten und Trauversprechen prägen, sind hier zusammengefasst in einer Sprache, die aus der Kirchenliedtradition lebt und zugleich zeitgenössisch schlicht gestaltet ist. Die Melodie ist mit dem Loblied „O dass ich tausend Zungen hätte“ (Nr. 728) bekannt und fügt sich in ihrer gediegenen Fröhlichkeit gut zum Stil des Textes.
- 745** In dem dankbaren Rückblick auf ein langes Leben verlieren das Dunkle und das Schwere ihr Gewicht, werden zu Orten in der Biographie, die ganz besonders von Gottes Hilfe und Begleitung erfüllt gewesen sind. Zum Rückblick kommt der von Hoffnung getragene Ausblick auf die letzte Wegstrecke und die Vollendung des Lebens in Gott. Die Melodie wurde ursprünglich zu Paul Gerhards Abend- bzw. Sterbelied „Nun ruhen alle Wälder“ (Nr. 594), zu dessen bekannterer traditioneller Melodie der vorliegende Text ebenfalls gut singbar ist.
- 746** Psalmzitate und –anspielungen bilden die Textgrundlage dieses Liedes über das Alter – gedichtet vom 35 Jahre jungen Jochen Klepper. Fast kindertümlisch mutet die schlichte Melodie an, entsprechend der 2. Strophe: „Kinder sein als Greis“.
- 748** Während im Gesangbuch von 1952 lediglich die vierte Strophe als Gottesdienstschlusslied enthalten war, macht die nun wieder vollständige Fassung deutlich, dass das Lied des lutherischen Theologen Ludwig Helmbold ein Lied der Glaubenszuversicht angesichts des Todes ist. In einfachsten, geradezu kunstlosen Worten, ohne jeden Zweifel, ohne jedes Argumentieren ruft es die Grunddaten der christlichen Ewigkeitshoffnung in Erinnerung. Zur Melodie vgl. bei Nr. 631.
- 749** Dem bekannten Gedicht von Matthias Claudius hat der Zürcher Komponist Paul Müller eine Melodie gegeben, die nicht ganz einfach zu singen ist, zumal sie nicht mit weiteren Strophen wiederholt werden kann. Mit ihren großen Bogen und ihrer charakteristischen Farbigekeit prägt sie sich aber gut ein und verleiht dem Text eine große Weite.
- 750** Von Andreas Gryphius, einem der berühmtesten deutschen Barockdichter, stammt diese Klage über die Vergänglichkeit der Welt, gefasst in harte Gegensätze und düstere Bilder – wie etwa das von der Totenbahre, die vor dem Haus auf uns wartet. Erst ganz zum Schluss fängt das Gedicht die Hinfälligkeit alles Irdischen in der Beständigkeit Gottes auf. Die Melodie gehörte zuerst zu einem Bußlied mit dem Textanfang „Kommt, her, ihr Menschenkinder“ und wird im Reformierten Gesangbuch auch mit dem Morgen- und Abendlied „Wann sich die Sonn erhebet“ (Nr. 573) gesungen.

- 751** Eine lange Reihe von Bildern für die Vergänglichkeit der Welt und die verfließende Zeit mündet erst in der letzten Zeile in den Hinweis auf eine Beständigkeit jenseits allen Vergehens. Sie gründet in der Gottesbeziehung, die hier mit einem Begriff aus dem Alten Testament als Gottesfurcht bezeichnet ist. Zur Eleganz der Dichtung passt die Melodie, die in der Art eines barocken Tanzes geformt ist. →ölk
- 753** Kaum in einem anderen Lied wird die Welt, wird das irdische Leben in so düsteren Farben gemalt. Wer so singt, ist belastet durch so viele schlimme Erfahrungen, dass ihm nur noch die Hoffnung auf ein besseres Leben bei Gott übrig bleibt. Müsste es nicht die Aufgabe der christlichen Gemeinde sein, dazu beizutragen, dass niemand mehr dieses Lied singen muss? →ölk (Mel.)
- 754** Mit dem Wissen um den eigenen Tod leben, mit dem Bewusstsein, dass es schon heute oder morgen so weit sein kann, das ist „ars moriendi“, Sterbekunst und zugleich die eigentliche Kunst guten Lebens. Die vom frühen Pietismus geprägte Lieddichterin legt das Gewicht auf ein mit Gott versöhntes Sterben. Dieses gute Ende ist die Voraussetzung auch für ein gelingendes Leben. Die Melodie stammt von dem bekannten Lied „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ (Nr. 681) →ölk (Mel.)
- 755** Von Tag zu Tag verrinnt die Zeit – der „Mystiker“ Tersteegen sieht darin aber nicht das Zeichen für die Vergänglichkeit, sondern umgekehrt den Hinweis auf die Ewigkeit. Musikalisch bietet der gut klingende Kanon keine großen Probleme.
- 757** Das mittelalterliche „media vita“ ist umgedreht: nicht der Tode mitten im Leben, sondern das Leben mitten im Sterben. Das Scharnier für diesen Umschwung nennt die mittlere der drei kurzen Strophen: Gottes Liebe und unsere Zugehörigkeit zu ihm. Einzigartig ist die Melodie, die sich erst nach dem ersten Drittel vom immer gleichen Ton löst; der Umschwung vom Rezitieren zum Singen bildet den Umschwung vom Tod zum Leben ab. →ölk
- 760** Ein kurzes Gebet, ausgehend von dem bekannten Vers aus Psalm 90, hilft uns bei der Gewöhnung an den Gedanken des Sterbenmüssens. Frühere Zeiten sprachen von der „Sterbekunst“, die die Voraussetzung für jede gute Lebenskunst ist. Unser Vergehen, unser Verstummen ist aufgehoben in Gott. Die Melodie klingt etwas ungewohnt; sie setzt Dreiklangsfiguren direkt nebeneinander und erinnert damit vielleicht an die auseinander brechenden Brückenteile. Zuletzt schwingt sie sich aber zuversichtlich zum Vertrauen auf Gottes Brücke auf.
- 761** Gestorben, verloren, verlassen, vergessen, vergangen – das ist die Realität unseres Sterbens. Hinter ihr und über ihr steht Gottes Realität, die dieses Vergehen überdauert und uns in sich aufnimmt. Die Strophen legen so den berühmten Vers aus dem achten Kapitel des Römerbriefes aus, der im Kehrvers gesungen wird. Für die Ausführung ist an einen Wechsel zwischen Gemeinde und Vorsänger(gruppe) gedacht.
- 772** Aus dem weltlichen Abschiedslied „Innsbruck, ich muss dich lassen“ ist durch die Änderung der entscheidenden Wörter ein geistliches Lied geworden: ein Lied vom Sterben, vom Abschied von der Welt. Es ist ein Musterbeispiel für die „Kontrafaktur“, die Umtextierung von weltlich zu geistlich. Die Melodie hat später noch viele andere Texte erhalten, so Paul Gerhards „Nun ruhen alle Wälder“ (Nr. 594); dabei ist ihr Rhythmus gleichmäßiger geworden, und die beiden Melodiehälften wurden einander angeglichen.
- 773** In diesem Klassiker unter den Sterbeliedern hat der Tod seinen Schrecken verloren. Wenn auch der Anfang an eine eher antike Schicksalsergebenheit anklingt, so geht es doch um mehr: Wer zu Christus gehört, ist in seine Auferstehung eingeschlossen. Der österliche Grundton des Textes setzt sich im hellen und zuversichtlichen Klang der Melodie fort.

- 774** Die Lebenskräfte nehmen ab, das Bewusstsein schwindet, das Licht erlöscht – ein fester Halt in dieser tiefsten Angst ist der Glaube, der sich im Apostelwort „sterben ist mein Gewinn“ ausdrückt. Die eigentlich widersinnige Aussage bekommt ihre Wahrheit nur aus dem, was ihr vorangeht, aus Christus. Die Melodie ist ein Musterbeispiel an wohl ausbalancierter Schlichtheit und leichter Singbarkeit. →ölk
- 775** Das Bild des Gekreuzigten ist ein starker Trost im Sterben. So sieht es die einzige Strophe, die von dem in früheren Jahrhunderten verbreiteten Sterbelied „Valet will ich dir geben, du arge, falsche Welt“ übriggeblieben ist – die anderen Strophen sehen die Welt zu einseitig negativ. Von diesem Lied aus hat sich die Melodie mit sehr vielen anderen Texten verbunden; bei uns ist vor allem mit Paul Gerhards Adventslied „Wie soll ich die empfangen“ (Nr. 367) verbreitet. →ölk (Mel.)
- 777** Loslassen können, auch wenn es schmerzhaft ist: das gelingt mit dem Trost des Heiligen Geistes, mit der Fürsorge des Heilands. So deutet sich in der letzten Strophe die Wendung an: von der Bitte „komm“, zum „bleibe bei uns“, von der Klage zum Lob. Die Melodie des Genfer Zehngeboteliedes fügt sich dank ihrer Linearität und dem schwebenden Rhythmus der ersten Zeile gut zu dem stillen, introvertierten Text.
- 779** Mit diesem singbaren Christuswort lässt sich beispielsweise eine Lesung oder ein Gebet rahmen oder gliedern. Die zu Beginn an eine Rezitationston erinnernde Melodie ist rasch zu lernen.
- 787** Als dieses Lied gedichtet wurde, hatte die böhmische Reformation schon mehr als ein Jahrhundert mit Aufbrüchen, Konflikten und Bedrängnis hinter sich. Es reagiert darauf mit dem heiteren Vertrauen auf Gottes Liebe und Schutz und hofft auf die Erneuerung der Kirche in der Krise. Heiter ist auch die Melodie, ursprünglich mit dem weltlichen Lied „Entlaubet ist der Walde“ verbunden.
- 789** Die Reformation in Konstanz, von Ambrosius Blarer (Blaurer), dem Verfasser dieses Liedes, mitgestaltet, wurde nach der militärischen Niederlage der evangelischen Stände im Deutschen Reich gewaltsam beendet. So wird hier ein düsteres Bild der Zeit gezeichnet, und die schlimmen Ereignisse werden als Strafe Gottes gedeutet. Das Lied schließt mit dem Gebet, Gott möge die Feinde abwehren und zum rechten Glauben führen. Die Melodie unterstreicht Klage und Bitte in dramatischer Bewegung; Melchior Vulpius hat sie zu „Der Tag bricht an und zeigt sich“ geschaffen.
- 790** Nach einigen Jahrzehnten konsolidierten sich die verschiedenen Reformationsbewegungen zu neuen Konfessionen und Institutionen, die sich scharf voneinander abgrenzten und für sich die wahre, die richtige Lehre beanspruchten – in diesem Fall auf „Wort und Sakrament“, entsprechend dem für die lutherische Kirche grundlegenden Augsburger Bekenntnis von 1530.
- 791** Zwar ist in diesem Liedtext deutlich der Geist der „altprotestantischen Orthodoxie“ mit ihrer rechthaberischen Rechtgläubigkeit zu spüren: Hier sind „wir“, dort „die andern“. Jedoch erscheinen diese Andern nicht so sehr als Feinde, sondern mehr als Menschen, die der Erleuchtung bedürfen. Die Melodie hat in den Jahrhunderten verschiedene Texte getragen; ihre an einen Renaissance-Tanz erinnernde rhythmischen Gestalt hat sie allerdings erst im 19. Jahrhundert erhalten. →ölk
- 792** Dass Zwinglis „Kappeler Lied“, das durchaus politisch gemeinte Bittlied um eine Erneuerung des Gemeinwesens, im Zusammenhang mit dem Kappeler Krieg 1529 entstanden ist, wie es die Überlieferung will, ist unwahrscheinlich – vielleicht ist es da aber gesungen worden, und zwar wohl mit der heutigen Melodie, der einfacheren von zwei überlieferten Melodien. Sicher ist aber der kunstvolle Bau des Gedichts: das „Akrostichon“ (die ersten Wörter jeder Strophe ergeben zusammen das Stoßgebet „Herr Gott hilf“), das Spiel mit den unterschiedlichen Zeilenlängen und der Reim vom Schluss der ersten auf den Anfang der zweiten Zeile. Zwingli hat sein Gedicht in der damaligen alemannischen Schriftsprache verfasst; unsere neuhochdeutsche Fassung stammt aus der Straßburger liturgischen Erneuerungsbewegung um 1900, die sich intensiv mit dem süddeutsch-schweizerischen Erbe der Reformation befasst hat.

- 793** In dem Lied spiegelt sich das Ringen um Einheit in der Herrnhuter Brüdergemeine zwischen der Gründung der Siedlung Herrnhut und der Erkenntnis, welche die Einheit in der gemeinsamen Aufgabe über die unterschiedlichen Bekenntnisse hinweg begründete. Zinzendorfs im Original viel üppigerer Text wurde schon früh zur heutigen Fassung vereinfacht. Die Melodie nimmt vorweg, was man gegen Ende des 18. Jahrhunderts als „edle Simplizität“ und „schlichte Würde“ bezeichnete.
- 794** Die „Gemeinschaft der Heiligen“, die wir im dritten Artikel des Glaubensbekenntnisses nennen, bedeutet Einheit und Zusammengehörigkeit aller Christinnen und Christen. In einer langen Reihe von Zitaten aus dem Neuen Testament wird dieser Grundzug christlicher Existenz mit Nachdruck entfaltet. Die geistliche Gemeinschaft muss sich auch auf das konkrete Leben erstrecken und auswirken, im gegenseitigen Tragen von Lasten, in der Gemeinschaft auch im Leid – heute würde man dies als „Solidarität“ bezeichnen. Die Melodie gehörte zuerst zum Lied „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ und wird bei uns mit dem Osterlied „Nun freut euch hier und überall“ (Nr. 476) gesungen.
- 795** Die von Christus erneuerte Kirche soll in die Welt ausstrahlen und Dunkelheit und Freundschaft überwinden. Das war der Grundtenor der Erneuerungsbewegungen nach dem Ersten Weltkrieg, und er bestimmt auch die von dem in der Jugendbewegung engagierten Pfarrer Otto Riethmüller vorgenommene Strophenzusammenstellung und –überarbeitung. Die heutige Fassung hat die dem damaligen Zeitgeist entsprechende kämpferische Stimmung etwas zurückgenommen und etwa die Zeile „üben gute Ritterschaft“ ersetzt durch „suchen, was den Frieden schafft“ (Str. 6). Die kernige Melodie stammt aus dem Repertoire der böhmischen Reformation, deren Lieder in den 1930er Jahren eine regelrechte Renaissance erlebten. →ölk
- 797** Die Vereinigung der ganzen Menschheit unter Gottes Wort – diese biblische Vision trieb die Missionsbewegung an, aus der dieses Lied stammt. Es sieht sich mit Schwachheit, Widerständen und dunklen Wegen konfrontiert und bittet – fern von jedem kolonialistischem Triumphalismus – darum, dass Gott selber handeln möge. Die Melodie steht auch bei dem älteren Loblied „Dir, dir, Jehova, will ich singen“ (Nr. 243).
- 798** Dass der Glaube eng mit der Lebenspraxis zusammenhängt, gehörte zu den Kernanliegen der Aufklärung. Auf diesem Hintergrund ist das Lehrgedicht des bedeutendsten aufklärerischen Liederdichters, Christian Fürchtegott Gellert, zu sehen. In seiner zweiten Hälfte erhält es die Gestalt eines Gebetes, einer Selbstverpflichtung vor Gott. Die Melodie hatte zuerst den Text „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt“ und steht auch bei „Mir nach, spricht Christus, unser Held“ (Nr. 812).
- 799** Was als Glaubens- oder auch Passionslied beginnt, erweist sich in Strophe 3 und 4 als Missionslied, den Auftrag, Gottes Wort in der ganzen Welt auszubreiten, bekräftigend. Als im 19. Jahrhundert der schwäbische Pfarrer Albert Knapp, Liedersammler, -bearbeiter und -dichter, seinen Text auf die alte Melodie des „Wächterliedes“ (Nr. 850) schrieb, wurde diese in einer vereinfachten und rhythmisch ausgeglichenen Fassung gesungen. Mit der heute wieder verwendeten originalen Fassung passt sie nicht in idealer Weise zusammen. →ölk (Mel.)
- 801** Die Melodie, der dieses Lied seine zeitweilige große Beliebtheit verdankt, hat der Salzburger Domkapellmeister Johann Michael Haydn – Bruder des bekannteren Joseph Haydn – für ein so genanntes Messlied geschrieben, ein Lied, das die Gemeinde sang, während der Priester am Altar die lateinischen Messetexte sprach. In diesem Fall war es das Lied „Hier liegt vor deiner Majestät“ zum Kyrie. Die Kombination mit dem Text aus der Basler Mission ergibt eine recht eigenwilliges und wohl nicht durchgehend ideales Wort-Ton-Verhältnis.
- 802** Grundlage jeder menschlichen Gemeinschaft ist die Vergebung, die Liebe, die „zu-recht bringt, nicht verdammt“. Ihre Quelle ist Gott selbst, und sie in ihrer weltumspannenden Universalität zu verstehen, ist die eigentliche Herausforderung in dem, was man mit „Mission“ gemeint hat. Die Melodie ist bekannt mit dem Lied „Mein schönste Zier“ (Nr. 672).

- 803** Im reformatorischen Verständnis steht der Mensch direkt vor Gott ohne die Vermittlung einer priesterlichen Institution, und die reformierte Tradition legt das Gewicht zudem stark auf die örtliche Gemeinde. Gegenüber diesem Kirchenverständnis „von unten“ setzt dieses aus einer stark bischöflich orientierten Strömung der anglikanischen Kirche stammende Lied die Akzente anders, ordnet die Kirche als Gottes „Schöpfung“ und Christi „Braut“ dem Einzelnen vor. Die Melodie ist typisch für den klassizistisch-romantischen Klang vieler englischer Lieder des 19. Jahrhunderts, etwa als „victorian hymns“ bezeichnet.
- 804** Hymnisch-gleichmäßiger Rhythmus und fanfarenhafte Tonsprünge verbinden sich in dieser Melodie – sie entstand ursprünglich zur Isaac Watt’s Liedfassung von Psalm 90 – zu einer Hochstimmung, die den Aufbruch der ökumenischen Bewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts adäquat auszudrücken vermochte. Verbreitet hat sich das Lied vor allem über den CVJM; für das Reformierte Gesangbuch ist sein Text etwas modernisiert worden.
- 805** Aus einem Wort aus den Abschiedsreden des johanneischen Christus an seine Jünger ist die erste Strophe gewonnen; nach ihrer Silbenzahl und angelehnt an ihre Gliederung sind zwei weitere Strophen angefügt. Die Vertonung bleibt nahe am Rezitationsgesang und eignet sich besser für eine Einzelstimme oder eine kleine Gruppe, damit die nötige Flexibilität des Vortrags zu erreichen ist.
- 810** Vierstimmigkeit und bewegte Rhythmik sorgen für einen reichen und vollen Klang. Dabei sind alle vier Zeilen melodisch durchgestaltet; keine ist eine bloße Füllstimme. Der Gesamtbogen der Melodie ist leicht zu erfassen und durch den nicht allzu großen Tonumfang auch gut zu singen. Die regelmäßig gestalteten Zeilenanfänge und –schlüsse erleichtern die Ausführung auch ohne Singleitung.
- 811** Aktiv, fröhlich, zuversichtlich, geradezu unbekümmert, so sieht Graf Zinzendorf seine Herrnhuter Gemeinde und alle Christinnen und Christen – gegründet in der unverbrüchlichen Zugehörigkeit zu Jesus, die auch Lasten und Müdigkeit ertragen lässt. Die Melodie des Westschweizer Kirchenmusikers und Kirchenmusikreformers Pierre Pidoux nimmt diese Stimmung in ihrem markanten Rhythmus und den langen Bogen auf.
- 812** Dass das Bekenntnis zu Christus, die Nachfolge auf seinem Weg Konflikte mit sich bringen kann, erfahren die wenigsten von uns am eigenen Leibe – anderswo und zu anderen Zeiten sieht das ganz anders aus. Dort sind die uns fremd, ja unerträglich gewordenen Bilder aus dem Bereich des Krieges noch aussagekräftig, und der Dichter konfrontiert sie hier mit Bildern von Licht, Hilfe, Zuflucht und Hoffnung. Die Melodie gehörte zuerst zum Sterbelied „Mach’s mit mir, Gott, nach deiner Güt“.
- 813** Durch das Repertoire von Taizé hat sich dieser zentrale Satz aus der lateinischen Liturgie in unseren Gemeinden verbreitet. Der zweistimmige Satz ergibt eine stellenweise unvollständige Harmonie und wird mit Vorteil mit den angegebenen Akkorden gestützt, sofern nicht ohnehin auf den vierstimmigen Satz aus Taizé zurückgegriffen wird.
- 814** Leben in Christus heißt Leben in der Nachfolge, und diese bedeutet Demut, Einigkeit, Einsatz für den Nächsten, auch wenn dabei Konflikte und Leiden auszuhalten sind. Die Melodie gehört zu den einfachsten im ganzen Gesangbuch und entstand – in zuerst noch etwas reicherer Gestalt – zum Text „Nun danket all und bringet Ehr“.
- 815** Die Besonderheit dieses in seiner Art typischen herrnhutischen Nachfolgeliedes liegt in markanten Sätzen wie „man soll, was man kann“ oder „sorgenfrei und doch sorgsam“. Die gegenüber dem Original rhythmisch stark vereinfachte Melodie ist bekannter mit dem Lied „Jesu, geh voran“ (Nr. 690).

- 816** Die ganze Welt unter der Herrschaft Gottes, geeint in der Erfahrung von Gottes Liebe: Diese Sehnsucht wird besonders verständlich auf dem Hintergrund der politischen Wirren der napoleonischen Zeit, in der dieses Lied entstanden ist. Die Missionsbewegung des 19. Jahrhunderts hat diesen Gedanken dann aufgenommen. Die Melodie stammt von der Liedfassung der Zehn Gebote im Genfer Psalter; mit ihrer originalen Textzuweisung fehlt sie zwar im Gesangbuch, jedoch ist sie die Melodie mit den meisten nachträglich zugewiesenen Texten.
- 817** Vom Lied „Kommt her, des Königs Aufgebot“ ist nur die letzte Strophe ins Gesangbuch aufgenommen worden. Die ersten beiden drücken den kämpferischen Geist des frühen 20. Jahrhundert in einer Deutlichkeit aus, die heute nur noch schwer nachvollziehbar ist. Die schwungvolle Melodie hat Heinrich Schütz zu einer Liedfassung von Psalm 97 geschaffen: „Der Herr ist König überall“.
- 818** Die Suche nach Gott führt nicht in der Spekulation zu einem Ergebnis, sondern in der Liebe, in gelingenden Beziehungen und in tätiger Solidarität. Die kurze Melodie endet nach einem verhaltenen Beginn mit einer Art musikalischen Zeigefinger, der auf das letzte Wort „Gott“ hinweist.
- 819** Dass es neben der Liebe und damit gegen die Liebe die unterschiedlichsten Motive für unser Handeln gibt, ist nur allzu offensichtlich. Würde die Liebe alles leiten, würden wir den Glauben in die Realität umsetzen, dass Gottes voraussetzungslose Liebe der tragende Grund unseres Lebens ist. Dieses Gebet wird auf eine Melodie gesungen, die im Tonverlauf leicht zu erfassen ist und rhythmisch der Sprachstruktur folgt.
- 820** Die Entstehungszeit dieses Liedes macht deutlich, dass es sich auf die damals deutlich wachsende Kriegsgefahr bezieht. Eine friedlichere Welt lässt sich aber nicht durch die Bereitschaft zur Gegengewalt schaffen, sondern nur durch mutiges Gottvertrauen. Die Melodie stand ursprünglich beim Text „Frisch auf, ihr Musikanten“ und wurde dem Maurer-Gedicht im Gesangbuch von 1952 zugewiesen.
- 821** Während in vielen anderen Liedern zur Gemeinschaft aufgerufen wird, geht es in diesem kurzen Spruch um den Mut zum Nonkonformismus, zum Anderssein, wenn Gottes Weg dies verlangt. Die kirchentonartig gefärbte Melodie braucht etwas Gewöhnung, ist aber nicht schwierig zu singen.
- 822** Aus den dramatischen Worten spricht in erstaunlich direkter Weise die notvolle Situation in der Zeit vor dem 2. Weltkrieg. Das Lied greift zurück auf die mittelalterliche Friedensantiphon „Da pacem“, wo es heißt: „wer anders sollte für uns streiten, wenn nicht du, unser Gott allein?“ Die kantige Melodie des Schweizer Komponisten Willy Burkhard bildet den drängenden Anruf an Gott in ihren Quartsprüngen ab.
- 823** Der Aufruf zur Solidarität – gesungen auf eine schlichte und zurückhaltende Melodie nimmt Propheten- und Apostelworte auf. Er weist von der Liedmitte an über menschliche Solidarität hinaus: Christus selbst ist das Lebensbrot, an ihn wenden sich in Dank und Bitte die letzten beiden Strophen. →ölk
- 824** Aus Gottes Wahrheit zu leben, bedeutet Hingabe an dem Dienst am Nächsten und an der Welt. Dies drückt das Lied in einfachen, unverschnörkelten Worten aus, in Form und Melodie fast in der Art eines Kinderliedes gestaltet und dennoch von großem inhaltlichen Anspruch. „Zeitenwende“ mag zuerst etwas dramatisch klingen, kann aber jede Zeit bedeuten, weil uns immer die Aufgabe gestellt ist, die Gegenwart aus der Vergangenheit in die Zukunft zu wenden. Für Christinnen und Christen steht diese Zukunft unter der Verheißung von Gottes „neuer Welt“.
- 825** Die große Frage nach dem Sinn des Lebens erhält eine bescheidene Antwort in negativen Formulierungen: Nicht vergebens zu leben, die gestellten Aufgaben nicht zu verfehlen, das ist schon viel, und auch um dies können wir nur beten. Darum ist das Lied durchgehend als Gebet gestaltet. Ähnlich bescheiden ist die Melodie, wohl die am einfachsten zu erlernende der neuen Melodien im Gesangbuch, und doch offen für ganz unterschiedliche Arten der Begleitung und Ausgestaltung. →ölk

- 827** In der Tradition der alttestamentlichen Klagepsalmen wird hier das Unrecht der Welt vor Gott gebracht – Machtmissbrauch, Lüge, Gewalt, Furcht. Es überwinden zu können, ist Gottes Gabe und zugleich unsere Aufgabe, weil er uns die Kraft schenkt zur Feindesliebe, zum Händereichen, zur Wahrheit, zum Leben als Friedenszeichen.
- 828** Leichtfüßig und kindertümlich kommt hier die Friedensbitte daher, sowohl textlich wie musikalisch. Die gleich bleibende Textstruktur aller Strophen erleichtert Zugang und Behalten. Durch diese Form zusammengehalten, kann das Lied einen bunten Strauß von Themen und Bibelzitatens bieten, die jedes für sich wieder eigene Assoziationen wecken. Die Melodie war ursprünglich für die Begleitung durch eine Dixieland-Band bestimmt.
- 829** Das Lied ist ein typischer Vertreter des „engagierten“ geistlichen Liedes aus der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts: kurze Strophen, schlichte Form, alltagsnahe Sprache und die Betonung unserer Verantwortung für die Welt. Dazu tritt eine ebenso schlichte Melodie, gekennzeichnet durch einen in allen Zeilen gleichen Rhythmus und – in der ersten Hälfte – auffallend vielen Tonwiederholungen. Beides führt sie in die Nähe der Sprachdeklamation.
- 830** Keine Angst vor vielen Vorzeichen in der musikalischen Notation! Freilich ist diese Melodie ein Stück „Zwölftonmusik“, d.h. sie hat keine Tonart im üblichen Sinn und verwendet alle 12 Töne, die in der Aufteilung der Oktave in Halbtöne Platz haben – den 12. Ton erst ganz zuletzt. Aber in der Logik der Intervalle und zusammen mit der völlig konsonanten Begleitung erscheint sie dem Ohr – anders als dem Auge – keineswegs fremd. Der Liedtext ist einer der wenigen, die die Passion Jesu nicht mit dem Vergeltungs- und Sühnegedanken verbinden, sondern mit der menschlichen Existenz, die eigenes Leiden zu ertragen hat, aber zugleich aufgerufen ist, sich in der Nachfolge Jesu auf die „Elendswelten“ fremden Leides einzulassen.
- 832** Die „Rechtfertigung des Zweiflers“ ist ein zentrales Thema moderner Theologie. Anders als in älteren Liedern geht es hier nicht um unerschütterliche Gewissheit, sondern um Nichtwissen, Zweifel und Fragen – im Erkennen gleichermaßen wie im Handeln. Die Melodie zeichnet die Bewegung vom Nachdenken zum Gebetsruf deutlich nach. →ölk
- 833** Die Welt ist nicht so, wie sie sein sollte, wie sie Gottes Willen entspräche. Gott scheint abwesend. Der adventliche Ruf „Komm“ drückt die Sehnsucht nach seinem Wirken in der Welt aus, von Strophe zu Strophe näher heranrückend, bis hinein ins Herz. Die Melodie ist in einer besonderen Sequenztechnik komponiert: Die versetzt wiederholten Elemente erleichtern das Erfassen trotz der eigenständigen Gestaltung. →ölk
- 834** Die Besonderheit dieses Liedes liegt vor allem in der Melodie. Sie wurde im 19. Jahrhundert aus dem „Hallelujah“ in Henry Purcells Anthem „O God, Thou art my God“ adaptiert und durch J. M. Neale mit der Nachdichtung des Hymnus „Angularis fundamentum“ (etwa „Der Eckstein“) unterlegt. Zusammen mit dem ebenfalls nach Purcells Vorlage gestalteten Satz bringt sie einen schwungvoll-barocken Gestus in den Gemeindegesang. Der Text des Frankfurter Stadtjugendpfarrers Dieter Trautwein „riecht“ da und dort etwas nach Übersetzung des zu Grunde liegenden neueren englischen Textes, verfasst vom politisch engagierten Dichter Fred Kaan. Er kann mit der Eleganz der Melodie nicht ganz mithalten, hat aber immerhin den Vorzug, dass er direkt und konkret ausspricht, was es für den Frieden in der Welt braucht und was wir mit Gottes Hilfe dafür tun können.
- 835** In sprachlich und musikalisch einfache Gestalt sind gewichtige Begriffe verpackt, die etwas summarisch erscheinen mögen, aber gerade in dieser Allgemeinheit viele individuelle Situationen einschließen. →ölk

- 837** Keine Gottesanrede: Gott ist schon da, wir brauchen ihn nicht herbeizurufen. Kein Gottesname: Gott ist kein autoritäres Gegenüber, sondern die Kraft, die Lebenshauch spendet. Keine großen Worte: Furchtlosigkeit und Liebe genügen, dass wir zum Werkzeug des Friedens werden. Keine klassische Liedstrophe mit Reimen und regelmäßigen Rhythmen, aber doch – an der Grenze der Liedform – poetisch durchgestaltet. Ebenso schlicht und zurückhaltend die Melodie: nahe am Sprachduktus und doch von starker musikalischer Logik.
- 838** Harmoniefolge und Basslinie bestimmen dieses aus dem Bereich der amerikanischen charismatischen Bewegung stammende Stück. Sie sind nahe verwandt mit dem berühmten „Kanon“ von Johann Pachelbel. Auf die in der Mittelstimme liegende Melodie werden Kernsätze aus der Bergpredigt gesungen; das Gesangbuch gibt Beispiele für weitere Bibelverse an, die hier eingesetzt werden könnten. Kreative Konfirmandenklassen sind gefordert ... →ölk
- 839** Das berühmte Jesuswort vom Salz und Licht ist hier auf einfache Weise singbar gemacht. Der zweite Textteil erinnerte in der Originalfassung des Stücks an Gottes Schöpferwort „Es werde“ und ist jetzt ersetzt durch einen Aufruf, der direkt an Verheißung und Auftrag Jesu anschließt. Die Kanonfassung stellt keine Probleme und bietet die Möglichkeit zu klanglicher Entfaltung auch in einfacheren Verhältnissen.
- 840** Melodie und Originaltext sind ein Stück „Global Praise“, das Weiterreichen des Gotteslobes rund um den Erdball. Dazu passen auch die deutschen und die englischen Strophen, welche Gedanken aus der Befreiungstheologie aufnehmen. Die südafrikanischen Melodie ist ungewohnt, aber leicht zu erfassen, besteht sie doch lediglich aus zwei kurzen, einfachen Formeln.
- 841** Glaube ist nicht nur geduldiges Gottvertrauen. Aus ihm erwächst die Kraft, die Welt auf Gottes Willen hin zu verändern. Diese Gedanken sind in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts auch bis ins geistliche Lied gelangt, in diesem Fall mit der Aussage, dass Gottes Schöpfungsgaben – unsere Sinnen und Glieder – zugleich Aufgaben in sich bergen. Die Melodie orientiert sich anders als diejenigen vieler Lieder aus jenen Jahren nicht an Modellen populärer Musikstile, sondern geht einen eigenen Weg zwischen Aufruf und Nachdenklichkeit. →ölk
- 842** Das kindertümlich schlichte Friedenslied ist ein „Mutmacher“. Unter dem Vorzeichen des Glaubens an Gott formuliert es das Motto „global denken, lokal handeln“. Für das Reformierte Gesangbuch erhielt der Text eine Melodie aus dem von Johann Sebastian Bach musikalisch redigierten „Schemelli“-Gesangbuch; dort ist sie dem Passionslied „Jesu, deine Liebeswunden“ zugewiesen.
- 843** Der jüngste Liedtext im Gesangbuch wurde als Lied zur Trauung gedichtet. Er stammt aus den letzten Monaten der alten DDR, als die bevorstehenden Umwälzungen immer deutlicher vorauszuspüren waren und die Menschen mit Hoffnung, aber auch mit Unruhe erfüllten; das Lied wurde sehr bald auf diese Situation hin verstanden. Die Melodie ist übernommen vom Lied „Lob Gott getrost mit Singen“ (Nr. 787).
- 849** Energisch, aber in eher herbem Klanggewand weist der Kanon des Basler Chor- und Posaunenchorleiters Arthur Eglin auf Gottes Zukunft hin – Abbild für die spannungsvolle Existenz zwischen Gegenwartserfahrung und Verheißung. Die kunstvolle rhythmische Gestaltung verlangt ein Singen unter klarer Leitung.
- 850** Wie das „Morgensternlied“ (Nr. 653) stammt das „Wächterlied“ aus der Trostschrift „Freudenspiegel des ewigen Lebens“, geschrieben nach einer Pestepidemie. Trauer und Not werden überstrahlt durch die Hoffnung auf die Ewigkeit, auf den Anbruch des Gottesreiches. Bilder aus dem Gleichnis von den zehn Jungfrauen und aus den Visionen der Johannes-Offenbarung fügen sich zu einem Gemälde, das an die Grenzen der Vorstellungskraft führen will, unterstützt von der assoziativen Bildhaftigkeit der Melodie. →ölk

- 851** Die endzeitliche Vorstellung des himmlischen Jerusalem, der Gottesstadt aus der Johannesoffenbarung, wird in diesem Klassiker der Kirchenliedgeschichte zu einem üppigen Gemälde ausgeformt, dessen Einzelzüge uns heute fremd anmuten mögen, das aber zusammen mit der weit ausholenden Melodie durchaus noch seine Wirkung entfaltet.
- 852** Gottes Bund besteht nicht ein einengender Fesselung, sondern in der Freiheit schlechthin. Gebete und Lesungen sollen mit diesem Singspruch ihre Zuspitzung erhalten.
- 853** Auf die bekannte Melodie von „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ wird dieses klassische Ewigkeitslied gesungen, das in eigenartiger Weise zwischen verschiedenen Ausprägungen christlicher Zukunftshoffnung schwankt: Christus kommt und bringt Segen in die Welt – ebenso kommen wir „heim“ zu ihm und finden bei ihm Ruhe und Freude.
- 854** Die Melodie dieses Leitverses zeichnet die im Text beschriebene Bewegung ohrenfällig nach – manche würden ihn vielleicht etwas salopp als „Aufstellerlied“ bezeichnen.
- 855** Die Gleichnisse von den klugen und törichten Jungfrauen und vom ungetreuen Knecht geben die biblischen Bezüge für dieses Lied, das sich vor allem über die Gesangbücher der Herrnhuter Brüdergemeine verbreitet hat. Es versteht die „Endzeit“ als eine in der Gegenwart anbrechende Heilszeit, die es nicht zu verschlafen gilt. Die Melodie hat Johann Crüger zum Weihnachtslied „Lobt Gott, ihr Christen alle gleich“ (Nr. 395) geschaffen. →ölk
- 856** Die Kriegsrhetorik ist uns heute fremd geworden; sie drückt aber die unbestreitbare Tatsache aus, dass die Welt von Konflikten zerrissen ist, dass die Menschen von vielen Mächten bedroht sind, die gegen Gottes Willen stehen. Die feste Zuversicht darauf, dass dieser Wille Wirklichkeit in der Welt wird, drückt der aus dem süddeutschen Pietismus stammende Pfarrer und große geistliche Anreger Blumhardt in seinem Wahlspruch „Jesus ist Sieger“ aus. →ölk (Mel.)
- 857** Was in Nr. 856 kurz zusammengefasst ist, entfaltet dieses Lied etwas breiter: Gottes Herrschaft setzt sich in der Welt durch gegen „Satan“, gegen alles, was ihr entgegensteht und was die Menschen ins Verderben reißen will. Blumhardt hat diesen Sieg selber in erstaunlichen seelischen und körperlichen Heilungen in seiner Umgebung erlebt. Die letzte Strophe zeigt uns als Mitstreiter in diesem Kampf; auf dieses aktive christliche Leben haben Blumhardt und sein Sohn Christoph großen Wert gelegt, bis hin zum politischen Engagement. Die Melodie wird auch mit dem Text „Gott ist getreu“ gesungen (Nr. 689).
- 858** Endzeitliche Texte in der Bibel sprechen oft von Schrecken, Kampf und Gericht. Nur zu oft wurden und werden sie als Drohung missverstanden und missbraucht. Dieser Liedtext aus schwerer Zeit macht deutlich, dass das Gegenteil gemeint ist: Jenseits der „kranken Welt“ mit ihren Rätself, Kriegen und Leiden steht Gottes Friedensreich als tröstliche Hoffnung. Die Melodie verbindet eine etwas archaisch anmutende Tonsprache mit einer intensiven musikalischen Realisierung des Textes, die seine Aktualität deutlich werden lässt.
- 859** Die reiche, zwischen Dur und Moll pendelnde Harmonik hat diesem Kanon in Kreisen der Singbewegung zu großer Beliebtheit verholfen. Der Text verweist auf die Vergänglichkeitsdichtung der alttestamentlichen Weisheit, vor allem im Buch des Predigers“, und auf die in der Johannesoffenbarung mehrmals vorkommende Vorstellung von einem himmlischen „Buch des Lebens“.
- 860** In der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung hat dieses Lied als Ausdruck von Solidarität und Hoffnung eine zentrale Rolle gespielt. Es ist – mit Ausnahme der zweiten Strophe – eigentlich kein explizit geistliches Lied, doch kann jeder und jede Singende den eigenen religiösen Hintergrund in die offenen Formulierungen hinein-denke, zumal verschiedentlich biblische Anspielungen verwendet werden, etwa „Fürchtet euch nicht“ oder „Die Wahrheit wird euch frei machen“.

- 861** Ein Prophetenwort aus längst vergangener Zeit zeichnet das Bild einer Zukunft, die in ihrer Großartigkeit unerreichbar fern scheint: die friedliche Gottesstadt ohne Gewalt und Krieg. Der Weg Jesu, der dahin führt, beginnt aber hier und heute, er ist Aufruf und Angebot. Die lange Strophe braucht eine ebenso weit ausgreifende Melodie, die sich nicht ganz leicht einprägt – es ist aber gut möglich, die Gemeinde nur den Refrain singen zu lassen und die Strophen einem Chor, einer Singgruppe oder einer Einzelstimme anzuvertrauen. So würde zudem deutlich, dass der Refrain die gemeinsame Antwort, die Reaktion auf die Prophetenrede der Strophen ist.
- 862** Das ist die Kernaufgabe der christlichen Kirche: Den Anbruch der Gottesherrschaft zu verkünden, um die wir in der 2. Bitte des Unser Vater beten: „Dein Reich komme“. Frieden, Licht und Liebe kommen aber nicht im Triumphzug, sondern „durch Leid und Entbehrung“. Gegenüber dem spanischen Original verschiebt der deutsche Text das Gewicht etwas: Die Ankündigung wird konkret im „Weg der Gerechtigkeit“, den wir mit Gottes Hilfe gehen sollen. Die Melodie bringt einen eigenen Klang ins Gesangbuch und ist mit ihrer folkloristischen Rhythmik und den großen Sprüngen etwas gewöhnungsbedürftig, doch prägt sie sich dadurch auch umso besser ein.
- 863** In einfachen Worten ist die Hoffnung auf Gottes Kommen für eine bessere Welt ausgedrückt – zugleich ein weiterer Beleg dafür, dass Lieder in schweizerischen Dialekten im Reformierten Gesangbuch leider durchweg Kinderlieder sind.
- 864** Die Befreiung „aus dem Sklavenhause Ägypten“, wie sie das Buch Exodus im Alten Testament erzählt, ist nicht nur für Israel zur Ur-Erzählung der Freiheit geworden, sondern – im Zusammenspiel mit Passion und Ostern – auch für die christliche Kirche. Im vielleicht bekanntesten der afroamerikanischen „Spirituals“ wird unausgesprochen die Verbindung zu Unterdrückung Befreiung der Schwarzen in den USA hergestellt, aber auch zu allen anderen Situationen bis heute, wo Menschen ihre grundlegenden Rechte verweigert werden.
- 865** Während das englische Vorbild „For all the Saints“ zu Allerheiligen gehört, steht das Lied jetzt im Kirchenjahr einige Wochen später beim Ewigkeitssonntag und blickt auf den Advent voraus, der als „ewiger Advent“ der Vollendung erhofft wird. Zahlreiche biblische Assoziationen begleiten die Gedanken im Spannungsfeld zwischen Todeswelt und Ewigkeit. Dieselbe Spannung drückt auch die Melodie aus. Geschaffen hat sie der bedeutende englische Komponist Ralph Vaughan Williams in der Art der spätromantischen „victorian hymns“, jedoch in unverwechselbarer persönlicher Handschrift.
- 866** In der biblischen Figur der Mirjam, der Schwester des Mose, symbolisieren sich mehrere Grundanliegen feministischer Theologie und Spiritualität: Befreiung im Mut zur Freiheit, Lob Gottes mit allen Sinnen in Lied und Tanz und die Rolle von Frauen als Vorkämpferinnen, Vorsängerinnen, Vortänzerinnen. So ist denn auch die Melodie in der Art israelischer bzw. chassidischer Tanzlieder gestaltet und setzt eine Ausführung in einem geeigneten Rahmen voraus.
- 867** In zeitgemäß knapper und doch bildstarker Sprache umschreibt das Lied, was der Glaube von Gottes Zukunft erwarten darf – auch schon in der Gegenwart. Die Melodie überschreitet entsprechend dem Textinhalt das Gewohnte und ist doch in ihrem Verlauf gut zu erfassen. →ölk
- 868** Das Neue Testament schließt mit dem „Maranatha“, der Bitte „Unser Herr, komm“ (Offb 21,20); dieselbe Bitte steht mit diesem Singspruch auch am Schluss des Gesangbuchs.