

**Lobpreis- und Anbetungslieder –
Eine kritisch-würdigende Analyse der aktuellen Hillsong-Lieder**

Praise and worship songs. A critical analysis of popular Hillsong songs.

Simon Ehlebracht

submitted in accordance with the requirements
for the degree of

Master of Theology

in the subject

Practical Theology

at the

UNIVERSITY OF SOUTH AFRICA

SUPERVISOR: Prof. Elsabé Kloppers
CO-SUPERVISOR: Dr. Wolfgang Schnabel

Oktober 2018

DECLARATION

Name: Ehlebracht, Simon
Student number: 61992143
Degree: Master of Theology in Praktischer Theologie

Lobpreis- und Anbetungslieder. Eine kritisch-würdigende Analyse der aktuellen Hillsong-Lieder

Praise and worship songs. A critical analysis of popular Hillsong songs.

I declare that the above dissertation is my own work and that all the sources that I have used or quoted have been indicated and acknowledged by means of complete references.



SIGNATURE
(Simon Ehlebracht)

09.05.2019

DATE

Zusammenfassung

Die Masterarbeit untersucht die 20 meist gespielten Hillsong-Lieder aus dem Jahre 2016 in Deutschland. Untersuchte Aspekte sind die Hauptthemen der Liedtexte, die Sänger- / Adressat-Perspektive, die Einordnung in das gesamtbiblische Narrativ sowie die Funktionen der Lieder innerhalb des Gottesdienstes. Anhand dieser Aspekte wird der Kritik, die an die Lieder gerichtet wird, begegnet. Kritisiert wird unter anderem die theologische Substanzlosigkeit der Lieder, das verzerrte Gottesbild, fehlende Themen wie Leid, Klage, Soziale Gerechtigkeit oder die Fokussierung auf das Individuum anstatt auf Gott.

Die Arbeit weist nach, dass die Kritik an mangelndem Inhalt gerechtfertigt ist. Die Lieder kommunizieren darüber hinaus ein einseitiges Gottesbild, das Jesus im Fokus hat. Es wird dargestellt, dass die Themen Leid, Klage und Soziale Gerechtigkeit unterrepräsentiert sind. Auf der grammatikalischen Ebene weisen die Lieder einen starken Fokus auf das Individuum auf. Durch die Untersuchung der Funktionen wird jedoch gezeigt, dass die meisten Lieder trotz einer Ich-Perspektive stark gemeinschaftsstiftend sind. Das liegt vor allem an der koinonialen Funktionen sowie der Kombinationen von diakonischer und seelsorgerlicher Funktion mancher Lieder. Neben diesen Funktionen übernehmen die Lieder oft noch die kerygmatische, missionarische und pädagogische Funktion.

Schlüsselwörter

Lobpreis- und Anbetungslieder; Hillsong; Gottesdienst; Liturgie; Hymnologie; Liedfunktionen; Gesamtbiblisches Narrativ; Adressaten von Liedern, Sänger-Perspektive; Kritik an Lobpreisliedern

Summary

The master thesis examines the 20 most played Hillsong songs from 2016 in Germany. Aspects examined are the main themes of the lyrics, the singer-/ addressee perspective, the classification into the biblical narrative as well as the functions of the songs within the worship service. Based on these aspects, the criticism directed at the songs is met. Criticized are, among other things, the theological lack of substance of the songs, the distorted image of God, missing topics like suffering, lamentation, social justice or the focus on the individual instead of God.

The work proves that the criticism of lack of content is justified. In addition, the songs communicate a one-sided image of God that strongly focuses on Jesus as an addressee. It shows that the issues of suffering, lamentation and social justice are underrepresented. On the grammatical level, the songs have a strong focus on the individual. Examining the functions, however, shows that most of the songs, despite a first-person perspective, are strongly community-building. This is mainly due to the koinonial function and the combinations of diaconal and pastoral function of some songs. In addition to these functions, the songs often take on the kerygmatic, missionary and pedagogical function.

Keywords

Praise and worship songs; Hillsong; Church service; Liturgy; Hymnology; Song functions; Biblical Narrativ; Addressees of songs; Singer perspective; Criticism of praise songs

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	6
1.1	Motivation und Relevanz	6
1.2	Forschungsfrage	7
1.3	Einordnung in die theologischen Disziplinen	8
1.3.1	Praktische Theologie	8
1.3.2	Liturgiewissenschaft	8
1.3.3	Hymnologie	9
1.4	Methodisches Vorgehen	9
1.4.1	Genre und Eingrenzung	9
1.4.2	Hillsong	9
1.4.3	Kontext und Liedauswahl	10
1.4.4	Entwicklung der Begriffsdefinition: Lobpreis und Anbetung	10
1.5	Prämissen – hermeneutisches Vorverständnis	12
1.5.1	Verstehen der Liedaussagen im Referenzrahmen der Heiligen Schrift	12
1.5.2	Die kirchliche Trinitätlehre	12
1.5.3	Die Stellung Jesu Christi	13
1.5.4	Die Metaphorik	13
1.6	Aufbau der Untersuchung	14
2	Entstehung und Entwicklung neuerer Lobpreis und Anbetungslieder	15
2.1	Internationale Entwicklung	15
2.1.1	Erweckungsbewegung des 18. und 19. Jahrhunderts	15
2.1.2	Amerikanische Gospelmusik	15
2.1.3	Jesus-People-Bewegung	17
2.1.4	Charismatische Erneuerungsbewegung	19
2.2	Entwicklung im deutschsprachigen Raum	20
2.3	Entwicklung der Hillsong-Bewegung	23
2.3.1	Geschichtliche Entwicklung	23
2.3.2	Entwicklung im Bereich Musik	24
2.4	Forschungsstand	26
2.4.1	Inhaltliche Analyse - Mark Evans/ Daniel Thornton	26
2.4.2	Inhaltliche und Erlebnisorientierte Analyse – Daniel Thornton/ Jochen Kaiser	27
2.4.3	Inhaltliche Analyse – Tanya Riches	28

2.4.4	Thematische Analyse - Brian Walrath und Robert Woods.....	28
2.4.5	Glaubensnarrative – Hans Riphagen.....	29
2.4.6	Funktionale Analyse - Brian Walrath und Robert Woods/ David Pass	29
2.4.7	Deutsche Publikationen zu inhaltlichen und funktionalen Analysen	30
2.5	Kritik an modernen Lobpreis- und Anbetungsliedern	31
2.5.1	Kritik: Reduktion des theologischen Inhaltes	31
2.5.2	Kritik: Gottesbild.....	32
2.5.3	Kritik: Fehlende Themen der Klage und Sozialer Gerechtigkeit	32
2.5.4	Kritik: Sänger-Perspektive	33
2.5.5	Kritik: Ausgestaltung der Musik.....	34
3	Funktion der Lieder im Gottesdienst	35
3.1	Der Gottesdienst.....	35
3.2	Singen im Gottesdienst.....	36
3.3	Funktionen der Lieder	38
3.4	Die liturgische Funktion	38
3.4.1	Handlung: Begrüßung/ Eingangslied	39
3.4.2	Handlung: Lobpreis/ Lobgesang	39
3.4.3	Handlung: Gebet.....	40
3.4.4	Handlung: Schuldbekennntnis	41
3.4.5	Handlung: Absolution / Lossprechung	41
3.4.6	Handlung: Predigt	42
3.4.7	Handlung: Abendmahl	42
3.4.8	Handlung: Glaubensbekenntnis.....	44
3.4.9	Handlung: Segen	44
3.4.10	Handlung: Sendung	45
3.5	Die kerygmatische/ missionarische/ pädagogische Funktion	45
3.5.1	Die kerygmatische Funktion.....	45
3.5.2	Missionarische Funktion	47
3.5.3	Pädagogische Funktion	48
3.6	Die koinoniale Funktion	48
3.7	Die seelsorgerliche/ diakonische Funktion.....	51
3.8	Verschiedene Funktionen, ein Gottesdienst.....	53
4	Analyse der Hillsong-Lieder.....	54
4.1	Analyse von 20 Hillsong-Liedern	55
4.1.1	Oceans.....	55
4.1.2	Das glaube ich	60

4.1.3	Mighty to save	64
4.1.4	Christ is enough	68
4.1.5	Cornerstone	71
4.1.6	Was für ein Gott	75
4.1.7	Hosanna	78
4.1.8	Still	82
4.1.9	Groß und herrlich	84
4.1.10	From the inside out	86
4.1.11	Führ´ mich an dein Kreuz	90
4.1.12	Mein Erlöser lebt	93
4.1.13	Alle Schöpfung staunt	97
4.1.14	One Way	100
4.1.15	I surrender	103
4.1.16	Alive	106
4.1.17	This is living	109
4.1.18	The stand	111
4.1.19	Mein Retter, Erlöser	115
4.1.20	Sinking Deep	117
5	Auswertung und Zusammenfassung der Ergebnisse	122
5.1	Die Adressaten in den Liedern	122
5.1.1	Jesus	122
5.1.2	Gott der Vater	123
5.1.3	Heiliger Geist	124
5.2	Die Sänger-Perspektive der Lieder	125
5.2.1	Verbindung zwischen Text und Funktion	126
5.2.2	Verbindung zur Aufführungspraxis	127
5.2.3	Verbindung zwischen Sänger- und Adressaten-Referenzen	127
5.3	Die thematischen Schwerpunkte der Lieder	129
5.3.1	Thema: Lob und Anbetung	129
5.3.2	Thema: Buße	130
5.3.3	Thema: Wort Gottes	131
5.3.4	Thema: Tod, Trauer und Leid	132
5.3.5	Thema: Soziale Gerechtigkeit	133
5.4	Die Anzahl der Themen pro Lied	134
5.5	Auswertung des gesamtbiblischen Narratives	135
5.5.1	Schöpfung	135
5.5.2	Sündenfall	136

5.5.3	Rettung	137
5.5.4	Antwort.....	138
5.5.5	Zukunft	140
5.5.6	Weitere Aspekte.....	141
5.6	Die liturgische Funktion mit den Handlungen im Gottesdienst	142
5.7	Die Funktionen der Lieder im Gottesdienst	145
5.7.1	Koinoniale Funktion	145
5.7.2	Pädagogische Funktion	145
5.7.3	Kerygmatische Funktion	146
5.7.4	Missionarische Funktion	148
5.7.5	Seelsorgerliche und diakonische Funktion	148
5.7.6	Anzahl der Funktionen im Lied	149
6	Schlussfolgerung.....	150
6.1	Sänger-Perspektive	150
6.2	Adressaten der Lieder.....	150
6.3	Angesprochene Themen.....	151
6.4	Gesamtbiblisches Narrativ	152
6.5	Funktionen der Lieder	152
7	Ausblick	154
7.1	Anregungen und Reflexion für die Kirchenpraxis.....	154
7.1.1	Anregungen für Verantwortliche in Gemeinden und Lobpreisleiter	154
7.1.2	Anregungen für Kritiker	155
7.2	Anregung für die weitere Forschung.....	155
8	Literaturverzeichnis	157
9	Appendix.....	164
9.1	Songliste der 20 populärsten Hillsong-Lieder aus dem Jahr 2016	164
9.2	Liedtexte der 20 Hillsong-Lieder	165
9.2.1	Oceans.....	165
9.2.2	Das glaube ich	167
9.2.3	Mighty to save	169
9.2.4	Christ is enough	171
9.2.5	Cornerstone	172
9.2.6	Was für ein Gott.....	173
9.2.7	Hosanna.....	174
9.2.8	Still	176

9.2.9	Groß und herrlich	177
9.2.10	From the inside out	178
9.2.11	Führ' mich an dein Kreuz	180
9.2.12	Mein Erlöser lebt	182
9.2.13	Alle Schöpfung staunt	183
9.2.14	One Way	185
9.2.15	I surrender	187
9.2.16	Alive	189
9.2.17	This is living	191
9.2.18	The stand	193
9.2.19	Mein Retter, Erlöser	195
9.2.20	Sinking deep	196
9.3	Checkliste zur ausgewogenen Liedauswahl im Gottesdienst.....	198
9.4	Excel Listen	199
9.4.1	Sänger-Perspektive und angesprochene Person der Trinität	199
9.4.2	Die Liturgische Handlungen der Lieder	200
9.4.3	Die Funktionen der Lieder	201
9.4.4	Die Themen der Lieder	202
9.4.5	Gesamtbiblisches Narrativ	203
10	Abbildungsverzeichnis.....	204

1 Einleitung

1.1 Motivation und Relevanz

Moderne Lobpreis- und Anbetungslieder erfreuen sich seit 20 Jahren immer größerer Beliebtheit. Besonders unter jugendlichen Kirchenbesuchern ist die aktuelle Form des gesungenen Wortes ein wesentlicher Ausdruck ihrer Religiosität. In Gottesdiensten werden die traditionelleren Lieder immer mehr von den neueren abgelöst. Dies ist in sowohl freikirchlichen als aber auch in landeskirchlichen Gottesdiensten zu beobachten.

Großen Einfluss auf die deutsche Lobpreiskultur übt der angelsächsische Raum, ins besondere England, Nordamerika und Australien aus. Hier sind es zum Teil Einzelkünstler, aber auch Songwriter-Kollektive verschiedener Kirchen, die seit Jahren in rasantem Tempo neue Lobpreislieder komponieren und veröffentlichen. Durch die Globalisierung dauert es nicht lange, bis diese Lieder auch in Deutschland gehört und in Gottesdiensten verwendet werden. Die neuen Lieder werden aber nicht mehr nur allein im Gottesdienst gesungen. In sogenannten Lobpreisevents wird professionellen Künstlern beim „performen“ der Lieder zugejubelt. Auf dem Weg zur Schule oder zur Uni dröhnen die Lieder aus den Smartphone-Kopfhörern. Auf YouTube wird abends vor dem Bildschirm der beliebtesten Lobpreisband zugeschaut. Lobpreis gehört für die junge Generation mehr und mehr zum Alltag. Diese Entwicklung ist natürlich erst einmal sehr positiv, da sie zeigt, dass es bei jungen Menschen ein Interesse an Spiritualität gibt. Im Verlauf dieser Arbeit werden die Lieder auf ihre Stellung im Gottesdienst hin betrachtet. Das liegt vor allem an der nötigen Eingrenzung und Stoßrichtung der Arbeit.

Der Einfluss der neueren Praise & Worship Songs auf die gelebte Glaubenspraxis wird aber nicht nur positiv gesehen. Kritik wird von Hymnologen, Theologen, Pastoren und auch den Kirchgängern an Inhalt und Form der Lieder geübt. Für manche sind die Lieder theologisch nichtssagend und emotional zu vielsagend. Verglichen werden die neueren Lieder oft mit den alten Hymnen der Kirchengeschichte. Sind die Vergleiche und kritischen Anmerkungen gerechtfertigt?

Da die Theologie der Gemeinde stark von den gesungenen Lobpreisliedern mitbestimmt wird (Parry 2013:XV), ist eine theologische Analyse der neueren Lobpreis- und Anbetungslieder fundamental wichtig. Hierbei stellen sich die folgenden Fragen:

1. Was wird eigentlich gehört und gesungen?
2. Welchen Einfluss hat dies auf die Gemeinden?

Diese Arbeit soll einen Beitrag leisten mit Kritikpunkten umzugehen. Es soll eine Hilfestellung gegeben werden, besonders die Lieder der Hillsong-Gemeinde aus Australien kritisch zu hinterfragen. Schließlich werden ihre Lieder weltweit von mehr als 50 Millionen Menschen jeden Sonntag in den verschiedensten Gottesdiensten gesungen (Hillsong 2017a). In der Arbeit soll herausgestellt werden, ob die Kritikpunkte an diesen Liedern gerechtfertigt sind. Außerdem sollen anhand der hier angewandten Methoden weitere aktuelle Lieder dieses Genres analysiert werden können.

Das persönliche Interesse an diesem Thema hat mit der eigenen Biographie des Verfassers zu tun, der sich seit seiner Kindheit in verschiedenen Bereichen der musikalischen Ausgestaltung in Gottesdiensten engagiert. Auch ein einjähriger Aufenthalt in der Hillsong-Kirche in Australien hat dieses Interesse weiter verstärkt.

1.2 Forschungsfrage

Die Forschungsfrage dieser Arbeit lautet:

Wie berechtigt sind die kritischen Anfragen an die Hillsong-Lieder?

Daraus entspringen die folgenden Teilfragen:

Was wird eigentlich gehört und gesungen?

In welchen Kontexten werden diese Lieder gesungen?

Was sind die Kritikpunkte an den Liedern?

Was sind die Themen und Hauptelemente der aktuellen Hillsong-Lieder?

Welche möglichen Funktionen können die Hillsong-Lieder im Gottesdienst ausführen?

Haben die Funktionen einen Einfluss auf die positive oder negative Bewertung dieser Lieder?

1.3 Einordnung in die theologischen Disziplinen

1.3.1 Praktische Theologie

Diese Arbeit ist im Bereich der Praktischen Theologie angesiedelt. Die Praktische Theologie ist eine eigenständige Disziplin innerhalb der Theologiewissenschaften. Auch wenn sie die jüngste Disziplin innerhalb der Theologie ist, ist sie von großer Bedeutung. Ihre Aufgabe ist es, die kirchliche Praxis in einer Art und Weise zu reflektieren, dass es der gesamten Theologie zum Nutzen wird (Meyer-Blanck & Weyel 2008:7). Sie

„ist diejenige Disziplin, in der die Nötigung der Theologie zur Grenzüberschreitung und Integration am stärksten spürbar wird. Die Theologie als Ganzes soll ja für das Leben von Christenmenschen Deutungs- und Handlungsperspektiven entwickeln, die mit realen Vollzügen und nicht nur mit begrifflichen Distinktionen zu tun haben.“ (Meyer-Blanck & Weyel 2008:47).

Christian Grethlein verortet die Praktische Theologie in seinem Studienbuch zur PT nicht nur als Theorie der Praxis für den Pfarrerberuf, sondern versteht sie auch als an Theologie interessierte Laien gerichtet (Grethlein 2016:11). Genau diesem Ansatz entspricht die Zielrichtung dieser Arbeit. Sie soll ein Beitrag und eine Hilfestellung für Theologen, aber auch für Theologie-Interessierte sein.

1.3.2 Liturgiewissenschaft

Innerhalb der Praktischen Theologie bewegt sich diese Arbeit in der Unterdisziplin der Liturgiewissenschaft und der Hymnologie.

Die Liturgiewissenschaft beschäftigt sich mit dem gottesdienstlichen Handeln der Kirche. Dabei hat sie einen dreifachen Auftrag (Albrecht 1995a:9; Meßner 2001:24f; Neijenhuis 2012:8f; Adam & Haunerland 2014:88f) Zum einen erfüllt sie einen „historischen Auftrag“. Dabei erforscht sie die Gottesdienstgeschichte und die Wandlung des Christlichen Gottesdienstes (Adam & Haunerland 2014:88f; Neijenhuis 2012:8; Albrecht 1995a:9). Als zweites muss sie einen „systematischen Auftrag“ erfüllen. Die Liturgiewissenschaft „[...] hat die heutige Erkenntnis vom Wesen des Gottesdienstes und vom Sinn der einzelnen liturgischen Formen darzustellen“ (Albrecht 1995a:9; Neijenhuis 2012:8). Die dritte Aufgabe beinhaltet den „praktischen Auftrag“. Es gehört zum Wesen der Praktischen Theologie und damit auch der Liturgiewissenschaft, dass sie „Handreichungen für die gottesdienstliche Praxis der Gegenwart“ (Albrecht 1995a:9; Neijenhuis 2012:8) bereitstellt.

Um diesen Aufgaben nachgehen zu können, arbeitet die Liturgiewissenschaft interdisziplinär mit anderen Wissenschaften wie z.B. der Kirchengeschichte und der Systematischen Theologie zusammen.

Auch wenn die in der vorliegenden Arbeit betrachteten Lobpreis- und Anbetungslieder verstärkt außerhalb des Gottesdienstes gesungen und gespielt werden, wird sich diese Arbeit ausschließlich auf den gottesdienstlichen Kontext beziehen.

1.3.3 Hymnologie

Die Hymnologie ist eine Nebendisziplin der Liturgiewissenschaft (Leaver 2000:1971; Biertz 2002:455). Wie die Liturgiewissenschaft arbeitet auch die Hymnologie interdisziplinär mit beispielsweise den Musikwissenschaften, Literaturwissenschaften oder auch der Poetik zusammen und bedient sich ihrer Methoden (Leaver 2000:1973f). „Die Hymnologie hat die Aufgabe, die Bedeutung des Kirchenliedes für das Gemeindeleben, speziell für den Gottesdienst, herauszuarbeiten“ (Albrecht 1995b:9).

1.4 Methodisches Vorgehen

1.4.1 Genre und Eingrenzung

Neben klassischer Kirchenmusik, wie sie aus anderen Epochen der Kirchengeschichte bekannt ist, wird sich diese Arbeit auf das Genre Lobpreis und Anbetung (engl. Praise & Worship) konzentrieren. Im weiteren Verlauf wird auf die Bedeutung und Entwicklung dieses Genres eingegangen. Allein die Lizenzvergabe-Agentur CCLI hat ca. 300.000 Lieder in ihrer Datenbank (CCLI 2018a). Mit weltweit 240.000 und europaweit 60.000 teilnehmenden Gemeinden ist CCLI eine der größten Lizenz-Vergabe-Agenturen der Welt (CCLI 2018a). Da jedes Jahr eine scheinbar unzählbare Anzahl neuer Lobpreislieder publiziert wird und der Bestand somit stetig steigt, ist eine Eingrenzung der zu untersuchenden Lieder zwingend notwendig. Diese Eingrenzung bezieht sich daher auf das Musikgenre, die komponierenden Künstler sowie den Kontext, in dem die Lieder gesungen werden.

1.4.2 Hillsong

Der Fokus der zu untersuchenden Lieder liegt auf der Hillsong-Kirche mit ihrem Hauptsitz in Australien. Hillsong ist eine der einflussreichsten Kirchen weltweit (Huffpost 2018) und leistet seit mehr als 30 Jahren einen großen Beitrag zur

internationalen Lobpreis- und Anbetungsszene. Eine weiterführende Diskussion zur Hillsong-Kirche erfolgt später.

Da in dieser Arbeit ein Fokus auf die Analyse der populärsten Hillsong-Lieder gelegt wird, erhebt sie keinen Anspruch auf Repräsentativität. Selbst innerhalb des Hillsong-Kontextes kann nicht von Repräsentativität gesprochen werden, denn die populärsten Lieder stammen bis auf eine Ausnahme alle aus dem 21. Jahrhundert. Auf die von Hillsong vor der Jahrtausendwende publizierten Lieder wird kein Bezug genommen. Daher liegt der Fokus dieser Arbeit auf den populärsten Hillsong-Liedern der letzten knapp 17 Jahre innerhalb des deutschsprachigen Raumes.

1.4.3 Kontext und Liedauswahl

Die Liedauswahl bezieht sich auf die 20 meist gesungenen Lieder aus dem Jahr 2016 in Deutschland. Die CCLI Lizenzagentur erhebt über ein online Report Formular (CCLI 2018b) die Häufigkeit, mit der die Lieder gesungen werden und erstellt eine jährliche Liste der populärsten Lieder. Die Lieder selbst stammen aus einem Zeitrahmen von 1998 bis 2014. Es handelt sich somit um einen Querschnitt an Liedern, der sich durch die musikalische Entwicklung der Hillsong-Kirche erstreckt. In der Hitliste von 2016 kommen zwei Lieder vor, die zum einen im englischen Original und in einer deutschen Übersetzung gesungen werden: Das Lied *Oceans* mit der deutschen Übersetzung *Meer* sowie *Mighty to save* mit der deutschen Übersetzung *Du allein rettetest mich*. Da auf eine doppelte Analyse verzichtet wird, wurden die zwei folgenden Lieder *Mein Retter Erlöser* und *Sinking Deep* der Hitliste in diese Arbeit mit aufgenommen.

1.4.4 Entwicklung der Begriffsdefinition: Lobpreis und Anbetung

Die Angabe einer Begriffserklärung erscheint schwierig. Es herrscht noch eine gewisse Unsicherheit, was genau der Begriff „Praise & Worship Songs“ bedeuten soll, welcher deutsche Ausdruck ihm entspricht und wie er inhaltlich gefüllt werden muss. Guido Baltes definierte ihn im Jahr 2006 folgendermaßen: Hinter dem Begriff „Praise & Worship“, verbirgt sich

„weit mehr als nur eine musikalische Gattungsbeschreibung. Vielmehr beschreibt der Begriff, für den eine deutsche Entsprechung erst noch gefunden werden muss, ein vielfältiges Geflecht von musikalischen, theologischen und liturgischen Entwicklungen, die sich als der Versuch beschreiben lassen,

traditionelle Anliegen kirchlicher Liturgie und Spiritualität innerhalb der neuzeitlichen Pop-Kultur neu zu aktualisieren.“ (Baltes 2006:99).

Knapp zehn Jahre später scheint eine deutsche Entsprechung für den Begriff gefunden worden zu sein. An vielen Stellen wird der englische Praise & Worship-Begriff mit dem deutschen Ausdruck „Lobpreis & Anbetung“ wiedergegeben (Bubmann 2014:329; Stadelmann 2012:31).

Der Begriff „Lobpreislied“ lässt sich erst 1996 im musikwissenschaftlichen Lexikon *MGG*² finden. In der früheren Auflage von 1979 taucht der Begriff noch gar nicht auf. In der aktuellen Auflage von 1996 wird der Begriff unter dem Kapitel „Freikirchen/Neuere Entwicklung“ geführt und eher am Rande beschrieben. Günter Balders schreibt über das Lobpreislied:

„Manche Freikirchen werden relativ stark von der sog. Charismatischen Erneuerungsbewegung erfasst. Deren auch in anders geprägten Gemeinden weit verbreitete Lobpreislieder (auch Anbetungslieder genannt), in Blöcken von mehreren Liedern gesungen, bilden einen wesentlichen Teil der Frömmigkeitspraxis charismatischer Kreise“ (Balders 1996:110).

Auch wenn man sich über die deutsche Entsprechung der Begrifflichkeit langsam einig wird, herrscht noch Unklarheit, wie er mit Inhalt gefüllt werden soll. Für Bubmann dienen die Lieder primär der „lobpreisenden und anbetenden Anrede Gottes, nicht hingegen der lehrenden Darstellung dogmatischer Glaubensinhalte oder der verkündigenden Erzählung“ (Bubmann 2014:329). Helge Stadelmann beschreibt den Inhalt des Begriffs „Lobpreislied“ differenzierter. Für ihn sind diese Lieder neben lobpreisenden und anbetenden Aspekten zusätzlich

„Bekennnislieder, Bitt- und Danklieder sowie Lieder zur Christusnachfolge und Hingabe. Nicht wenige der Lieder sind Vertonungen von Bibeltexten, also Bibellieder“ (Stadelmann 2012:32).

Auch Balders betont, dass es sich bei den Texten „vornehmlich um Bibelworte oder bibelsprachliche Wendungen“ handelt (Balders 1996:110).

Einig ist man sich darin, dass die Lobpreis- und Anbetungslieder stark von der charismatischen Erneuerungsbewegung inspiriert wurden. (Balders 1996:110; Stadelmann 2012:23ff). Die musikalische Ausformung der Lobpreis- und Anbetungslieder orientiert sich seit ihrer Entstehung stark an der aktuellen Populärmusik (Baltes 2006:99ff; Bubmann 2014:325f). Balders ergänzt:

„Viele der kurzen, nicht strophischen Songs sind rhythmisch stark ausgeprägt und verwenden gerne Synkopen (ohne daß [sic] immer gebührend auf Sprachakzente geachtet würde, bes. in den übersetzten Fassungen); andere sind in ihrer Anlage eher ruhig gehalten und ausgesprochen schlicht zu nennen, mit sich immer wieder ähnelnden Versatzstücken. Wie die musikalisch im Hintergrund stehende Unterhaltungsmusik sind diese Lieder teilweise sehr kurzlebig“ (Balders 1996:110).

1.5 Prämissen – hermeneutisches Vorverständnis

1.5.1 Verstehen der Liedaussagen im Referenzrahmen der Heiligen Schrift

Die oben genannten theologischen Disziplinen, in denen sich dieser Untersuchung bewegt, sind unter der Schirmherrschaft der Theologie zu verstehen, welche sich durch ihre Offenbarungsgebundenheit und ihren Glaubensbezug zu allen anderen Wissenschaften unterscheidet (Maier 1990:34). Der Offenbarungscharakter der Bibel hat Gott als Ursprung. Somit wird die Bibel als das geoffenbarte Wort Gottes bezeichnet (Grudem 2013:54). Darunter wird laut Wayne Grudem zum einen Jesus Christus, als das fleischgewordene Wort Gottes verstanden, aber auch die Rede Gottes selbst, welche im Wort Gottes von Menschen niedergeschrieben wurde (Grudem 2013:53ff). Die Bibel besteht aus den 66 kanonischen Büchern, die von der frühen Kirche als authentisch und Autorität anerkannt wurden (Grudem 2013:61-78). Gerhard Maier schlussfolgert, „daß die schriftgewordene Offenbarung nach ihrem eigenen Anspruch die höchste und letzte Instanz, die höchste und allein maßgebliche Norm für die Gemeinde Jesu Christi darstellt.“ (Maier 1990:152). Martin Luther hat in seinen bekannten „Sola’s“ sein Verständnis der Bibel als „sola scriptura“ zum Ausdruck gebracht (Stadelmann 2001:72). Dies ist zusammengefasst auch das Vorverständnis dieser Untersuchung.

1.5.2 Die kirchliche Trinitätlehre

Die kirchliche Trinitätslehre orientiert sich an den biblischen Aussagen (Eckstein (2006:85-113). Das Dogma der Trinität ist eine der wichtigsten Lehren des christlichen Glaubens. Die Frage nach dem Wesen Gottes steht im Zentrum der Suche nach Gott (Grudem 2013:251). Die kirchengeschichtliche Diskussion der Thematik würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen und kann anderorts verfolgt werden (Livigstone & Cross 2005:1652ff; Grudem 2013:251-290). Für das Vorverständnis dieser Untersuchung sei der Begriff Trinität folgendermaßen definiert: „Gott existiert

ewiglich als drei Personen, Vater, Sohn und Heiliger Geist, und jede Person ist vollkommen Gott, und es gibt nur einen Gott“ (Grudem 2013:251).

1.5.3 Die Stellung Jesu Christi

Durch den in 1. Mos. 3 beschriebenen Sündenfall, ist der persönliche Zugang der Menschen zu Gott verhindert. Der Mensch allein kann durch eigenes Werk keine intakte Beziehung zu Gott aufbauen. Die biblische Geschichte zeichnet den Versuch der Menschen sowie ihr Unvermögen im Alten Testament nach.

Durch Jesu Inkarnation (vgl. Joh. 1), seinem Wirken in Raum und Zeit, sowie seinem Sterben und Auferstehen (vgl. Mt. 27-28), ist der Zugang zur oben beschriebenen Trinität wieder möglich. Jesus nimmt daher eine besonders aktive Rolle im Wiederherstellungsgeschehen der Beziehung zwischen Gott und Mensch ein. Dabei ist Jesus allerdings nicht der allein Handelnde. Auch Gott der Vater und der Heilige Geist nehmen eine Rolle ein.

1.5.4 Die Metaphorik

Metaphern nehmen einen zum Teil großen Raum in Liedern ein. Biblische Metaphern werden in den Hillsong-Liedern stark frequentiert. Zum Vorverständnis des Verfassers gehört es, dass Metaphern in der Bibel und noch heute einen wichtigen Wert haben. Hier wird Paul Ricoeur gefolgt. Für Ricoeur ist die biblische Metapher nicht nur „rhetorisches Beiwerk“, sondern selbst eine besondere Weise eigentlicher Rede und eine in besonderer Weise präzisierende Sprache (Zimmermann 2003:14).

Die Metapher beschränkt sich nicht nur auf eine „innersprachliche Bedeutungsübertragung“, sondern stehen in einem „Verweisbezug. Weil sie Sinn schafft, hat sie auch die Macht, Wirklichkeit nachzuzeichnen, d.h. der Sprache neue Bereiche von Welterfahrung zu eröffnen; in diesem Sinn kann man von *metaphorischer Wahrheit* sprechen“ (Zimmermann 2003:14).

Wichtig bei der Auslegung biblischer Metaphern und der heutigen Deutung in und durch die Lieder ist, dass zum einen keine neuen Offenbarungsinhalte geschaffen werden, die mit dem Rest der Bibel nicht kongruent einhergehen. Zum anderen wird hier Gerhard Maier gefolgt der bei typologischer und allegorischer Auslegung der Bibel auf die Bedeutung des Christustgeschehens verweist (Maier 1990:72ff).

1.6 Aufbau der Untersuchung

Zuerst wird die geschichtliche Grundlage zur Einführung und Erklärung der Thematik gegeben. Hier wird die Entstehung der modernen Lobpreis- und Anbetungslieder thematisiert. Dabei wird der Blick auf die internationale sowie deutsche Entwicklung gelenkt. Darüber hinaus wird auf die Entwicklung der Hillsong-Kirche eingegangen. Daran anschließend erfolgt eine Einführung in das Thema der Funktionen von Lobpreis- und Anbetungsliedern. Im dritten Teil werden die 20 populärsten Hillsong-Lieder auf ihren Inhalt und ihre Funktion im Gottesdienst hin analysiert. Im letzten Teil der Arbeit erfolgt die Aufbereitung und Verarbeitung der Ergebnisse, um nach einer Schlussfolgerung einen praktischen Ausblick zu geben.

Aufgrund der Kommunikations- und Partizipationsmöglichkeit innerhalb des Gottesdienstes ist das Lied laut Helmut Schwier „wohl das gewichtigste Medium äußerer wie innerlicher Beteiligung im Gottesdienst“ (Schwier 2014:212). Daher wird der Schwerpunkt dieser Arbeit auf der Beschäftigung mit den Liedern liegen.

Auch wenn eine Fokussierung ausschließlich auf den Text eines Liedes kritisiert und eine gesamtheitliche Betrachtung von musikalischer und literarischer Gestaltung gefordert werden könnte (Evans 2006:110), wird aufgrund der Zielsetzung sowie des Umfangs dieser Arbeit weitestgehend auf eine musikalische Analyse der Lieder verzichtet. Hier wird Raum gegeben, damit weitere Studien in diese Richtung gemacht werden können.

2 Entstehung und Entwicklung neuerer Lobpreis und Anbetungslieder

Die Lobpreis- und Anbetungslieder, die in dieser Arbeit untersucht werden, werden dem Musikgenre der Populärmusik zugeschrieben. Daher wird in dem folgenden geschichtlichen Abriss auf die Entwicklung dieses Musikstils und der damit verbundenen Entwicklung der modernen Lobpreis- und Anbetungslieder eingegangen.

2.1 Internationale Entwicklung

2.1.1 Erweckungsbewegung des 18. und 19. Jahrhunderts

Eine wichtige Weichenstellung in der Entwicklung der modernen Lobpreis- und Anbetungslieder lässt sich in der Erweckungsbewegung im 18. und 19. Jahrhunderts entdecken (Walldorf 2010:177ff). Vor allem die methodistische Erweckung unter der Leitung der Wesley-Brüder trug zur Entwicklung maßgebend bei. Es war ihre neue Art der „Zelt-Evangelisation“, die das Evangelium zu Menschen brachte, die der traditionellen Kirche zunehmend kritisch gegenüberstanden oder sich ihr entfremdet hatten. Die Lieder hatten bei diesen Veranstaltungen eine wichtige Rolle. Viele Lieder stammten aus der Feder von Charles Wesley, der zeitlebens über 6000 Lieder komponierte. Diese und andere Lieder waren einfach gehalten und zielten auf eine aktive Beteiligung der Besucher ab (Redman 2002:22f). Die gesungenen Lieder sollten eine persönliche Beziehung zwischen Gott und den Menschen wecken und vertiefen. Diese Entwicklung setzte sich dann in den weiteren Erweckungsbewegungen fort (Riphagen 2016:98).

2.1.2 Amerikanische Gospelmusik

Ein weiterer Hintergrund, der für die Entwicklung der heutigen Lobpreis- und Anbetungsmusik von Bedeutung ist, ist stark mit der amerikanischen Gospelmusik verbunden. Neben Einflüssen aus Südamerika, die mit der Kolonialisierung einherging und Musikinstrumente wie die Gitarre einführten, und der Migration vieler Europäer im 18. und 19. Jahrhundert, die ihren Frömmigkeitsstil und ihr Liedgut mitbrachten, waren es Sklaven aus Afrika, die den Nährboden für die heutige Lobpreis- und Anbetungsmusik legten (Walldorf 2010:178; Dalferth 2000:50ff).

Die unfreiwilligen Einwanderer aus Afrika brachten ihre Spiritualität und Traditionen mit nach Nordamerika, wo sie auf die Spiritualität und Traditionen der Weißen

stießen. Erste Berührungspunkte hatten die verschiedenen Traditionen während der Zeit der Zelt-Evangelisationen. Friedemann Walldorf schreibt:

„Die Erweckungsversammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts waren religiöse Ereignisse, bei denen die sonst rigorosen gesellschaftlichen und ethnischen Grenzen der nordamerikanischen Gesellschaft relativiert und dabei transkulturelle musikalische Prozesse ausgelöst und gefördert wurden. Ausgangspunkte dieser Prozesse waren einerseits die europäisch geprägten Lieder der Erweckungsbewegung und andererseits die polyrhythmisch und pentatonisch geprägte Musikalität der Afroamerikaner.“ (Walldorf 2010:178).

Neben den transkulturellen Begegnungen in diesen Zeiten, die weitestgehend die einzigen Berührungspunkte waren, entwickelten die Afroamerikaner chorartige Gesänge, die sog. „Gospels“, die einen weiteren Einfluss auf die heutige Lobpreis- und Anbetungskultur hatten. Meist wurden die Gospels in Gottesdiensten als Gesänge zwischen Vorsänger und Chor benutzt. Inhalt der Gospels waren alttestamentliche Bibelgeschichten, meist vom Volk Israel, aber vor allem Gospel (Evangeliums-) Aussprüche. Die Gospels wurden aber auch durch spontane Zwischenrufe von Prediger oder Vorsänger mit Inhalt gefüllt. Die Gospellieder halten sich seitdem als Ausdrucksform von Glaube und Spiritualität im gottesdienstlichen Verlauf vieler nordamerikanischer Kirchen (Dalferth 2000:59).

Die Gospellieder wurden oft spontan und als Teil des Gottesdienstes entwickelt. Auf die Predigt, in der der Prediger das Evangelium meist narrativ nacherzählte, antwortete die Gemeinde mit spontanen und in musikalische Form gepressten Antworten und Ausrufen. Im weiteren Verlauf des Gottesdienstes wurden neue Verseile hinzugefügt und vom Rest der Gemeinde sofort aufgegriffen.

„Ein neues Lied ist entstanden, aus der Predigt heraus gewachsen und geformt von der ganzen Gemeinde als ihre spontane Antwort auf das an sie verkündigte Evangelium, gesungen aus vollem Herzen und voller Kehle, schwingend in dem alles durchpulsierenden, unbeirrbaren, mitreißenden Rhythmus.“ (Lehmann 1996:112).

Die Atmosphäre des Gottesdienstes wurde zusätzlich durch körperliche Bewegungen wie Klatschen, Stampfen und Aufstehen etc. begleitet (Dalferth 2000:60f). Der Gottesdienst wurde somit zu einem erlebnis- und gefühlsbetonten Ereignis, an dem die ganze Gemeinde beteiligt war.

Die Gesangszeiten im Gottesdienst waren meist länger als bis dato bekannt. Es handelte sich oft um längere, zusammenhängende Gesangszeiten, die aus einfachen und mitsingbaren Chorussen bestanden (Baltes 2006:104). Anfang der 1930er Jahre wurde die Gospelmusik durch moderne Musikstile und Instrumente der Epoche erweitert (Dalferth 2000:59). Jazz und Bluesmusik wurden das neue Transportmittel der Gospels. T Bone Walker, einer der einflussreichsten Bluesmusiker des 20. Jahrhunderts, der auch einer der Pioniere der elektrischen Gitarre war, schrieb dazu folgendes:

„Natürlich kommt auch vieles im Blues aus der Kirche. Den ersten Boogie-Woogie meines Lebens, habe ich in der Kirche gehört. Es war die Heilig-Geist-Kirche in Dallas, Texas. Der Boogie-Woogie dort war eine Art Blues, glaube ich. Und der Pfarrer pflegte manchmal im Ton des Blues zu predigen. Viele Leute denken, dass ich einmal Pfarrer werde, wenn ich als Sänger nichts mehr verdiene – wegen der Art, wie ich den Blues singe. Sie sagen, es klingt wie eine Predigt.“ (Walker zit. In Berendt 2009:182).

T Bone Walker war dabei keine Ausnahme. Die großen Jazz- und Blues-Musiker des letzten Jahrhunderts wurden oft von der Musik und der transportierten Atmosphäre der Kirche geprägt. Die Einflüsse der Gospelmusik breiteten sich dann im weiteren Verlauf der Zeit auch auf die Pop- und Rockmusik aus, welche der heutigen Lobpreis- und Anbetungslieder ihre musikalische Stimme verleiht.

Die aufkommende Tontechnik und damit verbunden die Tonträgerproduktion förderten den kirchlichen Einfluss auf die Musikindustrie beträchtlich. Es wurde nicht nur säkulare Musik vertont. Es verbreiteten sich Pop- und Rockmusik mit christlichen Inhalten.

2.1.3 Jesus-People-Bewegung

Ein weiterer wichtiger Entwicklungsschub für die Lobpreis- und Anbetungsmusik war die Jesus-People-Bewegung. Die Bewegung entstand Ende der 1960er Jahre in Kalifornien. Es handelte sich um eine Gruppierung von Menschen, die von der damaligen kulturellen Veränderung in Amerika inspiriert wurde (Cross & Livingstone 2005:880). Sie lebten ihren Glauben abseits vom Mainstream-Christentum. Unter den Mitgliedern der Jesus-People-Bewegung fanden sich auch etliche Musiker und Songwriter, die im Zuge ihrer Zuwendung zum Christlichen Glauben ihr Talent und auch ihren bevorzugten Musikstil nutzten, um ihn mit christlichem Inhalt zu füllen (Eskridge 2013:209; Stadelmann 2012:25). Ein prominentes Beispiel ist Keith

Green. Der Ausnahmekünstler dichtete nach seiner Bekehrung 1974 bis zu seinem Tode 1982 etliche Lieder und vertonte sie mit seinem auch schon vor seiner Konversion produziertem Musikstil (Stadelmann 2012:25f).

Musik war vom Anfang der Bewegung an ein elementarer Bestandteil der Jesus-People. Dabei griffen sie nicht auf die alten Hymnen und Gospellieder zurück, sondern schrieben ihre eigenen Lieder (Eskridge 2013:209). Im Gegensatz zu den gleichaltrigen Christen aus evangelikalen Gemeinden, die während dieser Zeit auch Pop-, Rock- und Jazz-Einflüsse in ihre Anbetungsmusik fließen ließen, war die musikalische Ausrichtung der Jesus-People evangelistischer (Eskridge 2013:209; Walldorf 2010:187f). Durch Konzerte in Schulen und Universitäten wurden säkulare Jugendliche mit „Jesus-Rock“ in Berührung gebracht.

„This baptized version of popular music provided a common ground within the movement, serving as a vehicle for its expansion to churched youth outside the movement and as a potential bridge between the Jesus People and their unredeemed peers in the World.“ (Eskridge 2013:209).

Einen großen Beitrag zur Entwicklung der Lieder innerhalb der Jesus-People-Bewegung trug die Calvary Chapel in Costa Mesa, Kalifornien bei. Im Dunstkreis der Kirche sammelten sich etliche Jesus-People und lebten in Kommunen zusammen. Dies war ein Nährboden für musikalische Entwicklung. Es dauerte nicht lange, bis die neuen und modernen Lieder auch in den Gottesdienst der Kirche Eingang fanden. „Much of what was being played and sung at Calvary Chapel was a new type of music that would later come to be called praise music, aimed at creating a corporate worship experience.“ (Eskridge 2013:219). Stilistisch zeichneten sich die Lieder durch eine Verschmelzung von Bibelliedern und Einflüssen alter Gospellieder aus dem 19. Jahrhundert aus, gepaart mit musikalischen Einflüssen von Folk und Rockelementen (Eskridge 2013:219).

Es folgten erste Aufnahmeproduktionen, die qualitativ noch schlecht und mehr für den eigenen Gebrauch bestimmt waren. Die Musiker der Jesus-People-Bewegung spielten vermehrt Konzerte und erweiterten mit der Zeit den geografischen Radius ihres Einflusses.

Es dauerte nicht lange, bis sich die Musik der Jesus-People Bewegung durch hochwertigere Tonträger-Produktion und Distribution einer immer größeren Hörerschaft zuwandte. Die ersten Künstler wurden von Musikfirmen unter Vertrag genommen. Die Popularität der neuen Anbetungslieder wurde durch Musikfestivals sowie

der Verbreitung durch Radiostationen gefördert. Im Jahr 1972 beispielsweise trafen sich ca. 100.000 Menschen in Dallas, Texas, um während des Explo `72-Festivals verschiedene Künstler der Bewegung zu erleben (Walldorf 2010:188).

Der evangelistische Ausgangspunkt der Jesus-People-Musik wurde durch die immer weiter steigende Popularität der Musik mehr und mehr kommerzialisiert. Die Veränderung innerhalb der Jesus-People-Bewegung bewirkte eine allgemeine Veränderung der Lobpreis- und Anbetungs-Szene der evangelikalen Kirchen. Sie legte den Grund für das Aufkommen der Contemporary Christian Music (CCM, dt.: Christliche Popmusik), einem eigenen Musikgenre mit einer Multi-Millionen-Dollar-Industrie. Ab den 1980er Jahren wurden immer mehr christliche Künstler von Musikfirmen unter Vertrag genommen und erreichten mit ihrer Musik sogar die Billboard Charts.

2.1.4 Charismatische Erneuerungsbewegung

Eine weitere Prägung erfuhr die Lobpreis- und Anbetungsmusik durch die pfingstkirchlichen Einflüsse, insbesondere die der Charismatischen Erneuerungsbewegung. Die Charismatische Erneuerungsbewegung ist eine konfessionsübergreifende Strömung, die ihren Anfang in den 1960er Jahren nahm und ein Teil der weltweiten Charismatischen Entwicklung der Kirchen ist. C. Peter Wagner spricht in seiner Studie zur Entwicklung charismatischer Bewegungen von drei Entwicklungswellen (Wagner 1988). Mit der ersten Welle bezeichnet er den Beginn der klassischen Pfingstkirchen Anfang des 20. Jahrhunderts. Theologische Schwerpunkte dieser Welle waren die Betonung der Geistesgaben und im Besonderen die der Zungenrede (McGrath 2016:109; Zimmerling 2001:92ff). Als Zweite Welle bezeichnet Wagner die Charismatische Erneuerungsbewegung innerhalb der traditionellen Großkirchen. Die dritte Welle wird mit dem Aufkommen und Einfluss von einzelnen Personen in Verbindung gebracht. John Wimber soll hier exemplarisch genannt werden. Sie zeichnete sich dadurch aus, dass viele unabhängige Gemeinden und Werke entstanden, die einen großen Schwerpunkt auf „Zeichen und Wunder“ legten (McGrath 2016:109).

Die charismatische Erneuerungsbewegung selbst ging von einer Gemeinde in Van Nuys, Kalifornien, aus, durchzog bald alle Großkirchen Amerikas und erfasste fast zeitgleich Kirchen weltweit. Die starke und schnelle weltweite Ausbreitung dieser Bewegung ist vor allem durch persönliche Kontakte, Bücher sowie Kassetten aus Nordamerika zu erklären.

Ausgangspunkt der Bewegung war der Wunsch nach mehr Spontaneität und geistlicher Intensität im liturgischen Verlauf des Gottesdienstes. Bei vielen Pastoren breitete sich eine neue Sehnsucht nach einer Wiederentdeckung der neutestamentlichen Geistesgaben wie Krankenheilung und Prophetie aus (McGrath 2016:109)

Dieser Wunsch von intensiveren liturgischen Erlebnissen ging mit der Etablierung modernerer Instrumente wie Schlagzeug und Gitarre einher. Die Pfingstbewegungen zeigten deutliche Tendenzen innerhalb des Evangelikalismus, den Musikstil ihrer Umgebung zu adoptieren. Das diente auch dem evangelistischen Anliegen der Bewegung (Riphagen 2016:99).

2.2 Entwicklung im deutschsprachigen Raum

Die Entwicklung im deutschsprachigen Raum weist viele Parallelen zur internationalen Entwicklung auf.

Guido Baltès, zeichnet die deutsche Entwicklung in fünf Phasen nach (Baltès 2013:249ff), welche hier in Kürze aufgeführt werden sollen.

Die erste Phase erstreckt sich über den Zeitraum von 1960 bis 1980. In dieser Zeit waren es die Charismatischen Bewegungen der Volkskirchen sowie die Pfingstkirchen, die die internationalen Entwicklungen zuerst aufgriffen. Lieder aus dem angelsächsischen wurden ins Deutsche übersetzt und in Lobpreisgottesdiensten und Gebetstreffen (Zimmerling 2001:191f) etabliert. Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre wurde auch der Einfluss der Jesus-People spürbarer.

„Vor allem aus der Jesus-People-Bewegung in Kalifornien fanden viele einfache Chorusse ihren Weg nach Deutschland. Die „Maranatha Singers“ aus der dortigen Calvary Chapel brachten im Jahr 1972 eine Platte mit Anbetungsliedern heraus, die den schlichten Titel „Praise“ trug. Später wurde daraus *Praise 1*, denn die Platte war die erste in einer langen Reihe von über 20 Platten, die in den drauf folgenden Jahren „Praise“-Musik zu einem festen Begriff machten und die auch in Deutschland durch Reisetätigkeiten, Importverkäufe und Kongresse verbreitet wurden. Die Lieder aus dieser CD-Reihe haben die deutsche „Praise & Worship“-Musik bis weit in die 1980er Jahre hinein geprägt.“ (Baltès 2006:104).

Neben den innerdeutschen Einflüssen durch die bereits erwähnte charismatische Bewegung, aber auch evangelische Kommunitäten wie die Jesus-Brüderschaft, waren es internationale Missionswerke und Organisationen, die das angelsächsische neue Liedgut nach Deutschland importierten. Helge Stadelmann nennt exemplarisch Marion Warrington, die als Mitarbeiterin von „Jugend mit einer Mission“ (Youth

with a Mission) zu einer wesentlichen Ausbreitung der neuen Lieder beitrug (Stadelmann 2012:23). Sie übersetzte englische Lieder ins Deutsche und fing früh an, auch eigene Lieder in Deutsch zu komponieren. Auch Graham Kendrick, Sänger und Songwriter aus England, gehörte zu den europäischen Pionieren der Lobpreis- und Anbetungsszene. Sein Einfluss war seit den 1970er Jahren auch in Deutschland deutlich spürbar (Baltes 2006:105). Inhaltlich zeichneten sich die Lieder während dieser Phase durch ihren Fokus auf die Anbetung und Verherrlichung Gottes aus (Baltes 2013:250).

Die zweite Phase der deutschen Entwicklung verlief fließend von den 1970er bis zu den 1990er Jahren. Baltes beobachtete, dass die Charismatische Erneuerungsbewegung innerhalb der Volkskirchen größtenteils negativ bewertet wurde (Baltes 2013:249). Dies setzte einen Trend hin zu unabhängigen Gemeindeneugründungen in Gang. Das musikalische Potential der Volkskirchen wanderte mehr und mehr ab und sammelte sich in freien Gemeinden. Dort konnten sich neue Formen entwickeln und neues Liedgut wurde produziert.

Baltes spricht in dieser Phase von einer sich eigenständig etablierenden europäischen Singer- und Songwriter-Kultur (Baltes 2013:249). Die europäischen Einflüsse durch Graham Kendrick, der sich von der amerikanischen Entwicklung abhob, verbreiteten sich auch in Deutschland. Es wurde in dieser Phase mehr Wert auf eine bodenständigere Theologie in den Liedern gelegt. Aber auch musikalischer Einfluss sowohl aus Afrika als auch Lateinamerika war erkennbar. Themen wie soziale Gerechtigkeit und Frieden wurden in die neuen Lieder integriert (Baltes 2013:250).

Die dritte Phase der deutschen Entwicklung fand in der Zeit der 1980er bis 2000er Jahre statt. Diese Phase zeichnete sich vor allem dadurch aus, dass sich nun auch pietistisch geprägte Gemeinden und Freikirchen vorsichtig für die musikalischen und theologischen Einflüsse der Charismatischen Bewegung öffneten. In den früheren Phasen gab es von Seiten der pietistischen und freikirchlichen Gemeinden oft noch Berührungängste mit den neu aufkommenden Einflüssen. Durch die nun neugewonnene Offenheit verbreitete sich die Lobpreis- und Anbetungskultur in einem größeren Ausmaß in den Freikirchen, den pietistischen Bewegungen sowie den missionarischen Jugendverbänden. In der Öffnung der pietistischen Gemeinden hin zu neuen Einflüssen sahen die Großkirchen einen weiteren Grund zur Distanzierung. Die ohnehin schon an den Rand gedrängten moderneren Lobpreis-

und Anbetungsgottesdienste wurden nun noch mehr aus dem volkkirchlichen Bereich verbannt.

„Prägend in dieser Phase war vor allem der internationale Einfluss der Vinyard-Bewegung (Brian Doerksen, Kevin Prosch), die in Deutschland durch mehrere Worship-Konferenzen und erste kommerzielle CD-Produktionen Fuß fasste.“ (Baltes 2013:250). Mit dem Aufkommen der Vinyard-Bewegung lassen sich zwei besondere Veränderungen beobachten. Zum einen veränderte sich der musikalische Sound. Wurde bis vor kurzem noch mehr mit Folk, afrikanischen und lateinamerikanischen Einflüssen gearbeitet, ging der Trend mehr und mehr hin zum Mainstream-Pop/Rock. Zum anderen veränderte sich auch die inhaltliche Ausrichtung der Lieder. In den Liedern wurde ein größerer Fokus auf die Liebesbeziehung zwischen Individuum und Gott gelegt (Baltes 2013:250).

In Deutschland war neben dem internationalen Trend aber auch eine Eigendynamik zu erkennen. Zwar orientierten sich die Songwriter musikalisch und dichterisch an dem internationalen Trend, inhaltlich gingen sie zum Teil andere Wege. Liedermacher wie Albert Frey, Lothar Kosse, Martin Pepper und Arne Kopfermann versuchten, eine theologische und thematische Ausgewogenheit in den Texten ihrer Lieder zu finden und zu wahren (Baltes 2013:251).

Die vierte Phase der Entwicklung der Lobpreismusik in Deutschland erstreckte sich über die Zeit von ca. 1990 bis 2010. Viele der Entwicklungen verliefen dabei schleichend, außerdem überschritten sich die verschiedenen Phasen zeitlich. Dennoch wird in dieser Phase eine Konzentration auf Jugendkirchen und Eventkultur erkennbar. Aus England kamen prägende Einflüsse der Soul Survivor Jugendkonferenz durch Matt Redman und der Band Delirious nach Deutschland. Ihre Lobpreis- und Anbetungsidentität unterschied sich von der amerikanischen Ausprägung durch eine von der anglikanischen Kirche geprägten Christuszentriertheit und einer Kreuzestheologie. Inhaltlich wurde auch Wert auf eine kulturelle Relevanz gelegt. „Man ging zunehmend auf Distanz gegenüber traditionellen Lobpreis-Floskeln und musikalischem Kitsch, wie er in der Lobpreis-Musik lange Zeit selbstverständlich war.“ (Baltes 2013:251). Lieder sollten organischer und natürlicher sein. Auch auf mehr Verständlichkeit der Inhalte wurde Wert gelegt. Auch wenn viele Lieder zwar noch ins Deutsche übersetzt wurden, wurden immer mehr Lieder mit englischem Originaltext gesungen.

Neben all diesen Entwicklungen ist eine der deutlichsten Beobachtungen die Verschiebung weg von der Partizipationskultur hin zur Eventkultur. War es für die Charismatische Bewegung noch selbstverständlich, dass jeder am Lobpreis partizipieren kann, wurde es mehr und mehr gängige Praxis, Lobpreismusik „zu hören“ und anderen dabei zuzusehen.

Die fünfte und aktuelle Phase bezieht sich auf die letzten 10 Jahre. Die Entwicklungen sind sicherlich noch nicht ganz abzusehen, aber es lässt sich laut Baltes eine Richtung erkennen, auf die die Lobpreismusik zustrebt. Zum einen scheint sich der Trend hin zur Eventkultur zu verfestigen. Liederdichter bieten mehr und mehr Lobpreiskonzerte an. Die CD-Produktionen sowie die online Verbreitung von Lobpreis und „Worship-Alben“ nehmen weiter zu und Lobpreislieder werden millionenfach bei online Videoplattformen wie YouTube und Vimeo gesehen.

Ein weiterer zu erkennender Trend ist der Einfluss der Hillsong-Gemeinde. „Wie kaum eine andere Bewegung seit der Vinyard-Bewegung in den 90er Jahren prägt diese Gemeinde derzeit weltweit die Lied- und Gottesdienstkultur, und das auch in Deutschland und anderen europäischen Ländern.“ (Baltes 2013:253). Durch Globalisierung und Streaming-Dienste werden die Lieder innerhalb kürzester Zeit auf der ganzen Welt verbreitet. Auch in Deutschland etablieren sich die Lieder. Viele von ihnen werden ins Deutsche übersetzt und als deutsche Versionen auf CDs und im Internet als Stream angeboten. Dennoch werden viele sie auch weiterhin im Original gesungen.

2.3 Entwicklung der Hillsong-Bewegung

2.3.1 Geschichtliche Entwicklung

Nachdem die geschichtliche Einordnung der neueren Lobpreis- und Anbetungslieder beschrieben wurde, wird im Folgenden auf die Entstehung und Entwicklung der Hillsong-Kirche eingegangen.

Die Hillsong-Kirche wurde im August 1983 in einem Vorort von Sydney, Australien gegründet. Initiatoren der Gemeindegründung waren die Eheleute Brian und Bobbie Houston, die bis heute die Hauptpastoren der mittlerweile global expandierenden Bewegung sind. Brian und Bobbie Houston, die ursprünglich aus Neuseeland stammen, siedelten 1978 nach Australien über. Sie folgten Brian Houstons Eltern, die kurz zuvor nach Australien gingen, um eine neue Kirche mit dem Namen „Christian Life Center“ in Darlinghurst/ Sydney zu gründen. Brian und Bobbie

Houston gründeten ihre Gemeinde im Hills-Distrikt, einem Vorort von Sydney. Zur Zeit der Entstehung wurde die Kirche noch unter dem Namen „Hills Christian Life Center“ geführt. Zur globalen Hillsong-Kirche gehören mittlerweile Kirchen in 19 urbanen Stadtzentren auf fünf Kontinenten (Hillsong 2017a). Die Hillsong-Kirche gehört zu dem Kirchenverbund der „Assemblies of God“, einer charismatischen Denomination. Die „Assemblies of God“ wurde 1914 in Hot Springs, USA gegründet und bestand aus 300 Gründungsmitgliedern (Assemblies of God 2017). Aktuell gehören über 67 Millionen Menschen der Denomination an, die somit die größte charismatische Denomination weltweit ist. Die Hillsong-Kirche ist mittlerweile die größte Kirche in Australien. Im Jahresbericht 2016 spricht die Hillsong-Kirche von mehr als 37.000 wöchentlichen Besuchern (Hillsong 2017b). Die weltweite Besucherzahl an allen ihren Standorten beträgt laut eigenen Angaben ca. 100.000 Menschen pro Wochenende (Hillsong 2017b). Die Lieder der Hillsong-Gemeinde werden wöchentlich von ca. 50 Millionen Menschen in 60 verschiedenen Sprachen weltweit gesungen (Hillsong 2017a).

2.3.2 Entwicklung im Bereich Musik

Bereits in den frühen Anfängen der Hillsong-Kirche entwickelte sich ein Fokus auf Lobpreis- und Anbetungsmusik. In dem Vision-Statement, das Brian Houston 1993 formulierte, schreibt er: „I see a Church whose heartfelt praise and worship touches Heaven and changes earth; worship which influences the praises of people throughout the earth, exalting Christ with powerful songs of faith and hope.“ (Hillsong 2017c) In ihrem Aufsatz: „The Evolution of Hillsong Music – From Australian Pentecostal congregation into global Brand“ (Riches & Wagner 2012:17-33) gehen die Autoren Tanya Riches und Tom Wagner auf die verschiedenen Phasen der Entwicklung der Hillsong-Kirche ein. In der ersten Phase, die sich über die Jahre 1985-1995 erstreckt, wurden unter dem Musik-Pastor Geoff Bullock die Grundlagen für alle weiteren Entwicklungen gelegt. Unter seiner Leitung des Musikbereichs der Kirche erschienen die ersten eigenen Lieder und CD-Veröffentlichungen. 1988 wurde das erste Album mit dem Titel „Spirit And Truth“ aufgenommen. Dieses Album wurde nur unter den Kirchenmitgliedern und ihnen nahestehenden Personen publiziert. Seit Anfang der 1990er-Jahre entstand fast jährlich mindestens eine neue CD-Veröffentlichung. In dieser Zeit wurde die Hillsong-Kirche vor allem in Australien

populärer. Mittlerweile sind aus der Feder der Hillsong Songwriter 24 Alben mit über 275 Lieder entstanden (Hillsong 2017b)

Phase zwei in der Entwicklung wurde in den Jahren 1995-1997 von Darlene Zschech begleitet (Riches & Wagner 2012:22). Sie war zwar bis 2007 die Leiterin des Musikbereichs, hat aber besonders in den ersten Jahren zum internationalen Erfolg der Hillsong-Musik beigetragen. Sie gehörte zu den ersten weiblichen Lobpreisleitern und hat die Songwriter der Kirche maßgeblich geprägt.

Riches und Wagner beschreiben die Phase drei der Entwicklung mit der Etablierung der Jugendband „Hillsong United“ in den Jahren 1998-2002 (Riches & Wagner 2012:23). Die Jugendband der Kirche zeichnete sich durch härtere und populäre Musik aus (Evans 2006:94ff; Hartje-Döll 2013:137ff). Reuben Morgen wurde der Leiter dieser Gruppe unter der Mentorenschaft Zschech's. „Hillsong-United“ hat mittlerweile 16 CD-Alben veröffentlicht, darunter viele Liveaufnahmen, aber zunehmend auch Studioproduktionen.

Phase vier in den Jahren 2003-2007 (Riches & Wagner 2012:23) zeichnete sich dadurch aus, dass andere Ableger, z.B. in London, entstanden und die australischen Bands mehr und mehr international auf Tour gingen. Vor allem die United Band, die nun unter der Leitung von Brian Houstons Sohn, Joel Houston stand, war die Touring Band der Kirche.

Phase fünf erstreckte sich über die Jahre 2008-2012 (Riches & Wagner 2012:24). Es gab einige Wechsel in der Leiterschaft der Musikabteilung. Darlene Zschech übergab die Gesamtleitung an Joel Houston und Reuben Morgen wurde einer der wichtigsten Lobpreisleiter der Kirche. Die Entwicklung der Hillsong London Bands wurde eingestellt und Verträge mit großen Musiklabels wie Sony EMI wurden geschlossen.

Neben Hillsong-United entwickelten sich in den letzten Jahren, die durchaus als eigene Entwicklungsphase bezeichnet werden kann, weitere Musik-Projekte, die sich vor allem durch den genutzten Musikstil unterschieden. Das jüngste Musik-Projekt der Kirche nutzt den Namen „Young & Free“. Laut eigener Angaben ist dies der Sound der neuen Generation der Kirche (Hillsong 2017b). Young & Free hat bisher zwei Alben veröffentlicht.

Durch Internetblogs (Hillsong Collected 2017) und YouTube-Videos geben Hillsong-Songwriter schon seit längerer Zeit Einblick in ihr Songwriting und prägen somit Songwriter auf der ganzen Welt. Der Einfluss der Hillsong-Kirche breitet sich

ständig weiter aus. Im Juni 2016 startete Hillsong mit einem 24/7 Broadcasting Programm, um ihre „Worship-Ministry“ Millionen von Zuschauern zugänglich zu machen (Hillsong 2017a). Zusätzlich nutzt die Hillsong-Kirche das „Hillsong International Leadership College“ als einen Katalysator ihres Einflusses. Das College hat verschiedene Schwerpunkte, durch die junge Menschen aus aller Welt geprägt werden. Ein großer Schwerpunkt des Colleges ist der Worship-Kurs. In einem ein- bis dreijährigen Kurs erhalten Musiker und Songwriter einen Einblick in die Arbeit der Hillsong-Kirche (Hillsong 2017d). Neben musikalischer Ausbildung wird Wert auf die Persönlichkeitsentwicklung sowie theologische Weiterbildung gelegt.

2.4 Forschungsstand

Die deutsche Lobpreis- und Anbetungskultur ist stark von dem englischsprachigen Raum geprägt. Dies erklärt, warum die Thematik dort stark diskutiert wird. Die Fülle an Material lässt sich darauf zurückführen, dass die Praise & Worship Songs beispielsweise in Amerika schon seit Ende der 1960er Jahre verstärkt auftraten (Evans 2006:38; Harju 2012:36ff). Die Trennung zwischen Befürwortern und Kritikern der neueren Lieder hat sich unter dem Begriff „Worship War“ etabliert. Im englischsprachigen Raum gibt es also eine Reihe an allgemeiner Literatur zum Thema Praise & Worship Songs, die in den verschiedenen Lagern publiziert wurde. Wissenschaftliche Arbeiten jedoch, die sich explizit mit der inhaltlichen und funktionalen Analyse der Lieder beschäftigen, waren lange rar und meist veraltet (Harju 2012:37). Seit Anfang des 21. Jahrhunderts beschäftigten sich wieder eine Handvoll von Forschern im englischsprachigen Raum explizit mit den Inhalten der Praise & Worship Songs (Evans 2006; Walrath & Woods 2007; Thornton 2015; Riphagen 2016; Riches & Wagner 2017; Thornton 2018). Auch im deutschsprachigen Raum wird der Thematik wieder mehr Raum gegeben.

2.4.1 Inhaltliche Analyse - Mark Evans/ Daniel Thornton

Mark Evans (2006) geht in seinen Studien neben einer historischen Einordnung stark auf eine inhaltliche Analyse der Praise & Worship Songs ein. Er betrachtet Lieder unterschiedlicher Künstler auf drei Ebenen, die stark vom Musikwissenschaftler Jean-Jaques Nattiez und seinem Werk „Music and Discourse“ geprägt sind. Nattiez spricht von der „immanenten“, „poietischen“ und „ästhetischen“ Analyse (Nattiez 1990). Unter der immanenten Ebene wird die Untersuchung des

Liedes auf Rhythmik, Melodie, Klangfarbe, Struktur und Text verstanden. Durch die poetischen Analyse wird die Gestaltung bzw. die Ausführungspraxis des Künstlers untersucht. Mit der ästhetischen Ebene ist die Wahrnehmung bzw. Wirkung des Liedes auf den Hörer gemeint. Evans konzentriert sich in seiner Arbeit auf die immanente Analyse der Lieder. Er untersucht die Texte der Lieder unter Berücksichtigung ihrer Struktur und des Inhaltes. Dazu kommt ein Blick auf den jeweiligen Stimmumfang des Liedes sowie die Taktart. Nach Thornton erscheinen manche seiner Arbeitsschritte allerdings nicht nachvollziehbar, so z.B. die Kategorisierung der untersuchten Lieder in 18 Themengruppen (Evans 2006:114ff). Hier ist nicht erkennbar, wie genau er die Kategorien gewählt hat. Hinzu kommt, dass sich verschiedene Kategorien überschneiden (Thornton 2015:78). Dennoch hat Evans einen Beitrag zur Forschung geleistet, der nicht zu unterschätzen ist. Besonders seine Schlussfolgerungen und Hilfestellungen für zukünftige Lobpreisleiter und Songwriter sind weiterführend. Seine kritischen Anmerkungen zu den Inhalten der Praise & Worship Songs sind nachvollziehbar erarbeitet und bieten eine gute Diskussionsgrundlage für weitere Forschungen.

2.4.2 Inhaltliche und Erlebnisorientierte Analyse – Daniel Thornton/ Jochen Kaiser

Eine der aktuellsten Analysen der Praise & Worship Songs hat Daniel Thornton in seiner Dissertation zum Thema „Exploring the Contemporary Congregational Song Genre: Texts, Practice, and Industry“ (Thornton 2015) geliefert. Neben anderen Themen präsentiert er eine detaillierte inhaltliche Analyse der 25 populärsten Praise & Worship Songs im englischsprachigen Raum. Von den 25 Liedern sind 10 von Hillsong publiziert worden. Auch Thornton benutzt das Grundschema von Nattiez und erweitert seine Arbeit um eine empirische Komponente. Entgegen der Arbeit von Evans, der sein Doktorvater war, analysiert Thornton die Lieder stringenter auch auf poetischer und ästhetischer Ebene. Ersteres erreicht er durch Interviews mit sechs einflussreichen Songwritern, Produzenten und Künstlern, die ihre Wahrnehmung und den Schaffungsprozess der Lieder beschreiben. Letzteres untersucht er durch anonymisierte online-Fragebogen. Der Fragebogen ist dahingehend interessant, als neben geschriebenen Antworten auch die von den Partizipierenden nachgesungenen Songschnipsel analysiert wurden (Thornton 2015:213ff). Seine

Arbeit bietet einen sehr guten und kritischen Blick auf die aktuellen Praise & Worship Songs.

Eine weitere Arbeit, die sich mit der Analyse von Liedern beschäftigt, ist die „Erlebnisorientierte Liedanalyse“ von Jochen Kaiser (Kaiser 2014). Bei Kaisers Analyserwerkzeug geht es vornehmlich um eine Analyse der partizipierenden Teilnehmer am Singen. Wie Thornton in seinem Fragebogen, versucht auch Kaiser eine Live-Umgebung zu schaffen, in der die Hörer/ Sänger des Liedes untersucht werden. Kaiser zeichnet per Video partizipierende Menschen auf und analysiert deren Singverhalten. Auf eine inhaltliche Analyse der Lieder verzichtet Kaiser weitestgehend. Einen ähnlichen Ansatz im freikirchlichen Kontext haben Stephan Reinke und Stefan Schweyer in einer empirischen Untersuchung angewandt (Reinke 2011; Schweyer 2016).

2.4.3 Inhaltliche Analyse – Tanya Riches

In ihrer Arbeit mit dem Titel: „Shout to the Lord – Music and Change at Hillsong: 1996-2007“ (Riches 2010b) geht Tanya Riches neben dem Corporate Branding der Kirche auf die Entwicklung der Hillsong-Lieder ein. Sie analysiert zum einen die historische Entwicklung der theologischen Schwerpunkte der Hillsong-Lieder. Zum anderen untersucht sie die Entwicklung der Lieder unter inhaltlichen und musikalischen Aspekten. Die Arbeit zeichnet sich dadurch aus, dass durch Interviews mit den Schlüsselpersonen der Hillsong-Kirche tiefe Einblicke in die Struktur und Theologie der Kirche gegeben werden.

2.4.4 Thematische Analyse - Brian Walrath und Robert Woods

Brian Walrath und Robert Woods (2007) gehen in ihrem Sammelband, *The Message in the Music*, einen differenzierten Weg. Sie analysieren 77 der populärsten Praise und Worship Songs aus den Jahren 1998 bis 2005 in Nordamerika unter thematischen Gesichtspunkten (Walrath & Woods 2007). Hier geht es z.B. um die Bedeutung der trinitarischen Anrede in den Liedern, um den Ausdruck von Leid und Schmerzen in Liedern oder um die Romantisierung vieler neuerer Lieder. Da es sich um einen Sammelband mit beschränktem Umfang handelt, ist es verständlich, dass hier nur „Tiefbohrungen“ in verschiedene Teilgebiete gemacht wurden. So wie die Arbeit von Mark Evans tauchen auch die Forschungen von Walrath und Woods in anderen Publikationen auf.

Nelson Cowan (2017) beschäftigt sich mit der inhaltlichen Entwicklung der Hillsong-Lieder in den Jahren 2007 bis 2015. Er kommt zu dem Ergebnis, dass die Lieder in diesen Jahren bedeutend generalisiert wurden und der theologische Charakter der lokalen Hillsong-Kirche hin zu einer global expandierenden Kirche sichtbar wird.

2.4.5 Glaubensnarrative – Hans Riphagen

Hans Riphagen geht in einer weiteren Forschung auf die 50 meist gesungenen Lobpreislieder in Amerika aus dem Jahre 2012 ein. Er untersucht die Lieder gezielt auf ihre Glaubensnarrative (Riphagen 2016). Riphagen analysiert die Lieder auf einem textbasierten Zugang unter Bezugnahme dreier Perspektiven: Zum ersten, indem er die Geschichte die die Lieder selbst erzählen untersucht; zum zweiten, indem er die Lieder auf die Erzählung der gesamtbiblischen Narrative untersucht; zum dritten, indem er Wurzelmetaphern der Lieder herausarbeitet (Riphagen 2016:103f). Unter Wurzelmetaphern versteht Riphagen folgendes:

„Following Paul Ricoeur, root metaphors evoke a whole network of subordinate images, metaphors and ideas. For example, God’s Kingship can be called a root metaphor, evoking images such as rule, kingdom, crown and throne. They tell stories in themselves, and are important indicator of the dominant faith narratives.“ (Riphagen 2016:103f)

2.4.6 Funktionale Analyse - Brian Walrath und Robert Woods/ David Pass

Was die Funktion der Lieder betrifft, die sie im Gottesdienst verrichten, haben Walrath und Woods (2007) ertragreiche Beiträge geleistet. Sie analysieren die Funktionen der 77 ausgewählten Lieder und greifen auf David Pass‘ Vorarbeit zurück. Pass spricht von einer dreifachen Funktion der Lieder, die er an dem dreifachen Auftrag der Gemeinde aus Apg. 2 festmacht. Pass spricht von der „kerygmatischen“, „koinonischen“ und „leitourgischen“ Funktion (Pass 1989:63-87; Pass in Walrath & Woods 2007:108-139). Auch wenn die Arbeit von Pass von anderen Autoren benutzt wird (Liesch 2001:161ff; Petty 2010:69ff), sind kritische Anmerkungen zu machen, da seine Arbeit begrenzt ist. Andere Autoren identifizieren mehr als drei Funktionen der Lieder im Gottesdienst. Je nach Einteilung und Gruppierung werden bis zu sieben Funktionen der Lieder diskutiert. Christa Kirschbaum und andere sprechen zusätzlich von einer pädagogischen Funktion (Kirschbaum 2006:199ff; Linder 2006:205ff; Bubmann & Landgraf 2006). Weitere diskutierte Funktionen des Gottesdienstes und

der Lieder sind die seelsorgerliche Funktion (Klessmann 2006:230f; Kloppers 2015; Grethlein 2012; Schroeter-Wittke 2008), die diakonische Funktion (Bredenbach 2006:235f; Schroeter-Wittke 2008; Kloppers 2015) oder die missionarische Funktion (Evans 2006:158ff; Kloppers 2015). Thornton bemerkt außerdem, dass es sowohl bei Pass als auch bei Walrath & Woods an Stringenz fehlt.

„However, even within the same book, *The Message in the Music*, there is some confusion in their application. Badzinski et al. include “praise”, that is the proclamation of God’s attributes or works under the category of Kerygma, whereas Pass places “praise” songs under *Leitourgia*” (Thornton 2015:78).

2.4.7 Deutsche Publikationen zu inhaltlichen und funktionalen Analysen

Deutschsprachige Studien, die sich mit der Analyse von modernen Lobpreis- und Anbetungsliedern beschäftigen, sind vereinzelt zu finden. Es gibt Analysen zu Kirchenliedern, die allerdings nicht dem Genre der neueren Praise & Worship Songs zuzuschreiben sind. Hier seien exemplarisch Andreas Marti (Marti 2006) und Britta Martini (Martini 2002) genannt. Eine der Analysen, die sich mit moderneren Liedern beschäftigt, hat Andreas Marti in einem Artikel mit dem Titel „Just You and Me. Beobachtungen an Liedern einer charismatischen Gruppe“ (Marti 2009:209-217) veröffentlicht. Er beschäftigte sich mit einer CD-Veröffentlichung der ICF Kirche aus Zürich, die in das Genre der Praise & Worship Songs fällt.

Im deutschsprachigen Raum lassen sich neben den aufgeführten Publikationen zum Inhalt der Praise & Worship Songs allgemein gehaltene Veröffentlichungen zum Thema finden. Helge Stadelmann (Stadelmann 2012:23-38) beschäftigt sich in seinem Artikel „*Praise & Worship, christliche Populärmusik im Gottesdienst*“ mit dem Phänomen und der Herkunft der musikalischen Bewegung. Er geht auch differenziert auf die schon angesprochene Kontroverse ein und plädiert schließlich für ein einvernehmliches Miteinander und einen integrativen Gottesdienst aus neueren und älteren Liedern.

Guido Baltes veröffentlicht seit den 1990er-Jahren verschiedene Publikationen zum vorliegenden Thema. So wie Stadelmann verfolgt auch Baltes die deutsche und europäische Entwicklung der Praise & Worship-Bewegung schon seit ihren Anfängen (Baltes 2013:247ff) und zeichnet das Aufkommen der Kontroverse mit den Praise & Worship Songs dezidiert nach. In anderen Beiträgen versucht er Brücken

zwischen Vertretern konventioneller Kirchenmusik und Vertretern der Praise & Worship Songs zu schlagen (Baltes 2006:99ff).

Eine aktuelle Beschäftigung mit der Thematik hat Michael Herbst (2018) geliefert. In dem Buch „Aufbruch und Umbruch: Unternehmungen für eine vitale und wachsende Kirche“ geht er auf neue Gottesdienstformen ein und bespricht auch die Bedeutung der modernen Lobpreis- und Anbetungslieder. Seiner Meinung sind die aktuellen Lieder nötig, müssen sich aber ernsthafter Kritik unterziehen (Herbst 2018:134ff).

In der Festschrift zum 80. Geburtstags von Wolfgang Kabus sammeln Johannes Hartlapp und Andreas Cramer (2016) verschiedenen Autoren, die thematischen Auseinandersetzungen mit dem neu aufgekommenen Genre diskutieren.

Zusammenfassend wird deutlich, dass eine weitere Forschung auf diesem Gebiet lohnenswert ist. Eine Auseinandersetzung mit dem Inhalt und den Funktionen der Hillsong-Lieder ist sowohl im englischsprachigen als auch im deutschsprachigen Raum zwar zum Teil vorhanden, muss aber noch vertieft werden. Besonders die Analyse der Lobpreis- und Anbetungslieder auf funktionaler Ebene ist unterentwickelt. Nur so kann eine kritisch-würdigende Stellungnahme geschehen.

2.5 Kritik an modernen Lobpreis- und Anbetungsliedern

2.5.1 Kritik: Reduktion des theologischen Inhaltes

Einer der Kritikpunkte an modernen Lobpreis- und Anbetungsliedern hat mit dem theologischen Inhalt der Lieder zu tun. Dabei geht es nicht nur um den tatsächlichen Inhalt, sondern auch um den vermeintlichen Mangel an Inhalt (Liesch 2001:21). Das hat damit zu tun, dass viele der moderneren Lobpreis- und Anbetungslieder einen geringen Wortschatz haben und sich zusätzlich durch Wiederholungen von Textpassagen auszeichnen. Übrig bleibt eine begrenzte Möglichkeit, Inhalte zu kommunizieren. Hier sehen Kritiker die Tendenz, dass theologische Inhalte nicht ausreichend differenziert und vor allem umfassend kommuniziert werden. Für sie ist das die Hauptaufgabe der Lieder, und es wäre fahrlässig, diese wichtige Aufgabe nicht zu übernehmen (Prince 2008:56f). Daher ist die Fokussierung auf den Inhalt der Lieder maßgeblicher als die musikalische Form des Liedes. M.J. Dawn schreibt: „no matter how musically wonderful, pieces must be rejected if the text is theologically inadequate“ (Dawn 1995:170). Karen Westerfield Tucker (2009) geht in dieselbe

Richtung und argumentiert, dass es geschichtlich gesehen immer eine Korrelation zwischen einer Veränderung der Liederkultur und der Ausrichtung hin zu einer Fokussierung auf den lyrischen Inhalt der Lieder gab, der die Theologie der Sänger abbildete (Tucker 2009:3-9). Lieder bildeten die Theologie einer Kirche ab, daher müsse diese Theologie auch allumfassend vorkommen (Parry 2013:XV). Damit verbunden ist der Kritikpunkt, dass die heutigen Lieder mehr die persönliche „Glaubensreise“ des Songwriters widerspiegeln, an der die Singenden teilhaben, als an theologischer Reflexion (Ruth 2008:352).

2.5.2 Kritik: Gottesbild

Ein weiterer Kritikpunkt ist die zu starke Fokussierung auf die Immanenz Gottes (Liesch 2001). Gott werde zu sehr personalisiert und seine Transzendenz zu wenig berücksichtigt. Gott sei nicht mehr in erster Linie der heilige Gott, sondern der starke Freund, der für jede Schwierigkeit im Leben des Menschen herhalten muss. Kritiker argumentieren, dass es sich in den modernen Lobpreis- und Anbetungsliedern um eine verkürzte Sicht des Gottesbildes handelt. Sie kritisieren die fast exklusive Fokussierung auf die Person Jesu. Die Ansprache an Gott den Vater sowie den Heiligen Geist fehlt (Evans 2006:117; Parry 2013:1). Ferner wird das von Jesus dargestellte Bild hinterfragt. Jesus erscheint ihrer Meinung nach heutzutage mehr als „personal-therapist“ oder „mystic-girlfriend“ (Drury 2007:56ff; Parry 2013:89). Auch die heroische Darstellung von Jesus, neben dem die Trinität fast keine Rolle einnimmt, wird bemängelt (Riphagen 2016:110f). Parry spricht in Bezug auf die einseitige Anrede der Personen der Trinität von einer starken Verzerrung. Diese Verzerrung „can only serve to distort the shape of our Christian faith and living“ (Parry 2013:85).

2.5.3 Kritik: Fehlende Themen der Klage und Sozialer Gerechtigkeit

Des Weiteren merken Kritiker an, dass das wichtige Element der Klage in den neueren Liedern gar nicht mehr vorkommt (Zimmerling 2003). Für Zimmerling hat das folgenden Grund:

„Die Konzentration auf das spontane Wirken des Geistes in der Gegenwart lässt nicht nur die Dankbarkeit für sein vergangenes Wirken zurücktreten; auch die Hoffnung auf sein zukünftiges Wirken wird unwichtig. Weil aber die Klage von der Hoffnung auf das eschatologische Wirken des Geistes lebt, hat sie in der

charismatischen Anbetungskultur keinen Raum. Zudem erlaubt das ausschließlich österlich-pfingstliche Verständnis des Geisteswirkens in charismatischen Bewegungen keine theologische Begründung der Klage: Die fehlende Berücksichtigung des Geisteswirkens im Leiden und Sterben Jesu Christi führt zu einem triumphalistisch eingefärbten Geistverständnis.“ (Zimmerling 2003:180).

Andere bemängeln, dass das Thema Soziale Gerechtigkeit in den modernen Lobpreis- und Anbetungsliedern unterrepräsentiert ist (Howard 2007:67ff). In den beiden Testamenten der Bibel ist ihrer Meinung nach die Anbetung stets mit sozialer Gerechtigkeit verbunden und als Auswirkung der Liebe und Hingabe an Gott zu verstehen (Keller 2002; Howard 2007:68). Keller schreibt: „Corporate worship is only true and effective when it leads us to the „all of life“ worship of doing justice and living generously“ (Keller 2002:220).

2.5.4 Kritik: Sänger-Perspektive

Auch die Frage nach der Perspektive, aus der das Lied gesungen wird, bietet Stoff zur Diskussion. Gary Parret hat diese angebliche Engführung in einem seiner Artikel als „Trinity of I, Me, My“ (Trinität aus Ich, Mir, Mein) bezeichnet (Parret 2005:41). Das Individuum steht im Mittelpunkt der Betrachtung und ist losgelöst vom Kollektiv. Andere Untersuchungen stützen diese Kritik. So hat z.B. Evans (2006) in seiner Analyse eine starke Sängerausrichtung des Individuums festgestellt, die in 71% der über 150 untersuchten Lieder vorkommt (Evans 2006:137). Dawn (1999) und andere meinen (Herbst 2018:138), dass eine versammelte Glaubensgemeinschaft in den gesungenen Liedtexten keinen so großen Fokus auf die individuelle Sänger-Perspektive legen sollte. Dawn (1999) begründet die Bedeutung der Gemeinschaft von Gläubigen auf der einen Seite mit der frühchristlichen Kirchenpraxis, die einen starken Fokus auf ein Gemeinschaftsgefühl legte. Auf der anderen Seite sieht Dawn eine Verbindung zwischen der innigen Gemeinschaft innerhalb der Trinität und der Art und Weise, wie Gläubige miteinander leben und anbeten sollten. Er schreibt: „who we are as the people of God is an image of the relationship within the God-head“ (Dawn 1999:180).

Robert Webber (2008) formuliert die Kritik in seinem Buch „Ancient-Future Worship: Proclaiming and Enacting God’s Narrative“, folgendermaßen:

“The movement was soon influenced by the culture of narcissism, however, and the songs became more and more about *me and my worship* of God. [...] The great majority of choruses, however, are about *me*. How much *I* love God and

want to serve him. How / worship him, glorify him, magnify him, praise him, and lift him up. The focus seems to be on self generated worship. God is made the object of *my* affection, and worship measured by how strongly / am able to feel this gratitude and express it to God. In recent years this me-orientation to worship has been brought under question by a few lone voices here and there. But for the most part, the music industry has perpetuated the focus on self, and churches have not turned away from this culture-shaped content.” (Webber 2008:84)

2.5.5 Kritik: Ausgestaltung der Musik

Neben all den inhaltlichen Kritikpunkten wird auch die musikalische Gestaltung der Lieder kritisiert. Hier drehen sich die Fragen darum, welche Instrumente verwendet werden dürfen, welche nicht zulässig sind und inwieweit populäre Musikstile für die Lieder verwendet werden dürfen (Hamilton 1999; Evans 2006:57; Stadelmann 2012:23ff). Graham Kendrick argumentiert, dass das Pop/ Rock Genre, in dem sich die meisten heutigen Lieder bewegen, nicht immer ein guter Träger für weite, tiefe und inhaltsstarke Gedanken ist (Kendrick 2003:97).

Andere argumentieren, dass es sich bei den modernen Lobpreis- und Anbetungsliedern um eine Säkularisierung der Kirchenlieder handelt. Indem der Musikstil der Popular-Musik in die Kirche importiert wird, besteht das Risiko der „Trivialisierung und Banalisierung“ (Kunz 2006:102). Kunz behauptet aber auch, dass aufgrund von Angst vor einer möglichen Schiefelage der Radius des Heiligen nicht zu sehr eingeschränkt werden darf. (Kunz 2006:103). Stadelmann und andere sprechen in diesem Zusammenhang von einer Chance, das Säkulare zu resakralisieren (Stadelmann 2012:28ff). Die Geschichte zeigt, dass solche Prozesse in anderen Epochen bereits stattgefunden haben, z.B. bei den afroamerikanischen Einflüssen in der Zeit der Sklaverei, wo die Musik der Sklaven mit den Einflüssen der Erweckungsbewegung in Verbindung gebracht wurde und die Gospelmusik entstand (Stadelmann 2012:29f). Ähnliches ist bei den Gospelliedern und der Populärmusik im 20. Jahrhundert zu beobachten.

Auf die Kritikpunkte, die sich mehr auf musikalische Aspekte konzentrieren, kann aufgrund der Zielstellung der Arbeit nicht eingegangen werden. In der Schlussfolgerung am Ende dieser Arbeit werden die inhaltlichen Kritikpunkte aufgegriffen.

3 Funktion der Lieder im Gottesdienst

Nachdem die Einordnung der Hillsong-Kirche mit ihrer musikalischen Entwicklung sowie den Hauptkritikpunkten an die neueren Lobpreis- und Anbetungslieder geschehen ist, widmen sich die folgenden Kapitel den Funktionen der Lieder, die sie innerhalb eines Gottesdienstes übernehmen können.

3.1 Der Gottesdienst

Das Nachdenken über die funktionale Bestimmung der Lieder innerhalb des Gottesdienstes ist mit dem Nachdenken über den Gottesdienst an sich verbunden. Die Überlegungen, welchen Sinn und Zweck der evangelische Gottesdienst hat, geht schon auf die Zeit der Reformatoren zurück (Dinkel 2000:16). Es wurden gezielt Gedanken angestellt, warum überhaupt Gottesdienst gefeiert wird, welche Inhalte er haben sollte und welche Aufgaben die Inhalte des Gottesdienstes übernehmen müssen. Dabei war es vor allem Philipp Melanchthon, der im Einklang mit Luther die Frage nach der Funktion des Gottesdienstes zur „wissenschaftlichen Methode“ (Dinkel 2000:16) erhob und sie für das weitere Nachdenken der evangelischen Theologie vorbereitete. Für Melanchthon lag der Nutzen des Gottesdienstes darin, dem Menschen die „beneficia Christi“, die Wohltaten Christi, bekannt zu machen.

„Der Gottesdienst dient der Erlangung des rechtfertigenden Glaubens und hat in dieser Funktion seinen Sinn und sein Ziel. Im Gottesdienst wird Christus in Wort und Sakrament den Menschen als Heilmittel gereicht, um sie ins rechte Verhältnis zu Gott und den Nächsten zusetzen. An dieser Funktion muss sich jeder evangelische Gottesdienst ausrichten, in ihr hat er seine Einheit und sein gestaltgebendes Prinzip.“ (Dinkel 2000:18)

Aufgrund dieses Verständnisses war es für die evangelische Theologie dann nur folgerichtig, wenn der gottesdienstliche Verlauf und die inhaltliche Gestaltung daraufhin geprüft und verändert wurde. Christoph Dinkel fügt an, dass die Beobachtungen der Funktionalität der christlichen Tradition nicht erst seit der Zeit der Reformatoren im Gespräch waren.

„Schon bei Jesus findet sich ein markantes Wort, das unmittelbar als funktionale Reflexion einer religiösen Tradition erkennbar ist. Der Streit um das Ährenraufen der Jünger am Sabbat wird durch die Feststellung Jesu entschieden (Mk 2,27) [...] Der Sabbat ist für Jesus funktional auf das Wohlergehen der Menschen bezogen.“ (Dinkel 2000:21)

Der Apostel Paulus folgt der heilbringenden Perspektive Jesu und stellt die christliche Tradition von Abendmahl, Geistesgaben und auch den Gottesdienst unter die Betrachtung des funktionalen Nutzens für den Gläubigen.

„Ganz selbstverständlich geht Paulus davon aus, daß [sic] christliches Handeln und speziell gottesdienstliches Handeln auf den Nutzen und die Auferbauung aller gerichtet ist. In der Erfüllung dieser Funktion liegt das Kriterium seiner Christlichkeit.“ (Dinkel 2000:22)

Nicht nur bei Jesus und Paulus sowie den Reformatoren wurde funktional über den Gottesdienst nachgedacht. Kirchengeschichtlich zeichnet sich ein ähnliches Bild. Das Handeln der Kirche und damit auch die Funktion des Gottesdienstes waren auf das Wohlergehen der Menschen ausgerichtet. Das Leben der Gesellschaft sowie der Kirche war aber zunehmend kontrastreicher geworden. Und die Theologie reagierte dann im 19. Jahrhundert auf die Komplexität, indem sie ihren Fächerkanon erweiterte und eine Spezialisierung hin zu einer Praktischen Theologie vornahm (Dinkel 2000:23ff), deren Aufgabe in einer Unterdisziplin auch die Beschäftigung mit dem Gottesdienst beinhaltet. Die Liturgiewissenschaft und Hymnologie sind damit auch funktional ausgerichtete Disziplinen, die die Ausrichtung des Gottesdienstes und des Liedes auf den Gläubigen und dessen Erkenntnis der Heilmittel Christi zur Aufgabe haben.

3.2 Singen im Gottesdienst

Das Singen im Gottesdienst blickt auf eine lange Tradition zurück und war immer schon ein wichtiger und wesentlicher Ausdruck des Glaubens und der Gemeinschaft. Stephan Reinke schreibt:

„Christentum oder zumindest der christliche Gottesdienst und das Singen stellen seit jeher eine Einheit dar. Schon die Mitglieder der ersten christlichen Gemeinde „ermunterten einander mit Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern“ (Eph 5,19) – bzw. waren aufgefordert dies zu tun.“ (Reinke 2016:23).

Die biblische Gesangspraxis blickt auf eine lange Tradition zurück. Einen tiefen Einblick in die weitentwickelte Tempelpraxis bei König David lässt erkennen, dass der Gesang weit entwickelt und elementar wichtig war. In 1. Chronik 23 wird von 4000 Sängern berichtet, die David für ihren Dienst im Tempel anstellte. Die Wichtigkeit ihres Dienstes wird auch daran deutlich, dass sie von allen anderen Aufgaben

befreit waren, um laut 1. Chronik 9:33 Tag und Nacht in ihrem Amt zu sein. Es gehörte stets zur jüdischen Praxis, Musik und Gesang als Ausdruck des Glaubens zu verstehen. Auch wenn laut Stephan Reinke eine musikalische Untermalung während der Diaspora-Zeit nicht nachvollziehbar ist, wurde dennoch viel Wert auf das Singen an sich gelegt (Reinke 2010:19f). In dieser Tradition stand auch Jesus. Auch er war ein regelmäßiger Synagogen-Besucher und kannte die „Schriften“, die auch das jüdische Gesangbuch der Psalmen mit einschloss. Neben dem Singen in Synagogen wurden auch bei den Passahfeiern liturgische Gesänge praktiziert (Schnider 1996:238f).

Neben den paulinischen Briefen, die an verschiedenen Stellen von liturgischen Gesängen innerhalb der Zusammenkünfte sprechen, deuten auch antike außerbiblische Dokumente auf eine etablierte Singkultur hin. Eine der bedeutendsten Schriften des Plinius d.J., lässt erkennen, dass die frühe christliche Kirche Loblieder zur Ehre Christi gesungen hat (Reinke 2010:17). Reinke betont in seinem Aufsatz „Singen im Gottesdienst – eine Relikt aus alter Zeit?“, dass das Christentum seinen Sieg über konkurrierende Kulte und Sekten durchaus auch ersungen hat (Reinke 2010:18).

Die folgenden Jahrhunderte waren geprägt von einer ausgeprägten gottesdienstlichen Singkultur, an der alle Gläubigen beteiligt waren. Diese Praxis geriet allerdings mehr und mehr in die Hände von professionell ausgebildeten bzw. berufenen Chorsängern (Reinke 2010:22). „Erst mit der Reformation änderte sich dies grundlegend. In seinen Überlegungen zur Neuordnung des Gottesdienstes äußerte Martin Luther 1523 den Wunsch nach einer Wiederentdeckung des gemeinschaftlichen Gesangs und nach deutschen Liedtexten (Reinke 2010:22). Luther förderte den gemeinschaftlichen Gesang darüber hinaus auch dadurch, dass er eigens Lieder komponierte (Schließke 1948). Seitdem erfreut sich das Kirchenlied ständiger Beliebtheit. Das trifft selbst auf die aktuelle Zeit zu. Aktuelle Studien belegen, dass die Gottesdienstteilnehmer das Kirchenlied als einen wesentlichen Bestandteil des Gottesdienstes ansehen (Gembris & Heye 2014:5-42). Aber auch außerhalb des Gottesdienstes ist das Singen unter Gläubigen stark verbreitet. In den meisten Zusammenkünften, z.B. Jugendkreisen, Seniorenkreisen etc., wird gesungen (Buchholz 2018:76).

Zu betonen ist auch, dass es sich beim Singen und Musizieren um eine Schöpfungsgabe handelt. „Musik als gestalteter Klang verweist den Menschen auf seine

Geschöpflichkeit“ (Marti 2014:36). Marti meint damit allerdings nicht eine bestimmte und kulturelle Ausprägungsform der Musik. Auch Rebecca Grotjahn deutet auf die Gefahr hin, dass gesellschaftliche Normen und geschichtliche Traditionen zur musikalischen Norm erhoben werden (Grotjahn 2010:8ff). Es ist vielmehr das klangvolle Musizieren an sich, das zum Menschsein dazu gehört, selbst dann, wenn nach eigener Empfindung mancher Menschen die musikalische Fähigkeit nicht gegeben ist. Es gehört zur elementaren Ausdrucksform des Menschen und theologisch? des Christen. Es ist die Primärsprache des Glaubens (Marti 2014:36). Anthropologen vermuten sogar, dass das Singen vor dem Sprechen kommt, denn die „sprachähnlichen Laute des Säuglings stehen von der Klangentstehung her dem Singen näher als dem Sprechen“ (Marti 2014:36).

3.3 Funktionen der Lieder

Im Folgenden wird erläutert, welche Wirkung und Bedeutung das Lied im Gottesdienst hat. Das wird weiterhin Auskunft darüber geben, wieso das gottesdienstliche Singen seit jeher von solcher Gewichtung ist.

Der Gottesdienst als solches, sei es der evangelische, der katholische oder der freikirchliche, wird von verschiedenen Funktionen ausgeführt. Anders ausgedrückt kann gesagt werden, dass es verschiedene Aufgaben gibt, die in einem Gottesdienst praktiziert werden und die diesen mit Inhalt und Leben füllen. Diese Aufgaben oder Funktionen werden in konkreten Handlungen ausgeführt (Pohl-Patalong 2011:95). All diese Handlungen und Funktionen können auch von einem Lied übernommen werden. Nachfolgend wird ein Überblick über die gängigen Handlungen und Funktionen gegeben.

3.4 Die liturgische Funktion

Der Gottesdienst wird von einer liturgischen Funktion bestimmt, das heißt, es gibt einen bestimmten Ablauf im Gottesdienst, der aus verschiedenen Elementen besteht. Für diese Untersuchung wurde der klassische und weit verbreitete evangelische Gottesdienstablauf verwendet (Evangelisches Gesangbuch 2009:10; Gotteslob 2014:6; Plüss 2007:178ff). Die meisten Handlungen finden sich aber auch in katholischen und freikirchlichen Gottesdiensten wieder. Im Gottesdienst kommen die Handlungen der Begrüßung, des Lobgesanges, des Gebets, des Schuldbekenntnisses, der Lossprechung, der Predigt, des Glaubensbekenntnisses, des

Segens sowie der Sendung und das Abendmahl vor. All diese Handlungen können auch von Liedern übernommen bzw. begleitet oder unterstützt werden.

3.4.1 Handlung: Begrüßung/ Eingangslied

Der Beginn des Gottesdienstes wird als wichtiger Bestandteil der Liturgie gesehen. Jörg Neijenhuis schreibt über die Bedeutung der Eröffnung des Gottesdienstes folgendes:

„Durch die Eröffnung des Gottesdienstes werden Bedeutungen geschaffen, die den weiteren Verlauf des Gottesdienstes wesentlich bestimmen. Diese Bedeutungen werden durch Wort und Musik, durch das Auftreten des Liturgen und manche anderen Faktoren, wie zum Beispiel den Kirchenraum, den Altarschmuck, die liturgische Kleidung, geschaffen. Man kann auch sagen, dass mit der Eröffnung ein (atmosphärischer) Raum, ein sinnvoller Zusammenhang, ja, eine neue Wirklichkeit geschaffen wird, worin der Gottesdienst sich ereignet. Es entwickeln sich ein Spannungsbogen und eine Dramatik, wenn Menschen Gottesdienst feiern. Wenn der Spannungsbogen nicht ansteigt, sondern in den ersten Minuten des Gottesdienstes bald erschläft, wenn die Dramatik der Gottesdiensteröffnung nur Langeweile erzeugt, dann lassen sich dieser >>Fehlstart<< und seine Auswirkungen auf den Gottesdienst kaum noch wieder rückgängig machen.“ (Neijenhuis 2012:33)

Es ist also bedeutsam, dass die Besucher entsprechend willkommen geheißen werden. Empirische Erhebungen haben die Bedeutung und Wichtigkeit der Begrüßung und des Willkommen-Heißens ebenfalls bestätigt und sprechen von einer emotionalen Qualität des Gottesdienstes, wenn eine angemessene Begrüßung stattgefunden hat (Pohl-Patalong 2011:96). Dies kann neben der Begrüßung an der Kirchentür auch durch ein Begrüßungslied geschehen (Arnold 2011:181). Wenn es durch den Moderator gut und mit Bedacht ausgewählt wird, kann das Lied den Besuchern des Gottesdienstes einen angenehmen und gedanklich passenden Einstieg in denselben ermöglichen. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass es in den Evangelischen Gesangbüchern eine eigene Rubrik mit passenden Liedern für den Beginn des Gottesdienstes gibt (Evangelisches Gesangbuch 2009:8).

3.4.2 Handlung: Lobpreis/ Lobgesang

Der Lobpreis, oft auch Doxologie genannt, ist ein wichtiger Teil innerhalb des Gottesdienstes. Neijenhuis spricht diesbezüglich von einem „Grundzug des Gottesdienstes“ (Neijenhuis 2012:55). Er kann sowohl in musikalischer als auch nicht

musikalischer Form geschehen, z.B. durch gesprochene Gebete, ferner durch musikalische Vortragsstücke. Meist ist die Handlung des Lobpreises an sich aber durch das Singen von Liedern bestimmt.

Die Bedeutung des Singens im Gottesdienst betont Christoph Krummacher, wenn er sagt:

„Denn das Singen der Gemeinde ist ein Charisma. Das heißt zum einen, daß eine unwillig singende Gemeinde nicht nur ein musikalisches Problem darstellt, sondern zutiefst ein theologisches, weil sie sich einer Form des allgemeinen Priestertums verweigert. Das heißt zum anderen, daß die Auswahl dessen, was die Gemeinde singen soll, mit größter Sorgfalt zu geschehen hat. (Krummacher 1994:148)

In evangelischen Kirchen wird an dieser Stelle oft das traditionelle, aber nicht unbedingt traditionell gestaltete „Kyrie eleison“ und „das Gloria in excelsis“ (Neijenhuis 2012:46-60; Arnold 2011:84) gesungen. Lobgesänge reichen auch über diese beiden Gesänge hinaus. Im evangelischen Gottesdienst kommt der Lobpreis auch an verschiedenen anderen Stellen im Gottesdienst vor. Je nach Gottesdienstform umfasst dieser Bereich einen größeren oder kleineren Teil des gesamten Gottesdienstes. Auch die Positionierung innerhalb des Ablaufes des Gottesdienstes kann von Gottesdienst zu Gottesdienst und von Denomination zu Denomination variieren. Innerhalb der verschiedenen Freikirchen werden die Lieder entweder in einem Block von zwei bis vier Liedern vor der Predigt gesungen, um die Gottesdienstteilnehmer auf diese einzustimmen bzw. ihnen die Möglichkeit zu geben, sich innerlich auf das Wort Gottes auszurichten. Oder der Lobpreisblock wird bewusst nach der Predigt eingefügt, um den Gottesdienstteilnehmern eine Möglichkeit zu eröffnen, auf das gehörte Wort Gottes reagieren zu können. Das kann zum Beispiel geschehen, indem sie Gott für das Gehörte danken oder, als logische Konsequenz auf die Botschaft Gottes hin, ihre Hingabe zum Ausdruck bringen. Loblieder zeichnen sich dadurch aus, dass die Heilstaten Gottes besungen werden und dadurch dem Dank Ausdruck verliehen wird. Sie drücken aber auch die dessen Größe aus oder besingen Attribute Gottes.

3.4.3 Handlung: Gebet

Das Gebet gehört konstitutiv zum Gottesdienst und schließt damit ungebrochen an die jüdisch-christliche Tradition an. Schon in Apg 2:42 gehört das Gebet zur liturgischen Form des christlichen Gottesdienstes. Meist folgt der Eröffnung des

Gottesdienstes ein Gebet. „Dass ein Psalm zu Beginn des Gottesdienstes – vielerorts im Wechsel zwischen Liturg und Gemeinde – gebetet wird, hat sich in vielen Gemeinden fest etabliert“ (Neijenhuis 2012:40), schreibt Neijenhuis und verankert das Gebet im vorderen Teil des Gottesdienstablaufes. Je nachdem, welche Gottesdienstform gewählt wird, kann das Gebet auch ein Vorbereitungsgebet sein (vgl. Grundform I im EG). In freikirchlichen Gemeinden gibt es daneben vielerorts freigestaltete Gebete zur Eröffnung des Gottesdienstes. Das Gebet dient der weiteren Einstimmung auf den Gottesdienst und richtet den Blick der Gottesdienstteilnehmer auf Gott selbst. Da Lieder auch als musikalisch geformte Gebete fungieren, kann ein Lied an dieser Stelle innerhalb des Gottesdienstes zum Einsatz kommen. Nicht jedes Lied ist ein formuliertes Gebet. Es kommt auf den Inhalt und die Anrede innerhalb desselben an, ob es als ein Gebet fungieren kann oder nicht. Lieder in Gebetsform zeichnen sich aber unter anderem dadurch aus, dass sie Gott direkt ansprechen, Dankelemente sowie Fürbitte beinhalten.

3.4.4 Handlung: Schuldbekennnis

Das Schuldbekennnis ist entweder im Eingangsgebet verortet oder ein liturgisches Element zur Vorbereitung auf das Abendmahl. Es besteht aus einer persönlichen Zeit der Stille, in der Schuld bekannt werden kann. Meist folgt danach ein gemeinsames Schuldbekennnis. Dieser liturgische Teil des Gottesdienstes kann durch Lieder und Stille atmosphärisch mitgestaltet werden. Lieder, die als Schuldbekennnis dienen, sind meist Gebete, die das Bekennen der Schuld als thematischen Inhalt formulieren. Philipp Bartholomä geht in seinem Aufsatz: „Die Gnade repräsentieren: ein Plädoyer für den evangeliumsorientierten Aufbau freier Gottesdienste“ (Bartholomä 2014:57-74; Chapell 2009:18ff) in eine ähnliche Richtung. Für ihn bildet der gesamte Gottesdienst das Evangelium ab. Nach dem Lobpreisteil am Anfang des Gottesdienstes, in dem Gott in seiner Größe angebetet wird, ist für ihn folgerichtig, dass sich der Mensch seiner Schuld bewusst und vor dem Teil des Zuspruches durch die Predigt ein Schuldbekennnis formuliert wird. Auch dies kann in musikalischer Form geschehen, wie oben ausgeführt.

3.4.5 Handlung: Absolution / Lossprechung

Unmittelbar mit der Handlung des Schuldbekennnisses ist die Absolution oder die Lossprechung verbunden. Der Pfarrer, Priester oder Pastor spricht der Gemeinde

aufgrund ihres Bekenntnisses die Vergebung im Namen Gottes zu. Diese Handlung ist zutiefst mit der Grundausrichtung des Gottesdienstes verbunden, da die Heilstat Jesu hier elementar zum Ausdruck kommt. Lieder, die diese Handlung ausführen, sind von ihrem Inhalt her zu bestimmen. Sie sind z.B. durch das Thema des Kreuzes, Bekenntnis oder Umkehr bestimmt. Es können aber auch Loblieder sein, die die Vergebung Gottes besingen.

3.4.6 Handlung: Predigt

Die Handlung der Predigt wird in vielen Landeskirchen in Verbindung mit dem Sakrament des Abendmahls vollzogen. Das macht die gottesdienstliche Grundform G1 (Nr. 679) im Evangelischen Gesangbuch deutlich. Neben der Grundform G1 gibt es auch eine zweite gängige Form des Gottesdienstes. Der „Predigtgottesdienst“ (Nr. 680), auch Pronaus genannt, kann auf das Abendmahl verzichten oder es nach dem Gottesdienst als angehängte Feier praktizieren. In freikirchlichen Gottesdiensten gibt es meist keine festgesetzte Ordnung, die Predigt und Abendmahl miteinander verbindet, wobei es sicher auch traditionell bedingte und beibehaltene Abläufe gibt. So ist es z.B. in Brüdergemeinden Tradition, vor dem Gottesdienst, der vielerorts als „Zweite Stunde“ bezeichnet wird, eine „Erste Stunde“ abzuhalten, in der das Abendmahl gefeiert wird. Einmal im Monat wird das Abendmahl im Rahmen der „Zweiten Stunde“ gefeiert. Dieser Ablauf ähnelt der Grundordnung G1 der evangelischen Kirche.

Über die Aufgabe und den Inhalt der Predigt kann an dieser Stelle nicht referiert werden. Die gängigen Lehrbücher zur Predigtlehre geben darüber Auskunft (Conrad & Weeber 2012; Stadelmann 2005, Bohren 1986)

Über das Verhältnis von Predigt und Musik schreibt Michael Meyer-Blanck kritisch: „In einschlägigen Lehrbüchern und Sammelbänden zur Theologie der Predigt, findet sich keine Verhältnisbestimmung zur Kirchenmusik“ (Meyer-Blanck 2005:142).

Unter dem Punkt „kerygmatische Funktion“ wird das Verhältnis von Predigt und Lied weiter vertieft.

3.4.7 Handlung: Abendmahl

Das Abendmahl, wie es die frühchristliche Kirche kannte und feierte, geht auf das letzte Abendmahl zurück, welches Jesus mit seinen Jüngern kurz vor seinem Tod feierte. Die Diskussion, ob dieses Abendmahl eine Fortsetzung des jüdischen

Passahmahls ist und wie es gefeiert wurde, kann an dieser Stelle nicht geführt werden, ist aber in einschlägiger Literatur nachzulesen (Martin 1996:696; Gamel 2016).

Die Bedeutung des Abendmahls ist im weiteren Verlauf des Neuen Testaments erkennbar. Die Ereignisse, wie sie das Neue Testament berichtet, stellen sich wie folgt dar: Nachdem Jesus nach seiner Auferstehung den Jüngern auf dem Weg nach Emmaus die Heilige Schrift erklärte (Lk. 24), brach er mit den Jüngern das Brot. Nach Apg. 2:42 gehört das Brotbrechen zur gängigen Praxis der frühchristlichen Gemeinde und wurde regelmäßig durchgeführt. Paulus lehrte auf seiner dritten Missionsreise in Troas und brach dort mit den Christen das Brot (Apg. 20:7). Laut Jesu eigenen Worten in Lk. 22:19 ist das Abendmahl sowohl eine Erinnerung an sein Erlösungswerk als auch ein Gedächtnis (= Vergegenwärtigung) daran. Auch Paulus versteht nach 1. Kor. 11:24 das Abendmahl als eine Vergegenwärtigung und Vergewisserung der Verbindung mit Jesus Christus.

Mit der Zeit wurde das Abendmahl seltener im Gottesdienst eingenommen. Grund dafür waren die Betonung von Buße, Beichte und geordneten Lebenswandels in Verbindung mit der Einnahme des Abendmahls (Neijenhuis 2012:91; Cross & Livingstone 2005:389). Im Mittelalter wurde die Abendmahlspraxis wieder frequentierter. Es waren besonders die Reformatoren Luther und Calvin, die das Sakrament des Abendmahls wieder eng an den Predigtgottesdienst geknüpft haben (Neijenhuis 2012:92).

Das Abendmahl wurde allerdings nie ganz konfliktfrei gefeiert. Es stellte sich immer die Frage, welchen Stellenwert das Mahl haben und an welcher Stelle es innerhalb des Gottesdienstes gefeiert werden sollte. Soll das Mahl ein wesentlicher Bestandteil des Gottesdienstes sein oder reicht es, wenn es nach dem Gottesdienst „angehängt“ wird? Es ist der liturgischen Bewegung im 19. Jahrhundert in der evangelischen aber auch katholischen Kirche zu verdanken, dass die Betonung und das Zusammenwirken von Predigtgottesdienst und Abendmahl wieder mehr ins Bewusstsein gerückt wurde. Dennoch begegnet, laut Neijenhuis, diese Frage auch heute noch den Verantwortlichen für den Gottesdienstablauf (Neijenhuis 2012:91f).

Lieder können das Abendmahl nicht ausführen, innerhalb des Gottesdienstes jedoch einen passenden Rahmen dafür schaffen, z.B. als Musik sub communionem, also Singen während der Austeilung.

3.4.8 Handlung: Glaubensbekenntnis

Das Glaubensbekenntnis gehört als wichtiges Element zum gottesdienstlichen Ablauf (Neijenhuis 2012:76). Der Platz, an dem es innerhalb des Gottesdienstes gesprochen wurde, variiert dabei von Anlass zu Anlass des Gottesdienstes. In manchen Gottesdiensten wird es als Antwort auf die Schriftlesung, in anderen als Antwort auf die Predigt gesprochen. Das Bekenntnis des Glaubens hatte dabei schon immer verschiedene Ausformungen, auch wenn das Apostolische Glaubensbekenntnis das am weitesten verbreitete ist. Martin Luther kannte zu seiner Zeit schon die musikalisch vertonte Form des Glaubensbekenntnisses. Neijenhuis schreibt zu Ort und Form folgendes:

„Etwas überspitzt lässt sich sagen, dass fast kein Ort mehr in der Liturgie auszumachen ist, an den das Credo nicht gesetzt worden ist. Auch war es zu Luthers Zeiten möglich, das Credo als Kirchenlied zu singen, Luther hat dafür selbst den Text verfasst!“ (Neijenhuis 2012:79).

Luthers gesanglich gestaltetes Credo wurde 1524 gedichtet und trägt den Namen „Wir glauben all an einen Gott“. Es ist im Evangelischen Gesangbuch unter der Nummer 183 zu finden. Inhaltlich ist das Lied stark trinitarisch ausgerichtet und lässt manche Details, die im Apostolikum bekannt werden, aus. So wird bei Luther das Bekenntnis zur Einheit aller Christen nur am Rande angesprochen. Auch die Ewigkeitsperspektive fehlt bei Luther.

3.4.9 Handlung: Segen

Die Handlung des Segnens wird oft an das Ende des Gottesdienstes gelegt und besteht meist aus der aaronitischen oder trinitarischen Segensformel (Neijenhuis 2012:143). Der aaronitische Segen wird aus 4. Mos. 6:24 entnommen und heißt: „Der HERR segne dich und behüte dich; der HERR lasse sein Angesicht leuchten über dir und sei dir gnädig; der HERR hebe sein Angesicht über dich und gebe dir Frieden.“ Der trinitarische Segen lautet: „Es segne euch der allmächtige Gott, der Vater und der Sohn und der Heilige Geist.“ (Adam & Berger 1980:472f). Der Segen beschließt dabei laut Neijenhuis nicht nur „den Gottesdienst, sondern weist in den Alltag hinein“ (Neijenhuis 2012:143). Er kann auch in Liedform zum Ausdruck kommen. Unter der Rubrik „Eingang und Ausgang“ werden im Evangelischen Gesangbuch etliche Segenslieder angeboten. Auch in anderen Liederbüchern, wie

beispielsweise „Feiert Jesus!“ lassen sich neben vielen Liedern auch Segenslieder finden (Feiert Jesus! 2011:315-337).

3.4.10 Handlung: Sendung

Unter der Handlung der Sendung versteht man die Vorbereitung auf den Alltag. In katholischer Tradition unter der Formel *Ite missa est*. (lat. Gehet hin, ihr seid gesandt) bekannt (Fortescue 1910). Das im Gottesdienst Gehörte soll im Alltag der Christen zum Tragen kommen und Frucht bringen. Zum liturgischen Teil der Sendung kann auch die Kollekte, die Abkündigung von Terminen für das Gemeindeleben oder die Fürbitte gehören (Bartholomä 2014:57ff). Alles dient aber in einer Weise dazu, dass der Gemeinde gezeigt wird, dass sie in die Welt gesandt ist, um ihren Glauben zu leben (Schmidt-Lauber 2003:785). Lieder können einen Teil zur Sendung beitragen, indem sie beispielsweise den Missionsauftrag Jesu thematisieren oder auffordern, den Glauben praktisch auszuleben.

3.5 Die kerygmatische/ missionarische/ pädagogische Funktion

Im Folgenden wird auf die weiteren Funktionen eingegangen, die Lieder innerhalb des Gottesdienstes haben können.

3.5.1 Die kerygmatische Funktion

Neben liturgischen Handlungen wie beispielsweise der Predigt oder dem Glaubensbekenntnis, haben auch Lieder an sich verkündigenden Charakter.

„Die Überzeugung, dass nicht nur die Predigt dazu geeignet ist, Gottes Wort zu vermitteln, ist im deutschen Protestantismus des 16. und 17. Jahrhunderts entstanden. Besonders die Auffassung Martin Luthers vom Verkündigungscharakter der Liturgie, dessen Wiederherstellung sein Hauptanliegen darstellte, ließ ihn und die nachfolgenden lutherischen Theologen zur Überzeugung gelangen, dass die Verkündigung auf vielfältige Weise geschieht und auch die Musik als Mittel einschließt.“ (Hofmann 2004:6)

Der kerygmatische Charakter der Musik ist bei Luther und anderen Theologen zur damaligen Zeit noch keiner eindeutigen und organisierten Bestimmung, was Form und Stelle innerhalb der Liturgie angeht, unterworfen, nimmt aber mehr und mehr Raum im Gottesdienst ein. Mit der Zeit entwickelte sich das gesungene Wort hin zur Evangeliumsmusik und nahm einen festen Platz neben Predigt und Credo ein.

Über das Verhältnis zwischen Predigt und Musik wurde in der Kirchengeschichte lange diskutiert. Diese Diskussion kann anderorts nachgelesen werden (Söhngen 1961; Albrecht 2003). Sie ist heutzutage sicher nicht abgeflacht. „Die Frage bleibt gestellt, welche Aufgabe die Musik im Gottesdienst übernimmt, was ihre spezifische Leistung ist: Was würde fehlen ohne Musik?“ (Marti 2014:31). Je nachdem, welcher theologischen Richtung und Denomination man sich zugehörig fühlt, fällt das Ergebnis dieser Frage unterschiedlich aus. Gerade im Blick auf die Zuordnung von Musik und Predigt herrscht Uneinigkeit. Meyer-Blanck fasst die diskutierte Zuordnung von Kirchenmusik und Predigt in drei Modellen zusammen (Meyer-Blanck 2005:142ff). Er spricht zum einen von dem „Ancilla-Modell“ (Lat. „ancilla“ = Magd, Dienerin), bei dem die Musik dem Predigtinhalt dient. Dies geschieht z.B. durch Vorbereitung, durch Verdeutlichung oder als Kommentierung der Predigt. Dieses Modell wurde vor allem durch die Wort-Gottes -Theologen des 20. Jahrhunderts vertreten. Als ein weiteres Modell führt Meyer-Blanck das Substitutions-Modell an. Unter diesem Modell wird die Auffassung verstanden, dass die Musik die eigentliche und bessere Predigt ist. Dieses Modell ist noch älter als das erste und wurde als „Reaktion gegen klerikale Geltungsansprüche“ (Meyer-Blanck 2005:143) etabliert. Hintergrund ist die Individualisierung der Religion. Man wollte sich nicht mehr von Staat und Kirche in sein persönliches religiöses Leben hinein sprechen lassen.

Das dritte Modell bezeichnet Meyer-Blanck als „Aktions-Modell“.

„Dieses Modell versucht dem Dilemma einer als wirkungslos empfundenen Predigt und Liturgie durch thematische und methodische Veränderungen zu entkommen: Musik und >>Text<< der Verkündigung entstehen gemeinsam im Vollzug und in vielfältigen musikalischen, verbalen und aktionsbezogenen Formen. Der gemeinsam gestaltete Gottesdienst wird zur Predigt“ (Meyer-Blanck 2005:143).

Kritisch anzumerken ist, dass eine zu starke Konzentrierung auf ein einzelnes dieser Modelle den Liedern nicht gerecht wird. Die Lieder können, wie im ersten Modell, eine begleitende Rolle der Predigt einnehmen. Allerdings können sie selbst, losgelöst von der Predigt, geistliches Leben prägen und wirken. Die von biblischen Gedanken durchdrungenen Lieder können eigenständig Gottes Wort kommunizieren, denn wenn laut Römer 10:17 der Glaube aus dem Hören kommt, dann kann der Glaube auch aus dem gehörten Lied entstehen. Anne Smets schreibt:

„Das gesungene Wort tritt dabei unmittelbar an den Singenden heran. Es kann beunruhigen, aufrütteln und zur Reflexion des eigenen Lebens und Tuns anregen, es kann trösten und verwandeln. [...] es vermag Glauben zu wecken und Trost zu spenden.“ (Smets 2015:216).

Wichtig ist, dass das gesprochene und das gesungene Wort nicht gegeneinander ausgespielt werden. Und das ist auch die Kritik an dem zweiten Modell. Wenn die Predigt oder das Lied als wichtiger als das jeweils andere angesehen wird, wird dem biblischen Gedanken der Einheit und der Unterstützung innerhalb des Leibes Christi widersprochen. Alles sollte gemäß Kolosser 3:16f zur Erbauung des Leibes Christi, der Gemeinde, geschehen. Der Text aus Kolosser 3:16 macht ja im Besonderen deutlich, dass die Erbauung und die Lehre, mittels „Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern“ geschieht (Mauerhofer 2016:14).

Die Kritik am dritten Modell liegt in der grundsätzlichen Frage, ob nicht an falschen Hebeln gezogen wird, wenn man die zu wirkungslos empfundene Predigt durch andere Mittel ersetzen möchte. Es ist nicht nur auf der Seite des Predigers und der Predigt nach vermeintlichen Problemen zu suchen. Das Problem der als zu wirkungslos empfundenen Predigt kann auch auf der Hörerseite liegen. Der logischere Schritt wäre, den Charakter der Predigt zu bewahren und sie wieder wirkungsvoller werden zu lassen.

Wenn über die kerygmatische Funktion der Lieder weiter nachgedacht wird, sind damit gleicherweise noch zwei weitere Dimensionen eröffnet: zum einen die pädagogische Funktion der Lieder im Blick und zum anderen die missionarische. Wenn gleich verschiedene Autoren die kerygmatische, missionarische sowie pädagogische Funktion einzeln betrachten (Kirschbaum 2006:199ff; Linder 2006:205ff; Arnold 2006:220ff), werden die drei Aspekte in dieser Arbeit im Zusammenhang beleuchtet. Dies liegt vordergründig an ihrem gemeinsamen Bezug zum geschriebenen Wort, der Bibel.

3.5.2 Missionarische Funktion

Die missionarische Funktion ist in der generellen missionarischen Ausrichtung des Gottesdienstes begründet. In Anlehnung an 1. Korinther 14 hat der Gottesdienst immer auch eine Außenwirkung (Schwark 2006:218f; Lieberknecht 1994:140ff). Da Lieder eine wesentliche Rolle im Gottesdienst einnehmen, sind sie folglich an dieser Außenwirkung beteiligt. Auch hier muss Römer 10:17 im Hinterkopf bedacht werden. Lieder verkünden die Taten und Worte Gottes. Wenn diese Form von

Verkündigung von kirchendistanzierten Menschen gehört wird, wird auch dadurch zum Glauben gerufen. Ein biblisches Beispiel lässt sich aus Apostelgeschichte 16:25 ableiten. Als Paulus und Silas im Gefängnis in Philippi ausharren, beteten sie und sangen Lieder und priesen damit Gott. Es wird ausdrücklich erwähnt, dass die Mitgefangenen diese Hymnen hörten (Mauerhofer 2016:13).

Martin Luther war sich über die Außenwirkung des Singens ebenfalls bewusst. Eines seiner Zitate deutet die Wichtigkeit und Auswirkung von Liedern im Leben des Christen an. In der Vorrede zum Bapst'schen Gesangbuch von 1545 schreibt er:

„Denn Gott hat unser Herz und Gemüt fröhlich gemacht durch seinen lieben Sohn, welchen er für uns gegeben hat zur Erlösung von Sünden, Tod und Teufel. Wer solches mit Ernst glaubet, der kann's nicht lassen: er muss fröhlich und mit Lust davon singen und sagen, damit es andere auch hören und herzukommen.“ (Martin Luther 1545).

3.5.3 Pädagogische Funktion

Christa Kirschbaum legt einen starken Fokus auf das Erlernen und Ausüben der Singpraxis. Ihrer Meinung nach dienen Kirchenlieder der Singorganbildung und dazu sollten die Lieder in Gottesdiensten, Kindergärten, Schulen und allen anderen kirchlichen Gruppen auch benutzt werden. Gleichzeitig, obwohl etwas unterbetont, sieht sie die pädagogische Funktion der Lieder inhaltlich. In ihrem Artikel: „Singen in der Gemeinde als Bildungsarbeit“ schreibt sie folgendes:

„Das Christentum ist eine Wortreligion, und Singen ist eine Möglichkeit, sich allein oder mit vielen Vertonungen biblischer Texte, Gebete oder Kommentare anzueignen, sie zu memorieren, sie zu kauen und zu schmecken, sie sich auf der Zunge zergehen und sie im Kopf, Herz und Bauch hin- und herwandern zu lassen, sie (und damit sich) zu bewegen.“ (Kirschbaum 2005:201).

Das gesungene Wort dient also dazu, Glaubensaussagen verständlicher und damit erlebbar zu machen.

3.6 Die koinoniale Funktion

Im Gottesdienst kommen Individuen zusammen und feiern gemeinschaftlich Gottesdienst. Damit hat auch das Singen im Gottesdienst eine koinoniale Funktion. Diese Funktion ist elementar wichtig, denn durch das gemeinsame Singen wird die

Gemeinschaft innerhalb des Gottesdienstes erst geschaffen (Plüss 2007:259). Andreas Marti geht in diese Richtung, wenn er schreibt:

„Im gemeinsamen Singen liegt eine eigentümliche Verbindung von Individuum und Gemeinschaft: Wer singt, erlebt sich selber besonders intensiv in der Einheit von Leib und Seele – im physischen, den Körper wesentlich stärker einbeziehenden Vorgang des Singens, und in der vollen Beteiligung von Affekt und Verstand. Gleichzeitig schließt er sich mit den Mitsingenden zu einem Gesamtklang zusammen, der mehr ist als die Summe der Einzeltöne“ (Marti 2014:34).

Studien haben gezeigt, dass die Gemeinschaftsstiftung durch Musik nicht etwas Theoretisches ist, sondern von Gottesdienstteilnehmern tatsächlich so empfunden wird. Jochen Kaiser hat in seiner erlebnisorientierten Liedanalyse empirisch dargestellt, dass das Gemeinschaftserlebnis für Gottesdienstteilnehmer von großer Bedeutung ist (Kaiser 2012:278). In einer anderen Studie wurden Gottesdienstteilnehmer auf Faktoren abgefragt, die das Singen fördern und behindern können. Zu den wichtigsten Faktoren gehörte die gemeinschaftliche Komponente. Wenn Andere mitsingen oder nicht singen, hat das große Auswirkungen auf das gemeinschaftliche Singen (Heye & Gembris & Schroeter-Wittke 2010:29ff). Dinkel spricht in dem Zusammenhang zwar von der musikalischen Komponente des Liedes, aber seine Aussagen treffen trotzdem auch für diese Arbeit zu, denn Musik ist nicht losgelöst von Text. Dinkel sagt: „Für das Entstehen des Gefühls gemeinschaftlicher Verbundenheit in einer religiösen Feier ist das gemeinsame Hören von Musik unerlässlich [sic].“ (Dinkel 2000:254). Mikie Anthony Roberts geht in eine ähnliche Richtung und bringt die Komponente des Textes mit ein. In seiner Dissertation mit dem Titel „Hymnody and Identity: Congregational singing as a construct of christian community identity“ (Roberts 2014) spricht er davon, dass durch die Auswahl der Lieder die theologischen Glaubensüberzeugungen, die Historie sowie die musikalische Neigung der Gemeinde kommuniziert wird. In diesem Vollzug wird die Identität einer Gemeinde deutlich und geprägt. Diese Prägung geht über die Beteiligung des einzelnen im Gottesdienst weit hinaus. Lieder sind identitätsstiftende Elemente einer ganzen Gemeinde.

Die koinoniale Perspektive der Lieder wird neben der physischen Handlung des Singens auch inhaltlich zum Ausdruck gebracht. So sind die Lieder, die aus einer Wir-Perspektive gesungen werden, besonders gemeinschaftsfördernd.

Ausgehend von 1. Korinther 14:26

„Wie ist es denn nun, liebe Brüder? Wenn ihr zusammenkommt, so hat ein jeder einen Psalm, er hat eine Lehre, er hat eine Offenbarung, er hat eine Zungenrede, er hat eine Auslegung. Lasst es alles geschehen zur Erbauung!“

geht Armin Mauerhofer darauf ein, wie die gemeinschaftliche Erbauung der Gemeinde durch Psalmen geschehen soll. Er schlussfolgert: „Alles soll letztlich dazu dienen, auch das Singen von Psalmen, dass die einzelnen Gläubigen innerlich gestärkt werden und im Glauben wachsen. Dadurch wird die ganze Gemeinde nach innen aufgebaut.“ (Mauerhofer 2016:17)

Bei der Auferbauung der Gemeinde spielt es dabei keine Rolle, in welchem sozialen Gefüge der Einzelne beheimatet ist. Die Ständige Liturgische Konferenz der EKD betont, dass Lieder eine milieuübergreifende soziale Wirkung haben (EKD Texte 2009:10).

Nicht zuletzt sei auch noch an die koinonial-ökumensche Perspektive gedacht. Die christliche Kirche erstreckt sich über alle Kontinente und Länder dieser Erde. Überall, wo die gleichen Lieder gesungen werden, wird durch dasselbe Lied eine Verbindung und eine Kontinuität von gelebtem Glauben geschaffen. Dinkel schreibt:

„Jeder Gottesdienst aktualisiert die weltweite Ökumene der Christenheit schon allein durch seinen bloßen Vollzug, indem der christliche Glaube im Gottesdienst als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium zirkuliert. Darüber hinaus gewinnt die Ökumene aber auch explizit und ausdrücklich im Gottesdienst Raum, in dem Lieder, Bekenntnisse und Lesungen den christlichen Glauben anderer Zeiten und Weltgegenden artikulieren.“ (Dinkel 2000:302).

Peter Bubmann drückt den gleichen Gedanken aus und betont, dass durch das gemeinsame Singen „Brücken zu vergangenen Generationen und ihrer Frömmigkeit“ (Bubmann 2014:375) geschlagen werden. Im Rahmen dieser Arbeit kann der Frage, ob die Lieder der Hillsong-Kirche ebenfalls diese koinonial-ökumenische Perspektive fördern, nicht nachgegangen werden. Die Hillsong-Bewegung ist mit ihrem knapp 30-jährigen Bestehen ein noch recht junges Phänomen und die Zeit muss erst zeigen, inwieweit diese Lieder eine Kontinuität schaffen. Auf den ersten Blick scheint jedoch erkennbar, dass es bisher zu keiner Verbindung der Gläubigen heute und derjenigen vor 30 Jahren gekommen ist. Unter den populärsten Liedern der Hillsong-Lieder finden sich keine Lieder ihrer Anfangszeit. Dies zu untersuchende Feld sei aber anderen überlassen.

3.7 Die seelsorgerliche/ diakonische Funktion

Eine weitere Funktion, die Lieder innerhalb des Gottesdienstes einnehmen können, ist die seelsorgerliche und diakonische Funktion. Auch wenn die beiden Funktionen an mancher Stelle in der Literatur getrennt voneinander behandelt werden (Klessmann 2005; Bredenbach 2005), sind die Überschneidungen doch groß genug, dass sie gemeinsam betrachtet werden können.

Michael Klessmann bemängelt die der Kirchenmusik wenig zugesprochene Bedeutung für die Seelsorge. Er kritisiert darüber hinaus auch die zu stark wortgebundene Verwendung von Musik innerhalb der Seelsorge (Klessmann 2005:231). Für ihn hat besonders die musikalische Seite der Lieder eine wichtige tröstende Funktion. Diese Kritik ist nachvollziehbar, kann aber im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter diskutiert werden, da der Schwerpunkt auf der textlichen Analyse der Lieder liegt.

In der Literatur wird immer wieder auf Luther zurückgegriffen, der in den Liedern eine starke seelsorgerliche Kraft sah. Luther erfuhr die wohltuende und bereichernde Kraft der Lieder am eigenen Leib. In einer Tischrede formulierte er es einmal folgendermaßen: „Ich litt einmal sehr an Anfechtungen in meinem Garten am Lavendelbaum; dort sang ich den Hymnus: Christus wir sollen loben schön. Anderenfalls wäre ich dort zugrunde gegangen.“ (Sons 2015:117f).

Neben der tröstenden und heilenden Hilfe für die eigene Seele sieht Michael Heymel auch die Seelsorge am Nächsten und folgt damit Luther und Kierkegaard. Heymel sagt: „Wer singt, kann Selbstseelsorge üben. Wer mit anderen und für andere singt, kann auf diese Weise Seelsorge an anderen üben“ (Heymel 2013:174f). Damit kommt es zur Überschneidung der seelsorgerlichen und diakonischen Funktion der Lieder, denn Diakonie wird als Nächstenliebe verstanden (Bredenbach 2005:237). Wer singt und damit der Seele seines Nächsten wohltut, übt Nächstenliebe. Das umschließt beide Komponenten eines Liedes, den Inhalt sowie die Musik. Ingo Bredenbach schreibt über die große Schnittmenge von seelsorgerlicher und diakonischer Funktion der Lieder folgendes:

„Die Not vieler Menschen schreit auch heute noch nach Hilfe, aber sind alle der Hilfe benötigenden Nöte offensichtlich und offenkundig? Gibt es über die wieder wachsende materielle Not nicht vermehrt seelische Nöte und eine vermehrte Sprachunfähigkeit? Hier könnte Musik und Stille als Hilfe zur Klage, als Mittel beispielsweise Verzweiflung und Wut auszudrücken, in vielfältigen Formen, Stilen und Niveaus den Menschen wieder eine Sprache und Stimme geben. Nicht so sehr als systemerhaltenes >>Opium für das Volk<<, sondern in ihrer

erschütternden und erfreuenden, in ihrer tröstenden und bewegenden Kraft und Fähigkeit.“ (Bredenbach 2005:238).

Die Kirchenmusikerin und Hymnologin Christa Reich bekräftigt ebenfalls die seelsorgerliche Funktion des Gottesdienstes. Sie sieht die Lieder nicht nur im Gottesdienst als seelsorgerlich wirkend, sondern erweitert die Spannkraft der Lieder auf den Alltag und besondere Situationen im Leben des Gläubigen.

„Früh sind Kirchenlieder auch Begleiter für das persönliche Leben geworden, Sprachschule für Gebet und Glauben, Medium der Seelsorge, Stärkung und Trost in schwierigen Lebenssituationen oder Angesicht des Todes“ (Reich 2003:769).

Diese Beobachtung wird von der empirischen Studie „Singen im Gottesdienst II“ gestützt. Knapp 97 % befragten und aktiven Gottesdienstteilnehmer sehen Musik als wichtig bis sehr wichtig an (Gembris & Heye 2014:28)

Peter Zimmerling spricht in diesem Zusammenhang auch von einer therapeutischen Funktion der Lobpreis- und Anbetungslieder. Er begründet ihre therapeutische Kraft mit der ganzheitlichen Anbetung, die Körper, Seele und Geist beinhaltet. Diese gesamtheitlich betrachtete Anbetung ist erst durch die Wiederentdeckung der Anbetung innerhalb der Gemeinde-Erneuerungs-Bewegungen und der Charismatischen Bewegung entstanden. Zimmerling schreibt:

„Indem Menschen angesichts der fortschreitenden Versachlichung menschlicher Beziehungen und der Rationalisierung des Lebens in den westlichen Gesellschaften durch Lobpreis und Anbetung Zugang zu unterdrückten Persönlichkeitsbereichen erhalten, kann ein seelischer Gesundungsprozess beginnen.“ (Zimmerling 2009:145f).

Dazu kommt der eingangs erwähnte verstärkte Konsum von Lobpreis- und Anbetungslieder im privaten Kontext. Durch die Verbreitung und Konsumierung der Lieder über die Video-Plattform YouTube kann durchaus von „Selbstseelsorge“ im privaten Bereich gesprochen werden (Sons 2008:23). Rolf Sons schreibt:

„Singen kann zur Seelsorge an der eigenen Seele werden. Die Seele kann im Singen äußern, was schmerzt oder traurig macht. So bekommt sie wieder Luft zum Atmen und der Kummer findet eine Adresse. Wo dies bewusst und in der Ausrichtung auf Gott hin geschieht, kann es passieren, dass die gesungenen Worte zur Botschaft für einen selber werden. Vertrauen kann wieder wachsen. Friede kehrt ein.“ (Sons 2008:23).

3.8 Verschiedene Funktionen, ein Gottesdienst

Bei allen Überlegungen des funktionalen Nutzens der Lieder darf es dabei aber nicht zu einer starren Kategorisierung der Lieder in einzelne Funktionen kommen. Lieder können nicht nur eine liturgische Handlung oder eine Funktion innerhalb des Gottesdienstes ausführen. Wenn davon ausgegangen wird, dass der Gottesdienst und damit auch die Lieder zur Erbauung des Gläubigen und der Gemeinde nach innen und nach außen genutzt werden sollen, handelt es sich bei allen Inhalten des Gottesdienstes um eine gemeinschaftliche und sich ergänzende Aufgabe. Wenn beispielsweise ein Lied am Anfang des Gottesdienstes als liturgische Handlung des Lobliedes gesungen wird, kann es gleichzeitig kerygmatisch wirken, denn es verkündigt vielleicht die Heilstaten Jesu. Im gleichen Lied schwingt gleichzeitig eine koinoniale Funktion mit, denn durch den verkündigenden Inhalt des Liedes wird die Gemeinschaft gestärkt. Es könnte sogar sein, dass das gleiche Lied neben der kerygmatischen und koinonialen Funktion auch noch seelsorgerlich fungiert, denn die zum Lob Gottes verkündigten und gemeinschaftsstärkenden Inhalte haben eine heilsame Wirkung auf die Seele der Gläubigen. Entscheidend für die Funktionen der Lieder im Gottesdienst sind dabei ihre Inhalte. Sie geben Auskunft darüber, in welchem Rahmen sie der Erbauung der Gemeinde dienen.

Mit Rolf Sons lässt sich zusammenfassend sagen:

„Musik im Gottesdienst ist nicht nur künstlerisches Beiwerk und nicht nur „Umrahmung“ oder „Ausschmückung“. Nach all dem, was wir bisher sagten, ist Musik vielmehr selbst Verkündigung und Teil der Predigt. Im Lied bekennt die Gemeinde ihren gemeinsamen Glauben. Im Gesang gibt sie ihre Freude am Evangelium kund. Durch das geistliche Singen verbinden sich die Stimmen der vielen zu einer Gemeinschaft. Insofern ist das geistliche Singen im Gottesdienst keine Nebensache, sondern ein zentrales, zu Herzen gehendes und die Herzen verwandelndes Geschehen. Im Singen wird die Gemeinde erfreut, erweckt, getröstet und sie kann dem Unglauben, dem Leid und der Anfechtung entgegen singen. Im Lied geschieht etwas mit der Gemeinde. Sie wird durch Gottes Geist verwandelt. Singen baut Gemeinde.“ (Sons 2008:23).

4 Analyse der Hillsong-Lieder

Nachdem in die Thematik der Funktionen von Liedern eingeführt wurde, folgt nun die Analyse der 20 ausgewählten Hillsong-Lieder.

Methodisch wird ein textbasierter Zugang gewählt, wie ihn z.B. Gordon Lynch (Lynch 2005) für popkulturelle Texte allgemein benutzt hat und von Hans Riphagen (Riphagen 2016) für Liedertexte moderner Lobpreis- und Anbetungslieder verwendet wurde. Der textbasierte Zugang ist neben dem verbreiteten autorenfokussierten und ethnografischen (hörerrezeptorischen) Zugang für die Zielsetzung und den Umfang dieser Arbeit geeignet. Dies liegt vor allem daran, dass wenig über die Autoren der Texte und dem Hintergrund, auf dem sie die Texte geschrieben haben, bekannt ist und auch über die Hörschaft der Lieder schwer allgemeingültige Aussagen gemacht werden können. Um die Liedtexte für die Zwecke dieser Arbeit passend analysieren zu können, wurden Parameter festgelegt, anhand derer die Lieder untersucht werden. Die Parameter sind schon in anderen Untersuchungen benutzt worden (Evans 2006; Thornton 2015; Riphagen 2016) und dienen der Beantwortung der Forschungsfragen. Zum einen wird das Lied auf die Sänger-Perspektive hin untersucht. Das heißt, es wird analysiert, aus welcher Sicht das Lied gesungen wird. Damit verbunden ist die Analyse des Adressaten. Als zweites werden die angesprochenen Themen untersucht. Dabei wird der rote Faden des Liedes berücksichtigt. Es kann unter Umständen sein, dass ein Lied eine Fülle von einzelnen Themen anspricht, die jeweils aber nur einen kleinen Raum innerhalb des Liedes einnehmen und auf ein übergeordnetes Thema hinweisen. Daher werden nur die Hauptthemen der Lieder erörtert. Drittens wird das Lied im Blick auf die gesamtbiblische Erzählung untersucht. Theologen gliedern die Geschichte der Bibel in Form eines Dramas, das aus verschiedenen Akten besteht: Schöpfung, Sündenfall, Geschichte Israels, Geschichte Jesu mit seiner Inkarnation, seinem Leben und Lehren, dem Leiden und der Auferstehung sowie der Himmelfahrt und Pfingsten, und schließlich der finale Höhepunkt, die neue Schöpfung und die Wiederkunft Jesu (Wright 1991:7-32; Horton 2011:14). Andere Theologen verstehen die biblische Erzählung als die Geschichte des Evangeliums mit den Kernpunkten: Schöpfung, Sündenfall, Rettung durch Jesus Christus, Antwort des Menschen und Zukunft. Auf diese fünf Aspekte des Bibeldramas wird sich in dieser Arbeit konzentriert. Ein Blick auf die biblischen Referenzen in den Liedern wird dabei helfen. Eine Untersuchung auf die gesamt-biblische Erzählung hin ist von Bedeutung, da aus ihr ein Rückschluss auf das

Glaubensbild gezogen werden kann, welches durch die Hillsong-Lieder vermittelt wird. Es wird helfen, die Kritikpunkte an den Liedern zu besprechen.

Als weiteres Kriterium der Analyse wird die Funktion des Liedes untersucht. Dabei wird zum einen geschaut, welche Handlungen das Lied innerhalb des liturgischen Verlaufs des Gottesdienstes, aber auch, welche weiteren Funktionen es übernehmen kann. Hier sind vor allem die herausgearbeiteten Themen hilfreich.

Auf eine musikalische Analyse wird aufgrund des Rahmens dieser Arbeit weitestgehend verzichtet. Am Anfang wird ein kurzer Überblick über das musikalische Arrangement des Liedes gegeben.

4.1 Analyse von 20 Hillsong-Liedern

4.1.1 Oceans

CCLI Song # 6428767

Autoren: Joel Houston | Matt Crocker | Salomon Ligthelm © 2012 Hillsong Music Publishing (Admin. by CopyCare Deutschland) For use solely with the SongSelect. Terms of Use. All rights reserved. www.ccli.com

Hintergrund

Das Lied *Oceans* wurde 2012 auf dem Album *Zion* von Hillsong United veröffentlicht. *Oceans* besteht aus zwei Strophen, zwei Refrains, einem Interludium und einer Bridge. Musikalisch weist das Lied ein ruhiges und getragenes Feeling auf, das vor allem durch die Pianosounds und breiten Gitarrensounds erzeugt wird. Das Schlagzeug ist im Hintergrund verankert. Die Melodie und der Text harmonisieren miteinander. Das getragene Feeling und die harmonische Stimme unterstützen die im Lied angesprochenen Themen wie z.B. Angst, aber auch Glaube / Vertrauen. *Oceans* wird auch in einer deutschen Textvariante gesungen, die in der CCLI Hitliste vorkommt. Die Analyse bezieht sich primär auf die englische Variante, aber die deutsche Textfassung wird an gegebener Stelle berücksichtigt.

Erzählperspektive: Sprecher / Angesprochene

Die Erzählperspektive des Sängers geht von der Ich-Perspektive aus, die das ganze Lied durchzieht, ersichtlich bereits in der Strophe 1: *“You call me out upon the waters // The great unknown where feet may fail // And there I find You in the mystery // In oceans deep my faith will stand.”*

Der Adressat des Liedes ist Jesus Christus. Im Interludium 2 wird er mit "Yeah yeah yeah yeah // *Oh Jesus yeah my God*" direkt erwähnt.

Der Text lässt eine sehr persönliche und individuelle Beziehung zwischen dem Sänger und Jesus erkennen. Durch innige Beschreibungen im Refrain 2 wie „*My soul will rest in your embrace*“ oder „*In the presence of my saviour*“ wird eine starke Vertrautheit zwischen dem Sänger und Jesus deutlich. Jesus wird stets in der *Du*-Form angesprochen. Wie das zweite Interludium zeigt, wird Jesus als Gott angesprochen, der gleichzeitig auch der „*Saviour*“ (Retter) ist. Entgegen dem deutschen Text wird in der englischen Fassung in der Bridge der Heilige Geist angesprochen: „*Spirit lead me where my trust is without borders // Let me walk upon the waters // Wherever You would call me // Take me deeper than my feet could ever wander // And my faith will be made stronger // In the presence of my Saviour.*“

Die Erwähnung des Heiligen Geistes in der Bridge ist nicht ganz nachvollziehbar, da der Gesamtfokus des Liedes Jesus als den Hauptadressaten deutlich macht.

Themen

Das persönliche Feeling des Liedes wird auch durch die angesprochenen Themen untermalt, wie z.B. das Thema *Angst*. In Strophe 2 singt der Sänger: „*Where feet may fail and fear surrounds me*“. Das Bild des tiefen Ozeans, das der Ausgangspunkt des Liedes ist und furchteinflößend erscheinen kann, unterstreicht diese Beobachtung.

Das Thema *Glaube/ Vertrauen* ist stark dominierend. Der Sänger drückt das in Strophe 1 aus, indem er singt: „*In oceans deep my faith will stand*“ oder wie in Strophe 2: „*Your grace abounds in deepest waters // Your sov'reign hand will be my guide // Where feet may fail and fear surrounds me // You've never failed and You won't start now.*“ Auch wenn es Lebensumstände des Sängers gibt, die wie die Tiefen des Ozeans erscheinen, wird deutlich, dass durch den vertrauensvollen Blick auf Jesus der Glaube stärker wird, als er vorher war. Das sieht man in der Bridge: „*... my faith will be made stronger // In the presence of my Saviour.*“

Neben *Glauben / Vertrauen* und *Angst* ist *Hoffnung / Zuversicht* ein weiteres Thema, welches sich durch das Lied zieht. Auch wenn Angst wie die Meerestiefe erscheint, kann der Gläubige aufgrund der Gnade Jesu Hoffnung und Zuversicht haben. Jesus verlässt den Gläubigen nicht. Durch Textzeilen wie im Refrain 2 „*Your*

grace abounds in deepest waters“ oder *„My soul will rest in your embrace // For I am yours and you are mine*“ ruft sich der Sänger diese Hoffnung und Zuversicht in Erinnerung bzw. stellt sie sich vor Augen.

Als letztes ist noch das Thema *Lob / Anbetung* zu nennen. Der Refrain ist durch den Ausdruck *„And I will call upon your Name“* gekennzeichnet, durch den eine direkte Anbetung Jesu ausgedrückt wird. Das *Lob- / Anbetungs-* Thema durchzieht das ganze Lied, indem der Refrain als Verbindungsglied zwischen den Strophen und der Bridge wiederholt benutzt wird.

Bibelstellen / Textreferenzen

Oceans weist eine erkennbare Nähe zur Geschichte von der Sturmstillung (Mt. 14,22-32; Mk. 4,35-41) auf. Sofort fallen die Parallelen zu den stürmischen Wassern auf. Aber auch die Aufforderung Jesu an Petrus, aus dem Boot zu steigen, hat Parallelen in dem Lied. Matthäus berichtet in seinem Evangelium, dass Petrus voller Glauben und Vertrauen dem Ruf Jesu folgt und aus dem Boot steigt. Die hohen Wellen lassen zwar ein Gefühl der Angst in Petrus aufkommen, doch Jesus greift ein und begegnet dem ängstlichen Mann. Gemeinsam steigen die beiden wieder ins Boot und sogleich legt sich der Sturm. Am Ende der Geschichte gipfelt diese Erfahrung der Jünger in der Anbetung Jesus: *„Und alle, die im Boot waren, warfen sich vor Jesus nieder und sagten: »Du bist wirklich Gottes Sohn.«“* (Mt. 14:33). Die *„Petruserfahrung“* wird durch das Lied *Oceans* universalisiert und jedem Christen als Ausdrucksform zur Verfügung gestellt. Ob jeder Christ allerdings die gleiche Erfahrung macht und vor allem, ob der persönliche *„Sturm“* immer sofort gestillt wird, muss kritisch hinterfragt werden. Denn der Sturm kann nach einem *„schönen“* Gottesdienst, in dem das Lied gesungen und der Hörer emotional angesprochen wurde, immer noch da sein. Zur Verantwortung der Lobpreisleiter oder des Gottesdienstmoderators gehört es auch, Rückhalt anzubieten, wenn Menschen solche im Lied angesprochenen Erfahrungen nicht oder zumindest nicht unmittelbar machen.

„Where feet may fail and fears surrounds me“ spricht Erfahrungen an, die der Psalmist in Ps. 34:5 und 73:2 beschreibt. Der Gedanke von strauchelnden Füßen wird auch in Spr. 4:12 angesprochen.

Die oben schon angesprochene innige Vertrautheit des Singenden zu Jesus lässt Anklänge an die Liebeslyrik zu. Das wird z.B. auch durch die Zeile *„For I am Yours and You are mine“* zum Ausdruck gebracht. Das erinnert an die intime

Beziehung, die z.B. im Hohelied der Liebe thematisiert wird. Ohne die weitgreifende Thematik der Romantisierung der Lobpreis- und Anbetungslieder besprechen zu können, sei beispielshalber eine differenzierte Stimme gehört. Jenell Williams Paris entfaltet in ihrem Aufsatz „I Could Sing Of Your Love Forever: American Romance In Contemporary Worship Music“ die Bedeutung und Auswirkung von Lobpreis- und Anbetungsliedern mit romantischer Liebeslyrik. Sie schreibt zusammenfassend: „Romantic worship songs may be helpful in encouraging an intimate, heartfelt relationship with God, and such a purpose should be conserved“ (Paris 2007:54). Sie merkt aber auch kritisch an, dass Liebe nicht nur aus Romantik besteht. „Love is also about commitment, hard work, change over time, and, at times, confusion and doubt“ (Paris 2007:54). Das Lied *Oceans* hat einen romantischen Anklang, dennoch wird gerade durch die Thematik der Angst und der Spannung zwischen Glauben und Hoffen auf der einen Seite und das augenblickliche Leben, in dem die Hoffnung und der Glaube noch am Wanken sind, deutlich, dass es sich hier eben nicht um eine einfache Romantisierung ohne Beziehungssubstanz handelt, sondern die Liebe zwischen dem Sänger und Jesus tiefer ist. Und gerade durch schwierige Zeiten, wie in dem Lied beschrieben, kann die Beziehung zwischen Sänger und Jesus intensiviert werden.

Die Bridge scheint auf den ersten Blick irreführend zu sein und birgt eine Spannung. Denn die Aussage *“Let me walk upon the waters // Wherever You would call me”* und die Zeile *“Take me deeper than my feet could ever wander // And my faith will be made stronger”* scheinen in eine entgegengesetzte Richtung zu führen. Die erste Zeile spricht von einem *“auf dem Wasser gehen”*, wohingegen die zweite Zeile ein Tiefergehen und nicht An-der-Oberfläche-bleiben andeutet. Um diese Spannung zu lösen, kann die Bridge-Metapher als eine Anspielung auf Hes. 47:1-5 verstanden werden. Dort wird der Prophet Hesekiel immer weiter und tiefer in den wunderbaren Strom aus dem Tempel geführt. Er erfährt die Führung Gottes und sieht die Welt mehr und mehr, wie Gott sie sieht. Die beiden Metaphern gehen also in die ähnliche Richtung, was die Spannung somit löst.

Einordnung in das gesamtbiblische Narrativ

Auch wenn der Schöpfungsgedanke in dem Lied nicht explizit erwähnt wird, ist die Erzählung von Gott als dem Schöpfer präsent. Das große Erstaunen der Jünger in

Mt. 14 bzw. Mk. 4 basiert darauf, dass Jesus die Macht über den Sturm hat, die die Jünger dem Erhalterhandeln Gottes zugeschrieben haben (Blomberg 1991:236).

Bezüge auf den Sündenfall und dessen Auswirkungen sind in dem Lied nicht erkennbar. In der Bridge wird Jesus zwar als „Saviour“ erwähnt, es bleibt aber unklar, wie dieses Attribut Jesu mit Inhalt gefüllt wird. Es erscheint auch fraglich, inwieweit die mit dem tiefen Meer beschriebene Lebenssituation eine Folge oder Auswirkung von Schuld und Sünde ist.

Das dritte Thema der biblischen Narrative, die Rettung durch Jesus Christus, bleibt unbeleuchtet. Es werden nur Auswirkungen erwähnt, die das Kreuzesgeschehen mit sich bringt. Sehr bildlich gesprochen wird die ewige Heilssicherheit durch Jesus mit der Textzeile in der Strophe 1 „*My soul will rest in your embrace*“ bezeugt.

Die Antwort des Menschen auf die Rettungstat Jesu bleibt unerwähnt. Es dreht sich in dem Lied *Oceans* mehr darum, was Jesus für den Gläubigen tut und nicht in erster Linie darum, was der Mensch als Antwort gibt. Es sind lediglich Textzeilen wie „*And i will call upon your name*“, die eine Form von Reaktion des Menschen hinsichtlich des Handelns Jesu zulassen.

Der fünfte Akt der biblischen Erzählung, die Zukunft, wird nicht thematisiert. In Richtung Zukunft wird nur besungen, dass Jesus dem Gläubigen zu einer besseren Zukunft verhilft, die aber mit dem Herausragen aus einer schwierigen Situation verstanden wird.

Funktion

Oceans kann in der liturgischen Funktion des Gottesdienstes die Handlung des Gebets und des Lobpreises übernehmen. Die Handlung des Gebets führt das Lied dadurch aus, dass Jesus direkt angesprochen wird und eine tiefe emotionale Nähe zu ihm aufgebaut wird. In dem Lied wird Jesus das persönliche Erleben mitgeteilt, welches z.B. in Strophe 1 mit „*You call me out upon the waters // The great unknown where feet may fail*“ zum Ausdruck gebracht wird. In der Bridge wird der Heilige Geist dann konkret um Hilfe gebeten. Dort heißt es: „*Spirit lead me where my trust is without borders // Let me walk upon the waters // Wherever you would call me // Take me deeper than my feet could ever wander*“.

Die Handlung des Lobpreises wird dadurch zum Ausdruck gebracht, dass Jesus für seine Hilfe angebetet wird. Das macht vor allem der Refrain mit „*I will call upon Your name*“ deutlich.

Neben der liturgischen Funktion des Liedes kann *Oceans* auch eine seelsorgerliche Funktion übernehmen. In dem das Lied mit persönlichem Erleben und Lebenssituationen verbunden wird, kann sich der Singende den Beistand Jesus vor Augen stellen bzw. vor Ohren „singen“. Er kann wieder neu Hoffnung und Mut schöpfen, um auch in stürmischen Lebenslagen den Blick auf Jesus zu richten, der helfen wird - metaphorisch gesprochen - über das Wasser zu gehen. Die stark dominierenden Themen *Hoffnung / Zuversicht* sowie *Glaube / Vertrauen*, die das Lied fördern möchte, bestätigen, dass das Lied eine seelsorgerliche Komponente hat. Es liegt mit an der eingängigen Melodie, dass das Lied zu Herzen geht und tiefe Emotionen wecken kann, die helfen können, um in schwierigen Lebenslagen die Hoffnung auf Jesus zu richten. Auf die Bedeutung, die erzeugte Emotion in eine hilfreiche Richtung zu kanalisieren, wurde bereits hingewiesen.

Da Seelsorge auch immer Diakonie, also Dienst aus Liebe am Nächsten, ist, übernimmt das Lied auch eine diakonische Funktion, indem die Gläubigen es im Gottesdienst einander zusingen können. Selbst wenn der Glaube des einen Gottesdienstteilnehmers schwach erscheinen mag, kann die Singgemeinschaft helfen, den Glauben wieder zu stärken. Damit übernimmt das Lied *Oceans* auch eine koinoniale Funktion. Denn die Gesamtgemeinschaft wird innerlich gestärkt.

4.1.2 Das glaube ich

CCLI Song # 7024191

Ben Fielding | Dennis Strehl | Martin Bruch | Matt Crocker

© 2014 Hillsong Music Publishing (Verwaltet von CopyCare Deutschland)

For use solely with the SongSelect. Terms of Use. All rights reserved. www.ccli.com

Hintergrund

Das Lied *Das glaube ich* wurde 2014 mit dem Originaltitel *This I Believe* auf dem Album *No other Name* von Hillsong Worship publiziert. *Das glaube ich* setzt sich aus zwei Strophen, einer Bridge und zwei leicht unterschiedlichen Refrains zusammen. Musikalisch wird das Lied mit getragenen Klavierklängen eröffnet. Mit der weiteren Entwicklung des Liedes steigt auch die Intensivität weiter an. Höhepunkt des Liedes ist der sich wiederholende zweite Refrain. Die Gestaltung des Liedes erinnert instrumental, aber auch gesanglich an eine Hymne mit stark bekennendem Charakter. Die Melodie passt sich harmonisch dem Text an, indem Wortklang und

Melodie aufeinander abgestimmt sind und somit dem Lied ein gesamtheitlich stimmiges Bild gegeben wird.

Erzählperspektive: Sprecher / Angesprochene

Die sich oft wiederholende Textphrase „*Ich glaube*“ (Strophen und Refrains) macht deutlich, dass das Lied aus der Ich-Perspektive gesungen wird. Diese Perspektive zieht sich durch das gesamte Lied. Ab der Bridge wird zusätzlich eine Wir-Perspektive eröffnet, die zum Ausdruck kommt, indem gesungen wird: „*Ja, ich glaub an Christus, unseren Herrn*“ oder „*Ja ich glaub, dass wir ewig leben*“. Es liegt nahe, dass das Lied eine starke gemeinschaftliche Ausrichtung hat. Der Unterschied zum englischen Text ist in dieser Hinsicht groß. Die Wir-Perspektive zieht sich im englischen Original konsequent von Beginn des Liedes an durch. Die erste Zeile der Strophe 1 beginnt mit der Phrase: „*Our Father everlasting*“ und die Strophe 1 endet mit „*Jesus our Saviour*“. Dies ist eine deutliche Kritik an der deutschen Fassung. Denn das Lied ist eben ein gemeinschaftliches Bekenntnis des Glaubens und sollte dies textlich auch so zum Ausdruck bringen.

Die Sänger des Liedes sprechen die Dreieinigkeit Gottes an. In der Strophe 1 wird Gott der „*Vater*“ sowie Jesus „*Christus*“ der „*Retter*“ adressiert. Die Strophe 2 spricht Jesus an. Er wird dort als der „*Richter*“ und „*Anwalt*“ sowie als der Gekreuzigte angesprochen. Im Refrain 1 wird dann die ganze Dreieinigkeit betont. Dort heißt es: „*Ja, ich glaub an Gott, den Vater, // und an Christus, seinen Sohn, // an den Heiligen Geist der Wahrheit, // an den dreieinen Gott.*“ Jesus nimmt in dem Lied eine Sonderstellung ein. Er wird häufiger erwähnt als die anderen Personen der Dreieinigkeit. In der Strophe 1 sowie im folgenden Refrain drückt der Sänger seinen Glauben an die Dreieinigkeit aus. Er spricht also „über“ Gott. Diese Perspektive ändert sich ab der zweiten Strophe. Jesus rückt ins Zentrum der Betrachtung und wird direkt angesprochen. Jesus Christus wird als „*Richter*“, „*Anwalt*“ und gekreuzigter Herr angesprochen. Der Rest des Liedes ist durch die direkte Ansprache Jesu persönlicher.

Themen

Das glaube ich ist ein *Bekenntnis*-Lied des christlichen Glaubens. Laut eigenen Angaben wurde das Lied in Anlehnung an das Apostolische Glaubensbekenntnis

geschrieben¹. *Das glaube ich* variiert zwar in der Reihenfolge und in manchen Formulierungen, doch die meisten Aspekte des Apostolischen Glaubensbekenntnisses kommen auch in dem Lied vor. Es wird z.B. in Refrain 2 gesungen: „*dass die Jungfrau den Sohn gebär*“, doch fehlt der detaillierte Bezug zu Maria, wie es im Apostolikum der Fall ist. Das Leiden Jesu wird in der Strophe 2 angesprochen. Dort heißt es: „*gekreuzigt unter Leid*“, doch fehlt auch hier der detaillierte Bezug zu Pontius Pilatus, wie es im Apostolikum beschrieben ist. Das ist sicherlich mit der künstlerischen Freiheit der Autoren zu rechtfertigen. Doch wäre dieses Bekenntnis für Kirchendistanzierte sicher leichter nachvollziehbar und näher an bereits gemachten Erfahrungen mit dem Apostolikum, wenn solche Details mit aufgenommen worden wären. Mit dem Fehlen der Namen geht auch ein Stück weit Historie bzw. Verankerung in der geschichtlichen Wirklichkeit verloren.

Neben dem Thema des Bekenntnisses kann das Lied auch als Lob- und Anbetungslied fungieren. Jörg Neijenhuis sagt:

„In gewisser Weise ist auch das Glaubensbekenntnis ein Lobpreis Gottes, da sich hiermit Menschen zu einem Gott bekennen, den sie als Schöpfer, Erlöser und Vollender der Welt und ihres eigenen Lebens anerkennen und damit verehren.“ (Neijenhuis 2012:56)

Bibelstellen / Textreferenzen

Die Nähe zum Apostolischen Glaubensbekenntnis weist damit auch eine Nähe zu biblischen Texten auf, die aber nicht im Original zitiert werden. Es werden z.B. Schöpfungsgedanken aus 1. Mos. 1 angesprochen oder Erlösungsgedanken aus den Evangelien und der Briefliteratur (z.B. Joh. 1:29; Heb. 2:9). Die Zeile „*Mein Richter und mein Anwalt*“ in der zweiten Strophe weist Parallelen zu 2. Tim. 4:1 und 1. Joh. 2:1 auf.

Der Gedanke von Bekenntnissen ist dem Neuen Testament generell nicht fremd. R.P. Martin schreibt:

„There is evidence that in the primitive church there was a corpus of distinctive Christian teaching held as a sacred deposit from God (see Acts 2:42; Rom. 6:17; Eph. 4:5; Phil. 2:16; Col. 2:7; 2 Thes. 2:15; and especially in the Pastoral

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=lqfLu29dSRQ> [13.07.2017; 10:30 Uhr]

Epistles, 1 Tim. 4:6; 6:20; 2 Tim. 1:13–14; 4:3; Tit. 1:9). This body of doctrinal and catechetical instruction, variously known as ‘the apostles’ teaching’, ‘the word of life’, ‘the pattern of doctrine’, the apostolic ‘traditions’, ‘the deposit’, the ‘sound words’, formed the basis of Christian ministry, and was to be held firm (Jude 3; and especially in Heb. 3:1; 4:14; 10:23), handed on to other believers as the apostolic men themselves had received it, and utilized in the public proclamation of the gospel.” (Martin 1996:241).

Neben den biblischen Referenzen lassen sich keine Indizien für Bezüge zu gesellschaftsrelevanten Themenfeldern finden. Das Lied ist zwar eng an sein Bekenntnis-Thema gebunden, kann aber dennoch universell im Gottesdienst zum Einsatz kommen.

Einordnung in das gesamtbiblische Narrativ

In dem Lied *Das glaube ich* lassen sich einige Bezüge zum gesamtbiblischen Narrativ finden. Der erste Akt des Bibeldramas wird in Strophe 1 deutlich. Gott der Vater wird als der Schöpfer aller Welt betitelt.

Der Akt des Sündenfalls wird nicht erwähnt. Es wird zwar Bezug auf Jesus den Retter genommen und erwähnt, dass Jesus Vergebung bringt, aber wofür genau oder vor wem er rettet, bleibt unerwähnt. Das traditionelle Apostolikum, auf das sich das Lied beziehen möchte, greift den Gedanken der Vergebung von Sünden auf.

Der dritte Akt, das Rettungshandeln Jesu, wird deutlicher erwähnt. Jesus wird direkt in der 1. Strophe mit dem Titel Retter bezeichnet, der durch den Heiligen Geist in die Welt kam. In Strophe 2 wird Jesus als Richter und Anwalt, der Gekreuzigte und Auferstandene und als der beschrieben, in dem die Vergebung ist. In der Bridge wird bekannt, dass Jesus von den Toten auferstanden ist. Die wichtigsten Punkte des Rettungshandelns sind in diesem Lied präsent. *Das glaube ich* gibt über das konkrete Rettungshandeln Jesu noch detaillierter Informationen zu Jesu Inkarnation. In Refrain 2 wird die Jungfrauengeburt angedeutet.

Der vierte Aspekt, die Antwort des Menschen, ist die Kernaussage des Liedes. Das sich immerfort wiederholende „*Ich glaube*“ drückt dies deutlich aus.

Auch der fünfte Akt der biblischen Erzählung wird deutlich gemacht. Der Refrain 1 spricht davon, dass es eine Auferstehung gibt, dem ein Leben nach dem Tod folgt. In ähnlicher Form wird auch in Refrain 2 über die Zukunft gesungen. Es wird die Wiederkunft Jesu erwähnt und erneut auf die Auferstehung eingegangen.

Funktion

Das glaube ich übernimmt durch das Thema des Bekenntnisses ganz stark die liturgische Handlung des Glaubensbekenntnisses. Der Singende stellt sich hinter die Aussagen des Liedes und bekennt damit seinen Glauben an den dreieinen Gott. Eine weitere Handlung innerhalb des liturgischen Ablaufs des Gottesdienstes, die das Lied übernehmen kann, ist der Lobpreis. Auch das wird durch den thematischen Bezug des Liedes deutlich. Indem Glaubensaussagen bekannt werden und damit als wahr angenommen werden, wird Gott gleichzeitig verehrt.

Über diese Möglichkeiten hinaus hat das Lied durch die vielen Glaubensaussagen, die verkündigt werden, eine starke kerygmatische Funktion. Damit verbunden ist auch die missionarische Funktion. Die Glaubensinhalte werden in einem Gottesdienst auch kirchendistanzierten Menschen verkündigt, die durch dieses Lied zum Glauben gerufen werden können.

Da Lieder nicht nur im gottesdienstlichen Verlauf ihren Platz haben, sondern auch im Alltag des Christen, ist *Das glaube ich* stark pädagogisch funktional.

Neben den angesprochenen Funktionen muss zusätzlich auch die koinoniale Funktion betont werden. Indem das Lied im Gottesdienst gesungen wird, bekennen sich die Singenden gemeinschaftlich zu ihrem Glauben. Der gemeinschaftliche Gedanke wird auch durch die Sänger-Perspektive untermalt, die in der Bridge und dem zweiten Refrain die Wir-Perspektive mit einschließt. Die Nähe des Liedes zum Apostolikum deutet in dem Zusammenhang auch auf eine koinonial-ökumenische Ausrichtung hin. Auf der ganzen Welt und zu allen Zeiten bekennen und bekennen sich Christen zu dem einen dreieinen Gott.

4.1.3 Mighty to save

CCLI Song # 4591782

Ben Fielding | Reuben Morgan

© 2006 Hillsong Music Publishing (Admin. by CopyCare Deutschland)

For use solely with the SongSelect. Terms of Use. All rights reserved. www.ccli.com

Hintergrund

Migthy to save wurde 2006 auf dem gleichnamigen Album von Hillsong Worship veröffentlicht. Das Lied zeichnet sich durch eine eingängige Melodie aus, die von kraftvollen Gitarren und Schlagzeug unterstützt wird. In den ruhigen Passagen des

Liedes, wie z.B. dem Anfang der Bridge oder dem Ende des Liedes, kommen tragende Pianosounds zum Einsatz. *Mighty to save* ist eine Live-Aufnahme von der jährlich stattfindenden Hillsong-Konferenz in Sydney. Das Live-Feeling wird in diesem Lied stark hörbar. Während des ganzen Liedes ist neben den Lobpreisleitern ein Chor von Mitsängern, der durch die Konferenzteilnehmer gebildet wird, zu hören. Die Melodie und der Text des Liedes sind harmonisch aufeinander abgestimmt. Das Lied wird neben der englischen Originalfassung auch in einer deutschen Variante mit dem Titel *Du allein rettetest mich* gesungen, die ebenfalls in der CCLI Hitliste auftaucht.

Erzählperspektive: Sprecher / Angesprochene

Mighty to save wird aus der Ich-Perspektive gesungen. In Strophe 1 heißt es: „*Let mercy fall on me*“ oder „*My God is mighty to save*“. Parallel wird aber ab der ersten Strophe schon der Blick auf eine Wir-Perspektive gerichtet, wenn gesungen wird „*Ev'ryone needs compassion*“. Deutlicher wird es dann ab der Bridge. Die Wir-Perspektive löst hier die Ich-Perspektive ab. „*We're singing*“ ist jetzt die dominante Sängerausrichtung.

Wenn *Mighty to save* im Ganzen betrachtet wird, ist Jesus Christus der Adressat des Liedes. Bei genauerem Hinschauen machen manche Formulierungen allerdings nicht ganz deutlich, welche Person der Trinität angesprochen wird. In der ersten Strophe und dem Refrain wird der „*Saviour*“ angesprochen. Die letzte Verszeile des Refrains „*Jesus conquered the grave*“ und der Kontext des ganzen Liedes machen deutlich, dass Jesus der „*Saviour*“ ist. Da im Refrain aber eine starke Nähe zu Zep. 3:17 zu erkennen ist, wo es heißt: „*For the LORD your God is living among you. He is a mighty saviour*“, scheint hier Gott der Vater angesprochen zu sein, der der Retter ist. Theologisch betrachtet ist beides korrekt. Laut Mt. 1:21 ist Jesus auf die Welt gekommen, um zu retten. In Joh. 3:17 wird deutlich, dass Gott der Retter der Menschen ist, indem er durch Jesus Christus die Rettung schenkt. Die Aussage des Liedes ist also richtig, könnte aber konkreter formuliert werden. Die deutsche Variante des Refrains ist in dieser Hinsicht gezielter formuliert. Der Refrain: „*Retter, // dein Wort versetzt Berge // Du nur allein rettetest mich, // du allein rettetest mich // Für immer // bist du mein Erlöser, // denn du standst auf aus dem Grab, // du besiegtest den Tod.*“ spricht Jesus stringenter an. Auch wenn die Textzeile „*dein Wort versetzt Berge*“ an Hi. 9:5 erinnern kann, und damit an Gott, macht die Begründung „*denn*

du standst auf aus dem Grab“ deutlich, dass mit dem Retter eindeutig Jesus gemeint ist. Einzig allein die Formulierung *„Jesus conquered the grave“* ist hier irreführend. Es ist nicht Jesus gewesen, der das Grab besiegt hat, sondern Gott der Vater, der durch den Heiligen Geist den Tod besiegt hat (Eph. 1:15-22).

Themen

Das übergeordnete Thema des Liedes ist die Rettung der Menschen. Das wird durch den gesamten Kontext des Liedes deutlich, aber auch durch gezielte Aussagen wie in Strophe 1: *„Everyone needs forgiveness // The kindness of a Saviour“*. Das hebt der Refrain mit *„Forever author of salvation“* ebenso hervor. *Mighty to save* veranschaulicht gleich in der ersten Strophe, dass jeder Mensch auf der Welt Rettung und Vergebung braucht. Damit hat das Lied einen starken Evangelisations- / Missions-Charakter. Der Evangelisations-/Missionscharakter des Liedes wird in der ersten Strophe mit *„Ev'ryone need compassion“* entwickelt und kommt in der Bridge mit der Zeile *„...let the whole world see...“* zum Höhepunkt. Es muss angemerkt werden, dass das Lied dabei nicht konkret thematisiert, wie Menschen die Erlösung durch Jesus Christus konkret erfahren können. In der zweiten Strophe wird zwar von *„fears and failures“* gesprochen, die Jesus weg nehmen soll, aber das Bekenntnis der Sünden, das z.B. laut Apg. 3:19 wichtiger Bestandteil für die Erlösung ist, wird nicht angesprochen.

Neben dem Thema der Mission und der Rettung taucht in dem Lied der Gedanke der *Nachfolge* auf. *„I give my life to follow“* ist im gesamten Aufbau des Liedes dann der logische Schritt. Wenn Jesus Menschen rettet, ist damit auch verbunden, dass er sie in seine Nachfolge ruft und die Menschen diesem Ruf folgen.

Schließlich kommt in der Bridge dann mit *„we're singing // for the glory of the risen King“* das gemeinschaftliche Thema des Lobes und der Anbetung zum Tragen.

Bibelstellen / Textreferenzen

Einige Bibelstellen, die in dem Lied Anklänge finden, wurden oben bereits erwähnt. Es sei noch angemerkt, dass die Zeilen der Bridge: *„Shine your light“* in Verbindung mit *„For the Glory“* eine Nähe zu 2. Kor. 4:6 aufweisen. Auch in diesem Vers wird eine Verbindung zwischen dem Licht, das Gott durch Jesus hervor strahlen lässt, und der Herrlichkeit, die in und durch Jesus erkennbar wird, hergestellt.

Die Themen des Liedes sind sehr allgemein gehalten. Es finden sich keine aktuellen Bezugsfelder zum gesellschaftlichen Leben. Das Lied kann damit universal zu jeder Zeit und von allen Christen gesungen werden.

Einordnung in das gesamtbiblische Narrativ

Auch wenn Jesus in dem Refrain die Fähigkeit zugesprochen wird, Berge zu bewegen, ist der Schöpfungsakt des Bibeldramas in *Mighty to save* absent.

Der Sündenfall wird nur indirekt erwähnt. In Strophe 1 wird von Barmherzigkeit (compassion) und Vergebung (forgiveness) gesprochen, die jeder Mensch benötigt. Auch von der Erlösung / Heil (salvation) wird im Refrain immer wieder gesungen. Dies sind alles Hinweise darauf, dass im Leben jedes Menschen irgendetwas geschehen ist, das dieser Rettungstat bedarf. In der 2. Strophe wird von Ängsten und Fehlern im Leben des Singenden gesprochen, die dem Thema des Sündenfalls am nächsten kommen.

Der dritte Akt der biblischen Erzählung wird dagegen wesentlich deutlicher kommuniziert. Jesus wird als der Retter bezeichnet, der für immer der Urheber der Erlösung ist. Er ist derjenige, der den Tod und das Grab bezwungen hat und dem dafür immerwährend die Ehre gebührt. Theologisch ist hier ein Problem zu bemerken. In der biblischen Erzählung ist es nicht Jesus, der den Tod bezwungen hat. Dies wird Gott zugeschrieben, der durch die Kraft des Heiligen Geistes Jesus von den Toten auferweckt hat (vgl. Eph. 1:20; Riphagen 2016:110).

Die Antwort des Menschen drückt sich in diesem Lied auf verschiedene Weise aus. In Strophe 2 wird mit „*I give my life to follow*“ und „*Ev'rything I belive in // Now I surrender*“ eine lebensumschließende Antwort des Singenden gegeben. Er möchte Jesus nachfolgen, alles, an das er sonst geglaubt hat, hinter sich lassen und Jesus seinen ganzen Glauben unterbreiten. Eine detailliertere Reaktion erfolgt in der Bridge des Liedes. Hier wird auf all das Handeln Jesu mit dem Singen zur Ehre des auferstandenen Königs geantwortet.

Der fünfte Akt des Bibeldramas wird nicht erwähnt.

Funktion

Durch die Thematik des Lobes, die besonders in der Bridge zum Ausdruck kommt, kann das Lied die Handlung des Lobpreises ausführen. In ihm lässt sich durch seine Betonung auf die Gnade Jesu und die Notwendigkeit der Vergebung auch das

Potential finden, als musikalisches Schuldbekenntnis zu fungieren. Dadurch, dass sich *Mighty to Save* auf den Gedanken der Rettung fokussiert und sich diese Rettung auf die ganze Welt bezieht, wirkt das Lied kerygmatisch und missionarisch. Durch die Wir-Perspektive, die in der Bridge zum Tragen kommt, spielt in dem Lied auch die koinoniale Funktion eine Rolle.

4.1.4 Christ is enough

CCLI Song # 6514035

Jonas Myrin | Reuben Morgan

© 2012 Hillsong Music Publishing (Admin. by CopyCare Deutschland)

For use solely with the SongSelect. Terms of Use. All rights reserved. www.ccli.com

Hintergrund

Christ is enough wurde 2013 auf dem Live-Album *Glorious Ruins* von Hillsong Worship veröffentlicht. Die Gitarren nehmen in dem Lied eine charakteristische Rolle ein. Die Melodie ist eingängig und prägnant und unterstützt harmonisch den Textfluss des Liedes. *Christ is enough* ist simpel arrangiert und besteht aus zwei Strophen, einem Refrain sowie einer Bridge, auf die das ganze Lied hinsteuert.

Erzählperspektive: Sprecher / Angesprochene

Das Lied wird aus der Ich-Perspektive gesungen. Die sich immer wiederholende Passage des Refrains: „*Christ is enough for me*“ drückt diese Perspektive maßgeblich aus. Das Live-Feeling des Liedes mit dem Chor als musikalischer Stütze im Hintergrund und die Textzeile „*Heaven is our home*“ in Strophe 2 lassen aber auch eine Wir-Perspektive mitschwingen. Diese ist allerdings sehr schwach ausgeprägt.

Schon der Titel „*Christ is enough*“ lässt erkennen, dass Jesus Christus der Fokus dieses Liedes ist. Auch die Erwähnungen in der zweiten Strophen: „*Jesus is here*“ und der Bridge: „*I Have decided to follow Jesus*“ machen das deutlich. Er wird zwar nicht direkt mit Namen angesprochen, wohl aber mit dem entsprechenden Personalpronomen. Das ist z.B. am Refrain mit „*Everything I need is in You*“ zu erkennen. Es wird in dem Lied also zum einen über Jesus in der 3. Person Singular gesungen, zum anderen in der 2. Person Singular.

Themen

Ein Thema des Liedes ist das Lob und die Anbetung. Jesus wird für das, was er für den Sänger ist und bedeutet, z.B. in Strophe 1 mit „*Christ is my reward and all of my devotion*“ oder „*Christ my all in all the joy of my salvation*“, angebetet. Neben Jesus wird auch Gott angebetet, wenngleich er nicht direkt angesprochen wird. In der zweiten Strophe heißt es: „*to God be the Glory*“.

Das Thema *Glaube* und *Vertrauen* wird ebenfalls zum Ausdruck gebracht. Der Sänger vertraut Jesus in Strophe 2, dass er sein „*all in all*“ ist, und dass „*nothing in this world*“ ihm jemals das geben kann, was Jesus gibt. Was genau das ist, wird jedoch nicht an- oder ausgesprochen. Diese Unbestimmtheit ist auf der einen Seite zu kritisieren, da sich jeder Singende während des Singens Gedanken darüber machen muss, was es für ihn persönlich bedeuten kann, und das könnte den Sänger in dem Moment überfordern. Auf der anderen Seite ist diese Unbestimmtheit nachvollziehbar und eröffnet den Singenden Chancen, ihre persönlichen und intimen Deutungen in den allgemein gehaltenen Text hinein zu legen.

Die einprägsame Bridge macht mit den Zeilen: „*I have decided to follow Jesus // No turning back no turning back // The cross before me the world behind me // No turning back no turning back*“ zusätzlich deutlich, dass die *Nachfolge* des Singenden betont werden soll.

Das Lied drückt zudem das Thema *Hoffnung* und *Zuversicht* aus, deren Grund die Errettung des Christen und die Perspektive auf die Ewigkeit ist. Diese Hoffnung kommt auch durch die Zeile: „*Through every storm my soul will sing*“ in der zweiten Strophe zum Ausdruck. Selbst wenn es im Leben des Singenden Momente gibt, die sich wie Stürme anfühlen, kann der Singende Hoffnung haben, denn: „*Jesus is here, to God be the Glory*“. Die Metapher der Stürme wird nicht weiter ausgeführt und gibt jedem Singenden die Chance, dieses Lied für sich persönlich zu deuten.

Bibelstellen / Textreferenzen

Die Bridge weist unverkennbare Nähe zu dem Lied des indischen Theologen S. Sundar Singh mit dem Titel „I have decided to follow Jesus“ auf. Besonders die erste und dritte Strophe seines Liedes finden sich in *Christ is enough* wieder. Hillsong Worship dreht die Textzeilen der dritten Strophe Sundar Singhs um und singt nicht „The World behind me, the cross before me“ sondern „*The cross before me, the world behind me*“. Das Thema der uneingeschränkten Nachfolge findet sich in

den Evangelien an verschiedenen Stellen. Jesus spricht das Thema der Nachfolge z.B. in Lk. 9:23 oder Mt. 16:24 an.

Christ is enough benennt keine besonderen äußeren Lebensumstände. Dieses Lied kann in allen Lebenslagen von jedem Gläubigen gesungen werden und die persönliche Entscheidung zum Ausdruck bringen.

Einordnung in das gesamtbiblische Narrativ

In dem Lied *Christ is enough* ist kein Schöpfer oder Schöpfungsgedanke erwähnt. Auch der zweite Akt des Sündenfalls findet nur eine minimale Erwähnung. Mit der Aussage „I've been set free“ in der Strophe 1 kann auf die Konsequenz der Gefangenschaft der Sünde Bezug genommen werden.

Das Rettungshandeln Jesu wird deutlicher beschrieben. Allerdings muss bis zur Bridge des Liedes gewartet werden, bis das eigentliche Rettungshandeln Jesu, das Kreuz, geschildert wird. Im Vorangegangenen wird mehr über die Folgen der Rettung gesprochen als die Tat an sich. Es wird erwähnt, dass Jesus die Belohnung, die Freude der Erlösung und nichts und niemand mit ihm vergleichbar ist. Das sind allerdings alles Dinge, die nicht weiter qualifiziert werden und einen gewissen Raum für Interpretation geben.

Die Antwort des Menschen ist die eigentliche Intention des Liedes. Hier wird viel von Nachfolge gesungen, die als eine logische Konsequenz auf das Rettungshandeln Jesu folgt. Diese Nachfolge wird auch auf beängstigende äußere wie innere Lebensumstände bezogen, wenn gesungen wird, „*Through every trial my soul will sing // No turning back I've been set free*“ oder „*Through every storm my soul will sing*“. Auch die ständige Aussagen, „*Christ is enough*“ und „*Everything I need is in You*“ deuten auf eine starke Antwort des Singenden hin, die sich in einer intensiven Hingabe an Jesus zeigt. Die Reaktion des Singenden gipfelt in der Aussage der Bridge. Hier wird alles, was die Welt zu bieten hat, zurück gelassen, um nur Jesus nachzufolgen.

Ein Blick auf die Zukunft wird in der Strophe 2 gegeben. „Heaven is our home“ drückt das Wissen und die Erwartung aus, dass nach dem Leben auf dieser Erde eine Kontinuität des Lebens mit Jesus erwartet wird.

Funktion

Christ is enough ist ein Lied, welches die Handlung des Lobpreises im Gottesdienst unterstützen kann. Das ist vor allem durch den thematischen Schwerpunkt gegeben. In diesem Lied kommt der Dank des Christen für das, was Jesus getan hat, zum Ausdruck. Darüber hinaus kann auch die Handlung des Abendmahls von dem Lied unterstützt werden. Das Abendmahl steht als liturgisches Element ganz zentral für die innige Beziehung des Christen zu Jesus. Da auch das Lied diese innige Beziehung unterstützt, kann es im Vorfeld des Abendmahls als Ausrichtung auf dieses oder danach als entsprechende Antwort und Ausruf des Christen gesungen werden. Gleiches gilt aufgrund der Aussage des Liedes für das Singen während der Austeilung des Abendmahls, also *sub communione*.

Neben seiner liturgischen Funktion übernimmt *Christ is enough* die koinoniale Funktion. Auch wenn das Lied meist aus der Ich-Perspektive gesungen wird, ist durch das gemeinschaftliche Singen der Aufruf zur gemeinsamen Nachfolge zu erkennen. Indem jeder singt, dass „Christ enough“ ist und sich entschieden hat, Jesus bedingungslos zu folgen, wird eine Gemeinschaft von Jesus Nachfolgern aufgebaut, in die sich jeder Singende hineinstellt. Die koinoniale Bedeutung des Liedes wird auch ökumenisch erweitert, da sich jeder Nachfolger durch das Singen der Textpassage „*I have decided to follow Jesus // no turnig back no turnig Back*“, in die Tradition des Singens des bekannten Liedes von Sundar Singhs einreicht.

Durch die Stürme und Anfechtungen, die für jeden Christen unterschiedlich aussehen können, aber in diesem Lied mit angesprochen sind, sind des Weiteren auch eine seelsorgerliche und diakonische Funktion inbegriffen. Das Lied dient als Erinnerung, auch in Stürmen und Anfechtungen des Lebens an Jesus festzuhalten und sich nicht an andere Dinge zu hängen. Diakonisch ist das Lied, weil sich diese Ermutigung gegenseitig zu gesungen wird.

4.1.5 Cornerstone

CCLI Song # 6158927

Edward Mote | Eric Liljero | Jonas Myrin | Reuben Morgan | William Batchelder Bradbury

© 2011 Hillsong Music Publishing (Admin. by CopyCare Deutschland)

For use solely with the SongSelect. Terms of Use. All rights reserved. www.ccli.com

Hintergrund

Cornerstone wurde auf dem gleichnamigen Live-Album 2012 von Hillsong Worship veröffentlicht. Es gibt von dem Lied eine Live- sowie eine Studio-Aufnahme. Die Studio-Version ist etwas kürzer, da hier die dritte Strophe fehlt. Die Live-Version, auf die sich diese Analyse bezieht, besteht aus drei Strophen, einem Refrain und einem Interludium. *Cornerstone* beginnt mit einem getragenen und ruhigen Feeling, dass durch Gitarren und Pianosounds erzeugt wird. Die Lieddynamik wird im Verlauf des Liedes intensiver, bis es in der dritten Strophe wieder zu einem ruhigeren Feeling zurückfindet. Zum Ende des Liedes hin wird die Dynamik wieder kraftvoller. Melodie und Text des Liedes passen sich wohlklingend aneinander an.

Erzählperspektive: Sprecher / Angesprochene

Wie die meisten bisher untersuchten Lieder, wird *Cornerstone* aus der Ich-Perspektive gesungen. Das wird gleich zu Beginn der Strophe 1 mit „*My hope is built...*“ und „*I dare not trust...*“ erkennbar. In der zweiten Strophe wird die Ich-Perspektive des Singenden deutlich, indem gesungen wird: „*I rest on His unchanging grace*“ und „*My anchor holds within the veil*“. In der dritten Strophe drückt die Phrase „*Oh may I then in Him be found*“ die individuelle Perspektive aus.

Die angesprochene Person der Trinität ist Jesus. Sein Name wird zum Teil direkt verwendet, so in der ersten Strophe und dem Refrain. In der Strophe wird gesungen: „*But wholly trust in Jesus' name*“. Im Refrain wird Jesus mit „*Christ alone cornerstone*“ und „*Lord of all*“ bezeichnet. Die angesprochene Person wird aber auch durch die stark eschatologische Sprache in der dritten Strophe deutlich, die auf Jesus hinweist. Dort heißt es: „*When He shall come with trumpet sound // Oh may I then in Him be found // Dressed in His righteousness alone // Faultless stand before the throne.*“

Hier hat das Bild der Trompeten starke Nähe zu 1. Thess. 4:16, wo Jesus beim Schall der Trompete zum zweiten Mal auf die Erde kommen wird.

Themen

Ein großes Thema des Liedes ist *Glauben / Vertrauen* in das Werk und die Person Jesus Christus. „*My hope is built on nothing less // Then Jesus' blood and righteousness // I dare not trust the sweetest frame // But wholly trust in Jesus' Name*“, drückt diese Tatsache von der ersten Strophe an aus. Das Bild des Ecksteins, auf dem der

Glaube basiert, zieht sich dann weiter durch das gesamte Lied, indem der Refrain zwischen jeder Strophe und am Ende des Liedes gesungen wird.

Neben Glauben und Vertrauen ist *Hoffnung / Zuversicht* ein Thema des Liedes. Durch Zeilen wie in Strophe 2: „*When darkness seems to hide His face*“, verschweigt das Lied nicht, dass es auch Zeiten im Leben von Christen gibt, in denen der Glaube und das Vertrauen herausgefordert werden. Wie die Lebensumstände sich aber auch entwickeln, die Hoffnung ist wie ein Anker, der mit dem himmlischen Heiligtum verbunden ist. Die Zeilen aus der zweiten Strophe „*My anchor holds within the veil*“ verweisen damit stark auf Heb. 6:19.

Besonderes der Refrain sowie das Interludium sprechen thematisch von dem *Lob* und der *Anbetung*. Jesus wird für seine Taten, seine Liebe, und sein Herr-Sein angebetet. Die Zeile des Interludiums „*He is Lord, Lord of all*“ drücken die Anbetung ebenfalls aus.

Am Ende des Liedes wird der Gedanke noch auf die *Zukunft* und das *Ewige Leben* gerichtet. Die Zeilen „*When He shall come with trumpet sound // Oh may I then in Him be found*“ deuten auf die Wiederkunft Jesu hin, die der Singende glaubend erwartet. „*Faultless stand before the Throne*“ erinnert an Aussagen der Offenbarung. Hier ist z.B. an Off. 7:9 oder 20:12 zu denken.

Bibelstellen / Textreferenzen

Einige Bezugspunkte zu Bibeltexten wurden bereits genannt. Der Titel des Liedes „Cornerstone“ bietet einige Bezüge zu alttestamentlichen und neutestamentlichen Stellen. Der Gedanke des Ecksteins kommt z.B. in Ps. 118:22 und in Jes. 28:6 vor. Die Evangelien sprechen an Stellen wie Mt. 21:42 oder Mk. 12:10 von Jesus als dem Eckstein. Auch der Briefliteratur ist dieser Gedanke nicht fremd. Er kommt z.B. in Eph. 2:20 oder 1. Pet. 2:6f vor.

Die Zeile „*Through the storm He is Lord*“ aus dem Refrain spielt auf die Sturmstillung Jesu aus Lk. 8:22-25 an, in der Jesus von seinen Jüngern als der Herr bezeichnet wird.

Die dritte Zeile der dritten Strophe „*Dressed in His righteousness alone*“ ist eine Andeutung an Jes. 61:10. Dort heißt es: „Ich freue mich im Herrn, und meine Seele ist fröhlich in meinem Gott; denn er hat mir die Kleider des Heils angezogen und mich mit dem Mantel der Gerechtigkeit gekleidet“.

Die Aussagen „*Lord of all*“ des Refrains, sowie „*He is Lord, Lord of all*“ verweisen auf Stellen wie Ps. 136:3, 1. Tim. 6:15 oder Off. 17:14.

Cornerstone lässt keine konkreten Anspielungen auf aktuelle Bezugfelder zu. Es handelt sich bei diesem Song um ein Lied, das in viele Situationen und Erfahrungen der Sänger hinein passt. Das ist gleichzeitig Chance, aber auch Defizit. Auf der einen Seite ist die Unbestimmtheit eine Möglichkeit dafür, dass viele Menschen sich in diesem Lied wiederfinden und sich die formulierten Worte zu eigen machen können. Auf der anderen Seite scheint das Lied an mancher Stelle unkonkret zu sein. „*Weak made strong*“ oder „*When darkness seems to hide His face*“, lassen sehr viel Interpretationsspielraum zu. Die Dunkelheit, von der z.B. in der zweiten Strophe gesprochen wird, könnten z.B. Schuld und Sünde sein, oder aber auch dunkel erscheinende Lebensumstände. Mit Schuld und Sünde muss allerdings anders umgegangen werden als mit schwierigen Lebensumständen. Zwar geht die zweite Strophe dann mit der Phrase „*I rest in His unchanging grace*“ weiter, was sicherlich richtig ist, doch müsste Schuld auch bekannt und bereinigt werden.

Einordnung in das gesamtbiblische Narrativ

Anklänge an den ersten Akt des gesamtbiblischen Narratives lassen sich nicht finden. Auch Gedanken aus dem zweiten Akt des Bibeldramas werden nicht nacherzählt.

Der dritte Akt kommt hier mehr zum Tragen. Gleich in Strophe 1 wird von Jesu Blut und seiner Gerechtigkeit gesungen, die Grundlage der Hoffnung des Singenden ist. Jesus wird mit dem Retter-Titel in Verbindung gebracht, als der Retter, der die Schwachen stark macht und Herr aller Herren ist. Auch seine unveränderbare Gnade wird in Strophe 2 erwähnt. Jesu Tod sowie Auferstehung werden nicht angesprochen, auch wenn man letzteres aus den Aussagen zur Parusie der Strophe 3 schließen kann.

Eine Antwort des Menschen in Form von Buße und Glauben wird nicht gegeben. Die einzige Reaktion, die der Singende zeigt, ist das Vertrauen in den Namen Jesu.

Der fünfte Akt der Bibel-Erzählung wird vor allem in der dritten Strophe angesprochen. Es wird detailliert auf die Wiederkunft Jesu eingegangen, die mit dem Schall der Trompeten begleitet wird. Der Glaubende wird dann zukünftig in Jesu Gerechtigkeit ohne Fehler vor dem Thron in der Himmlischen Ewigkeit stehen.

Funktion

Cornerstone kann im liturgischen Verlauf des Gottesdienstes die Handlung des Lobpreises unterstützen. Jesus wird für das angebetet, was er getan und welche Bedeutung er für den Christen hat. Der Christ drückt im Lob seine Dankbarkeit für die Erlösung von Schuld aus und betet Jesus als den „Herrn der Herren“ an. Thematisch betrachtet hat das Lied auch einen bekennenden Charakter, was die Möglichkeit eröffnet, das Lied auch als Glaubensbekenntnis zu singen.

Eine koinoniale Funktion übernimmt das Lied dadurch, dass Jesus durch das gemeinsame Singen und das gemeinsame Bekennen angebetet wird.

Darüber hinaus führt das Lied eine seelsorgerliche und diakonische Funktion aus. Im Refrain des Liedes wird von Schwachheit gesungen, die durch Stärke ersetzt wird, oder von Stürmen im Leben, über die Jesus Herr ist. Auch die zweite Strophe spricht ein seelsorgerliches Thema an. „*When darkness seems to hide His face*“ kann zum Alltag für Christen gehören. Indem das Lied gesungen oder gehört wird, können Christen wieder den Blick auf Jesus richten, der ihre Hoffnung ist. Dazu passt auch, dass das Lied in der dritten Strophe thematisch eine Ewigkeitsperspektive entwickelt. Das ist nötig, um einen ausgewogenen Blick auf die momentane Lebenssituation zu bekommen. Denn nicht immer sieht die Hilfe Jesu im Leben des Christen so aus, wie er selbst es erwartet. Es gibt viele stürmische Lebenssituationen, die nur mit der Perspektive der Ewigkeit richtig eingeordnet werden können.

Diakonische Arbeit übernimmt das Lied, weil es Christen, die durch manche Lebensumstände nicht mehr sprachfähig sind, durch das Zu-Singen des Liedes wieder Sprache vermitteln kann.

4.1.6 Was für ein Gott

CCLI Song # 5463314

Reuben Morgan | Winnie Schweitzer

© 2008 Hillsong Music Publishing (Verwaltet von CopyCare Deutschland)

For use solely with the SongSelect. Terms of Use. All rights reserved. www.ccli.com

Hintergrund

Was für ein Gott ist die deutsche Version des Originaltitels *This is our God* von dem gleichnamigen Live-Album aus dem Jahr 2008. Die deutsche Version besteht aus

zwei Strophen, einem Refrain und einer Bridge. Die Gitarren übernehmen eine dominante Rolle im musikalischen Verlauf des Liedes. Durch die breiten Pianosounds wird eine ruhige Grundatmosphäre geschaffen, die wie ein Soundteppich unter dem Lied liegt. Die Melodie und der Text passen harmonisch zusammen.

Erzählperspektive: Sprecher / Angesprochene

Die Ich-Perspektive ist die primäre Sängerausrichtung des Liedes und zieht sich durch die beiden Strophen sowie den Refrain. Diese Perspektive kommt zum Tragen, indem in der ersten Strophe gesungen wird: *„Deine Gnade reicht aus, // ist mehr, als ich brauch, // deinem Wort vertraue ich. // Zieh mich zu dir, ich wart´ auf dich, // mach mich neu durch deinen Geist“*. Auch im Refrain kommt mit Aussagen wie: *„Jesus, hier knie ich vor dir“* die Ich-Perspektive zum Vorschein. In der Bridge wird die Ich-Perspektive von der Wir-Perspektive abgelöst. Dort heißt es: *„Er gab sich für uns in den Tod“*.

In den beiden Strophen wird nicht ganz deutlich, welche Person der Trinität angesprochen wird. Die Aussagen der Strophen sind sehr allgemein gehalten. Z.B. könnte mit der Aussage: *„Deine Gnade reicht aus // ist mehr, als ich brauch, // deinem Wort vertraue ich“* Gott, der Vater sowie Jesus Christus gemeint sein. Allerdings ist durch die klare Jesusreferenz im Refrain *„Jesus, hier knie ich vor dir“* und Aussagen in der Bridge wie *„ans Kreuz schlug man ihn“* deutlich, dass Jesus der Adressat des Liedes ist. Er ist der *„Retter der Welt“*. Jesus wird in der Bridge auch mit dem Titel *„Gott“* bezeichnet. Es tauchen auch zwei Erwähnungen des Heiligen Geistes in den beiden Strophen auf. Zum einen ist das die Phrase: *„mach mich neu durch deinen Geist“* und zum anderen *„und befreit durch deinen Geist“*. Der Heilige Geist wird aber nicht direkt angesprochen, sondern auf Jesus bezogen.

Themen

Der thematische Schwerpunkt des Liedes ist das *Lob* und die *Anbetung* Jesu. Die Strophen und die Bridge liefern Aspekte, für die Jesus angebetet werden kann. Dazu gehören z.B. Aussagen wie: *„Deine Gnade reicht aus, // ist mehr als ich brauch“*, *„Deine Kraft lebt in mir, // zeigt mir meinen Weg“* oder *„Er gab sich für uns in den Tod, // ans Kreuz schlug man ihn“*. Im Refrain wird Jesus dann direkt angebetet. Das wird durch die Aussage *„Jesus, hier knie ich vor dir, // ja hier knie ich vor*

dir, // und ich bete dich an“ ausgedrückt. Durch die Körperhaltung des Hinkniens wird die Lob- und Anbetungsrichtung des Liedes noch bekräftigt.

Neben dem Lob- und Anbetungscharakter des Liedes wird es auch als ein *Bekennnis* des Glaubens gesungen. Das macht der englische Titel „*This is our God*“, der gleichzeitig das sich durchziehende Textelement des Liedes ist, noch deutlicher als der deutsche. Der deutsche Text kann aber auch als Bekenntnis des Glaubens gesungen werden. Es werden Attribute und Handlungen Jesu beschrieben, hinter dessen Aussagen man sich durch das Singen des Liedes stellt.

Ein weiteres Thema, wenn auch nicht vordergründig, ist das *Wort Gottes*. In der ersten Strophe wird mit „*deinem Wort vertraue ich*“ eine starke Verbundenheit zum Wort Gottes ausgedrückt, welche in der zweiten Strophe aufgegriffen wird. Dort heißt es dann, „*dein Wort leuchtet hell und klar*“.

Bibelstellen / Textreferenzen

Die Textzeile „*Deine Gnade reicht aus, // ist mehr, als ich brauch*“ ist als eine Anspielung auf 2. Kor. 12:9 zu verstehen, wo es heißt: „Doch der Herr hat zu mir gesagt: Meine Gnade ist alles, was du brauchst“ (NGÜ).

Die letzte Zeile der zweiten Strophe: „*Und befreit durch deinen Geist*“ kann als Referenz zu 2. Kor. 3:17 verstanden werden, wo der Apostel Paulus schreibt: „Und wo der Geist des Herrn ist, da ist Freiheit“ (NGÜ).

Der Gedanke „*deinem Wort vertraue ich*“ oder „*dein Wort leuchtet hell und klar*“ ist ein Anklang an Ps. 119 und im Besonderen zum Vers 105.

Es kommen keine explizit genannten Lebensumstände wie z.B. Angst oder Freude vor, in die das Lied vordergründig passen könnte. *Was für ein Gott* ist ein allgemein gehaltenes Lied, das in vielen Situationen gesungen werden kann. Es werden auch keine gesellschaftsrelevanten Themen oder zeitgenössische Referenzen gegeben.

Einordnung in das gesamtbiblische Narrativ

Was für ein Gott spricht keine Schöpfungsgedanken an. Auch der Sündenfall findet keine Erwähnung.

Der dritte Akt der Evangeliums-Erzählung wird detaillierter beschrieben. In der Strophe 1 wird von Jesu Gnade gesprochen, die ausreichend ist. Wofür sie ausreichend ist, wird nicht erklärt. In Strophe 2 wird gesungen, dass der Gläubige erlöst,

wiederhergestellt und befreit ist. Auch diese Aussagen werden nicht weiter qualifiziert. Das Rettungshandeln Jesu wird dann in der Bridge detaillierter wiedergegeben. Die Aussage, dass sich Jesus selbst in den Tod gegeben hat, wird in der nächsten Zeile mit dem Tod am Kreuz in Verbindung gebracht. Die Auferstehung wird mit der Zeile „*Er überwand des Todes Macht*“ beschrieben. Diese Aussage muss wie schon bei anderen Liedern bemängelt werden, da hier Gott als der Handelnde vernachlässigt wird. Weiter wird Jesus als Diener und Held bezeichnet, der der Retter der Welt ist.

Eine Antwort des Menschen sowie die Erzählung der Zukunft werden in dem Lied nicht berücksichtigt.

Funktion

Was für ein Gott kann in dem liturgischen Verlauf des Gottesdienstes im Lobpreis eingesetzt werden. Das Lob und die Anbetung Jesu ist das am stärksten angesprochene Thema des Liedes.

Da das Lied viele Aussagen trifft, die einen bekennenden Charakter aufweisen, kann das Lied auch die Handlung des Glaubensbekenntnisses übernehmen.

Durch das angesprochene Thema des Wortes Gottes kann das Lied ebenso als Predigtlied eingesetzt werden. Es kann gesungen werden, um der Bedeutung des Wortes Gottes Ausdruck zu geben oder um die Auswirkungen im Leben des Christen vor Augen zu malen.

Was für ein Gott passt des Weiteren thematisch zur Handlung des Abendmahls. Das Lied spricht den Tod und die Auferstehung Jesu an, an die im Abendmahl ganz zentral gedacht wird. Es bietet sich an, das Lied vor oder auch nach dem Abendmahl als Überleitung oder Antwort des Glaubens zu singen.

Neben der liturgischen Funktion des Liedes übernimmt *Was für ein Gott* eine koinoniale Funktion. Gemeinsam bekennt die Gemeinde die angesprochenen Glaubensinhalte und gemeinsam lobt sie Jesus für sein Werk und Handeln.

4.1.7 Hosanna

CCLI Song # 5185630

Brooke Ligertwood | Martin Janke

© 2006 Hillsong Music Publishing (Verwaltet von CopyCare Deutschland)

For use solely with the SongSelect. Terms of Use. All rights reserved. www.ccli.com

Hintergrund

Hosanna wurde 2006 von Hillsong United auf dem Studio-Album mit dem Titel „All
oft he above“ veröffentlicht. Die vorliegende Analyse bezieht sich auf die deutsche
Version des Liedes. Das Lied setzt sich aus zwei Strophen, einem Refrain und einer
Bridge zusammen. Musikalisch unterscheidet sich die deutsche Produktion nicht
maßgeblich vom Original. Der Refrain ist in beiden Versionen durch die eingängige
Melodie das Herzstück des Liedes. Die deutsche Übersetzung des Textes weist
einige Verschiedenheiten auf, die sich auf sprachliche Unterschiede zurückführen
lassen. So wird im Original z.B. in der ersten Strophe gesungen: „*I see the King of
glory // coming on the clouds with fire // the whole earth shakes, the whole earth
shakes.*“ In der deutsche Übersetzung heißt es an dieser Stelle: „*Ich seh den König
kommen // mächtig und in Herrlichkeit // die Erde bebt, die Erde bebt.*“ Die Unter-
schiede im mittleren Teil der Strophe weisen durchaus inhaltliche Parallelen auf. Im
englischen wird mit „*coming on the clouds with fire*“ eine Theophanie-Begleiter-
scheinung angesprochen, die auftauchte, wenn Gott z.B. in Ex. 24:17 dem Volk
Israel auf dem Berg Sinai begegnete. Im Deutschen ist mit „*mächtig und in Herrlich-
keit*“ auch das Erscheinen Gottes gemeint. Hier werden anstatt der Begleiterschei-
nung Gottes Attribute erwähnt.

Die Melodie und der Text sind gut aufeinander abgestimmt.

Erzählperspektive: Sprecher / Angesprochene

Hosanna wird aus der Ich-Perspektive gesungen. Das wird gleich zu Beginn der
ersten Strophe mit „*Ich seh den König kommen...*“ und „*Ich seh, wie seine Gnade...*“
zum Ausdruck gebracht. Die Formulierung „*Ich seh*“ wird dann auch in der zweiten
Strophe verwendet. Neben der Ich-Perspektive lassen sich ebenso Aspekte finden,
die eine Wir-Perspektive mit einschließen. Im zweiten Teil der ersten Strophe wird
gesungen: „*Ich seh, wie seine Gnade // uns von aller Schuld befreit // und jeder
singt, und jeder singt.*“ Ähnlich wird es auch im zweiten Teil der zweiten Strophe
formuliert. Dort heißt es: „*Ich seh eine Erweckung // wenn wir ernsthaft um sie flehen
// es kann geschehen, es kann geschehen.*“ Das Ich wird also in dem Lied nicht
losgelöst vom Wir betrachtet.

Der Adressat des Liedes ist Jesus Christus. Er wird nicht direkt mit Namen an-
gesprochen, aber der Bezug zu Mt. 21:9 ist deutlich. Dort wird der triumphale Einzug
Jesu in Jerusalem beschrieben, der von „Hosanna-Rufen“ begleitet wird. Ein

weiterer Hinweis auf Jesus ist die Zeile in der Bridge, wo es heißt: „*ich will leben, Herr, ganz in deinem Licht.*“ Der Bezug zum Licht ist eng mit Jesu Worten aus Joh. 8:12 verknüpft, wo Jesus von sich selbst als dem Licht dieser Welt spricht. Paulus spricht in Eph. 5:8 ebenfalls von dem Licht, indem die Christen durch das Handeln Jesu Christus leben sollen.

Themen

Der markante Refrain mit den Worten „*Hosanna, Hosanna, Hosanna in der Höhe*“, der mehrfach als Höhepunkt innerhalb des Liedes verwendet wird, deutet auf das übergeordnete Thema des *Lobes* und der *Anbetung* Jesu hin. Das Lied erinnert, wie bereits angedeutet, an den Einzug Jesu in Jerusalem an Palmsonntag. Die damalige Atmosphäre des Lobes und der Anbetung wird in diesem Lied aufgegriffen, in dem eine Erwartungshaltung angesprochen wird. Jesus wird angebetet, *weil er „mächtig und in Herrlichkeit“* erwartet wird, weil *„seine Gnade uns von aller Schuld befreit“* und weil er Herzen reinigt und heilt, wie es in der Bridge heißt.

Die Aussagen der zweiten Strophe und der Bridge sprechen das untergeordnete Thema der *Zukunft* und des *Ewigen Lebens* an. Besonders der erste Teil der ersten Strophe sowie die zweite Strophe drücken mit den Aussagen „*Ich seh*“, eine in die Zukunft gerichtete Erwartungshaltung aus. Durch die Gnade, die in der ersten Strophe angesprochen wird und Aussagen wie „*Heil mein Herz und mach es rein*“, oder „*zeig mir, wie man liebt, so wie du mich liebst*“, wird das Lied aber auch in der Gegenwart verankert und spricht damit auch das Thema *Heiligung* und *Wiederherstellung* des Gläubigen an.

Bibelstellen / Textreferenzen

Das Lied spricht mit der immer wiederkehrenden Gebetsformel „Hosanna“ wie bereits erwähnt, stark Mt. 21:1-9 (par. Mk. 11:9; Joh. 12:13) an. Die Hosanna-Formel ist ein Zitat aus Ps. 118:25 und stammt damit aus der hebräischen Tempelliturgie (Cameron 2016). Der Hosanna Lobpreis taucht kirchengeschichtlich schon früh im christlichen Gottesdienst auf. In der Didache 10.6 wird sie in Verbindung mit dem Abendmahl aufgeführt (Roberts 1886:380).

Hosanna bietet keine konkreten Anhaltspunkte, die auf einen Bezug zu aktuellen Bezugsfeldern hinweisen.

Einordnung in das gesamtbiblische Narrativ

Gedanken des ersten Aktes der gesamtbiblischen Erzählung werden in dem Lied nicht nacherzählt.

Der zweite Akt des Bibeldramas kommt in der Erwähnung von Schuld zum Ausdruck, von deren Befreiung in Strophe 2 gesungen wird. Gleichermäßen spricht die Bridge, wenn auch versteckt, von den starken Auswirkungen des Sündenfalls, wenn gesungen wird, dass Jesus das Herz des Singenden heilen und reinigen sowie Verborgenes sichtbar machen soll.

Der dritte Akt der großen Bibelerzählung wird nur in Strophe 2 angesprochen. Dort wird bildmalerisch davon gesprochen, wie Jesu Gnade von aller Schuld befreit.

Eine Antwort des Menschen wird in diesem Lied nur passiv gegeben, indem der Wunsch nach Veränderung zum Ausdruck gebracht wird, z.B. in der Bridge mit der Aussage „*Heil mein Herz und mach es rein...*“ oder „*Lass mich fühl'n. was dein Herz bricht*“.

Der letzte Akt des Bibeldramas wird durch die prophetische Aussage der Strophe 1 in Worte gefasst. Dort heißt es: „*Ich seh den König kommen // mächtig und in Herrlichkeit // die Erde bebt // die Erde bebt*“. Am Ende der Bridge wird der Zukunftsgedanke mit dem „Heimgehen in die Ewigkeit“ untermalt.

Funktion

Hosanna ist im liturgischen Verlauf des Gottesdienstes als Loblied einsetzbar. Es kann durchaus darüber nachgedacht werden, ob das Lied das klassische Gloria in der Gottesdienstform G1 ergänzen bzw. zeitweise auch ablösen könnte. Da das Gloria im Gottesdienstverlauf nicht so lang ist wie das Lied *Hosanna*, wäre vorstellbar, nur den Refrain des Liedes zu verwenden. Wie bereits gesagt tauchte die *Hosanna*-Formel kirchengeschichtlich in Verbindung zum Abendmahl auf, daher ist das Lied auch in der heutigen Abendmahlspraxis vorstellbar. Zudem wird zusätzlich durch die im zweiten Teil der ersten Strophe angesprochene Thematik der Schuldvergebung eine inhaltliche Nähe zum Abendmahl hergestellt.

Die zweite Strophe von *Hosanna* spricht die missionarische Ausrichtung der Gemeinde in der Welt an. Dort wird gesungen: „*Ich seh seine Gemeinde, // die Ihn in der Welt bezeugt // und für Ihn lebt // und für Ihn lebt. // Ich seh eine Erweckung, // wenn wir ernsthaft um sie flehn. // Es kann geschehn, // es kann geschehn!*“. Damit

kann ebenso die Handlung der Sendung am Ende des Gottesdienstes ausgeführt werden.

Neben der liturgischen Funktion des Liedes, ist *Hosanna* koinonial wirksam. Es wird gemeinsam angebetet und es wird sich gemeinsam in den Auftrag Jesu, ihn in der Welt zu bezeugen, gestellt. Der gemeinschaftliche Aspekt wird überdies unter anderem dadurch ausgedrückt, dass in der zweiten Strophe von einer Erweckung gesungen wird, um die gemeinsam gefleht wird.

4.1.8 Still

CCLI Song # 5463280

Reuben Morgan | Winnie Schweitzer

© 2002 Hillsong Music Publishing (Verwaltet von CopyCare Deutschland)

For use solely with the SongSelect. Terms of Use. All rights reserved. www.ccli.com

Hintergrund

Still wurde auf dem Live-Album *Hope* im Jahr 2003 veröffentlicht. Das Lied besteht aus zwei kurz gehaltenen Strophen und einem Refrain. Die deutsche Version wird durch eine mit Musik untermalte Textlesung aus Matthäus 14 bereichert. Musikalisch zeichnet sich das Lied durch ein sehr ruhiges Feeling aus. Getragen wird der Gesang von einem hervorstechenden Klaviersound. Neben dem Klavier ist noch ein Schlagzeug zu hören. Im Refrain bereichert dann zusätzlich die E-Gitarre das musikalische Gesamtbild. Die Melodie umschließt auf harmonische Weise den Text. Die musikalische Gestaltung von Tempo und Feeling passt gut zum Inhalt des Liedes.

Erzählperspektive: Sprecher / Angesprochene

Die erste Strophe und der Refrain werden aus der Ich-Perspektive gesungen. „*Berge mich...*“ und „*Schütze mich...*“ drücken das in der Strophe aus und „*... werd ich mit dir ...*“ und „*mein Herz wird still...*“ im Refrain. Interessanterweise verändert sich die Ausrichtung der Ich-Perspektive dann in der zweiten Strophe. Es wird zwar immer noch aus der Ich-Perspektive gesungen, aber mit „*Komm, ruh´ dich aus bei deinem Gott // Trau auf ihn und seine Kraft.*“, singt der Singende die Verse einer dritten Person zu. Im englischen Original ist dieser Wechsel nicht zu erkennen.

Die inhaltliche Nähe des Refrains zu Mt. 14:33 macht deutlich, dass der Adressat des Liedes Jesus Christus ist. Er wird im Refrain mit „*Du bist König über Wind und Flut*“ direkt und in den beiden Strophen in der 3. Person Singular angesprochen. Die zweite Strophe macht mit „*Komm, ruh´ dich aus bei deinem Gott*“ und einer Verbindung zu Mt. 11:28 ebenfalls deutlich, dass Jesus hier adressiert wird.

Themen

Still spricht verschiedene Themen an. In der ersten Strophe wird mit „*Berge mich in deinem Arm // Schütze mich mit deiner starken Hand*“, eine klare *Bitte* an Jesus zum Ausdruck gebracht.

Durch den Refrain wird das Thema *Glauben* und *Vertrauen* angesprochen. Mit den Zeilen „*Wenn die Meere toben, Stürme weh´n, // werd´ ich mit dir übers Wasser gehen*“, drückt der Singende seinen Glauben an Jesus aus, der ihn durch die Lebensumstände, die mit der Metapher des Meeres und des Sturmes zum Ausdruck kommt, begleitet.

Die zweite Strophe ist thematisch als eine *Ermutigung* für andere Christen zu verstehen, die ebenfalls auf Jesus vertrauen können.

Bibelstellen / Textreferenzen

Mit „*Berge mich in deinem Arm // Schütze mich mit deiner starken Hand*“ wird eine Verbindung zu Ps. 80:18 hergestellt, in welchem der Psalmist Asaf Gott um Schutz bittet. Der Gedanke des Schutzes und der Bewahrung, wenn auch nicht als Bitte, wird auch im Refrain angesprochen, dort aber in starker Verbindung zur Sturmstillung in Mt. 14. „*Wenn die Meere toben, Stürme weh´n // werd´ ich mit dir übers Wasser gehen // Du bist König über Wind und Flut*“ drückt die Petrus-Erfahrung aus, die in Mt. 14:22ff beschrieben ist. Die folgende Zeile „*mein Herz wird still, denn du bist gut*“, kann keine Verbindung zur vorigen Stelle aus Mt. 14 sein. Denn die Jünger hatten nach dieser Erfahrung alles andere als ein stilles Herz. Sie waren aufgewühlt und fielen voller Ehrfurcht vor Jesus nieder. Die Zeile ist eher in Nähe zu Mt. 11:28 zu sehen, was auch in der Strophe mit „*Komm, ruh dich aus bei deinem Gott // Trau auf ihn und seine große Kraft*“ angesprochen wird.

Das Lied ist mit seinen zwei kurzen Strophen und dem Refrain in keinen Bezug zu gesellschaftsrelevanten Themenfeldern zu setzen. Es kann zu vielen individuellen Lebenssituationen passen.

Einordnung in das gesamtbiblische Narrativ

Der erste Akt der Bibelerzählung wird in diesem Lied detaillierter, wenn auch fragmentarisch wiedergegeben. Wie oben gezeigt wurde, weist der Refrain eine starke Nähe zu Mt. 14 auf, in der der Herrscher und Schöpfergedanke Gottes von den Jüngern mit Jesus in Verbindung gebracht wird. Die Aussage „*Du bist König über Wind und Flut*“ drückt diesen Herrschergedanken dann noch einmal explizit aus.

Die restlichen Akte der gesamtbiblischen Erzählung werden in dem Lied nicht nacherzählt.

Funktion

Das Lied ist größtenteils als Bitte an Jesus gerichtet und gleicht damit einem Gebet. Es kann im liturgischen Verlauf des Gottesdienstes demnach auch so genutzt werden. Die angesprochene Thematik der Stürme und des tobenden Meers im Refrain machen das Lied zwar zu einem speziell auf bestimmte Lebensbereiche des Christen ausgerichteten Lied, dennoch kann es als Gebet gesungen werden.

Über die liturgische Funktion des Liedes hinaus entfaltet das Lied einen starken seelsorgerlichen und diakonischen Charakter. Das Thema des tobenden Meeres und der Stürme, welche mit herausfordernden Lebenssituationen des jeweiligen Christen in Verbindung gebracht werden, wird in dem Lied aufgegriffen. Es soll dem Christen Glaube und Zuversicht geben, dass Jesus ihn in den schwierigen Situationen nicht im Stich lässt. Besonders die zweite Strophe entfaltet diese Ermutigung. Dadurch und durch den Wechsel der Sing-Perspektive kann das Lied somit koinonial einander zu gesungen werden.

4.1.9 Groß und herrlich

CCLI Song # 5187061

Manuel Steinhoff | Russell Fragar

© 1998 Hillsong Music Publishing (Verwaltet von CopyCare Deutschland)

For use solely with the SongSelect. Terms of Use. All rights reserved. www.ccli.com

Hintergrund

Das Lied *Groß und herrlich* wurde 1999 mit dem Originaltitel *Great in power* auf dem Live-Album „By Your Side“ veröffentlicht. Mit zwei Strophen und einem Refrain ist das Lied sehr kurz gehalten. Musikalisch ist es ein kraftvolles Lied, das durch den

Rhythmus, die Gitarrensounds sowie die Blasinstrumente einen fröhlichen Charakter entwickelt. Auf den Liveaufnahmen in der deutschen wie auch in der originalen Version wird das Lied mehrfach wiederholt. Der Text und die Melodie harmonisieren gut miteinander.

Erzählperspektive: Sprecher / Angesprochene

Die Sänger-Ausrichtung des Liedes geht von einer Ich-Perspektive aus. Der Sänger spricht allerdings nicht von sich selbst. Mit „*Preist ihn, ihr Himmel // und höhere Welt // Singt ihm, ihr Engel*“ fordert er die 2. Person Plural auf zu singen. Am Ende der beiden Strophen wird dann mit „*Alle Welt soll jubeln*“ die 3. Person Plural aufgefordert, in das Lied mit einzustimmen.

Adressat des Liedes ist Gott. Das drückt z.B. „*Zions Herrscher, König der ganzen Welt*“ oder die Nähe der Strophen zu diversen Psalmen aus. Es handelt sich dabei um eine Vermischung der Ps. 9:12 und 96.

Themen

Das Thema des Liedes ist das *Lob* und die *Anbetung* Gottes. Neben „*Alle Welt*“ wird auch die Schöpfung aufgefordert, in dieses Lob mit einzustimmen. Die Anbetung wird auch im Refrain mit „*Groß und herrlich, ihm sei Ehre*“ ausgedrückt. Gott wird indirekt für sein Schöpfungshandeln, aber auch für seine „*Gnade*“, seine Stärke und Macht und seine „*Wunder*“ angebetet. Was genau mit den Wundern gemeint ist, die Gott tut, wird nicht näher beschrieben.

Neben dem Lob und der Anbetung Gottes wird im Refrain ein *Bekenntnis* des Glaubens zum Ausdruck gebracht. Es werden starke Gottesattribute wie „*Groß und herrlich*“, „*Stark und mächtig*“ oder „*König der ganzen Welt*“ verwendet, mit denen der Singende seinen Glauben an Gott bekennt.

Untergeordnet kann in *Groß und herrlich* auch das Thema der *Mission* und der *Evangelisation* gesehen werden. Das Lob sowie das Bekenntnis soll von der ganzen Welt gehört werden; und gleichzeitig kommt hier eine Einladung an die Welt zum Ausdruck, sich in das Lob und das Bekenntnis mit hinein zu stellen.

Bibelstellen / Textreferenzen

Neben den bereits erwähnten Bibelstellen ist noch Ps. 148 zu nennen. In dem Psalm wird die Schöpfung aufgefordert, Gott zu loben. *Groß und herrlich* weist keine Anzeichen zu aktuellen Bezugfeldern auf.

Einordnung in das gesamtbiblische Narrativ

Die Schöpfungsgedanken kommen in dem Lied vor allem durch die Aufforderung der Schöpfung zum Ausdruck, die ihren Schöpfer anbeten soll. So z.B. gleich zu Beginn der Strophe 1 mit „*Preist ihn, ihr Himmel // und höhere Welt. // Singt ihm, ihr Engel // was ihm wohlgefällt! // Alle Welt soll jubeln.*“ Auch die Aussage „*Groß und herrlich*“ in dem immer wiederkehrenden Refrain lässt sich im Kontext des Liedes auf die Größe und Herrlichkeit des Schöpfergottes beziehen. Die Bezeichnungen „*Himmelskönig*“ und „*König der ganzen Welt*“ deuten darauf hin, dass Gott hier als der Schöpfer angebetet wird, der über allem steht. Es handelt sich bei diesem Lied um ein schöpfungsgedankliches Lied.

Alle anderen Aspekte der gesamtbiblischen Erzählung kommen in diesem kurzen Lied nicht vor.

Funktion

Groß und herrlich ist ein Loblied, das im liturgischen Ablauf des Gottesdienstes an verschiedener Stelle eingesetzt werden kann. Es werden Gottes Attribute und seine Werke angebetet. Es ist eine Aufforderung an die gesamte Schöpfung, in das Lob Gottes einzustimmen.

Neben der liturgischen Funktion hat das Lied eine kerygmatische Aufgabe. Durch die Beziehung zu den oben aufgeführten Psalmen verkündigt das Lied die Taten Gottes. Mit der verkündigenden Funktion des Liedes ist auch eine missionarische Funktion verbunden. Mit „*Alle Welt soll jubeln*“ werden glaubensdistanzierte Menschen eingeladen, in dieses Lob mit einzustimmen bzw. sich mit dem Glauben an Gott an sich auseinander zu setzen.

Groß und herrlich stiftet darüber hinaus auch eine koinoniale Atmosphäre. Indem die ganze Welt aufgefordert wird, in dieses Lob Gottes mit einzustimmen, eröffnet sich eine ökumenische Perspektive, die zusätzlich gemeinschaftsstiftend ist.

4.1.10 From the inside out

CCLI Song # 4705176

Joel Houston

© 2005 Hillsong Music Publishing (Admin. by CopyCare Deutschland)

For use solely with the SongSelect. Terms of Use. All rights reserved. www.ccli.com

Hintergrund

From the inside out wurde 2006 auf dem Hillsong United Live-Album "United we stand" publiziert. Das Lied besteht aus zwei Strophen und zwei unterschiedlichen Refrains. Das musikalische Bild setzt sich aus starken Gitarrensounds und eingängigen Melodien zusammen. Das Piano legt einen Soundteppich unter das Lied. Die Lieddynamik wird langsam aufgebaut und kommt in dem zweiten Refrain zum Höhepunkt. Die Melodie passt sich harmonisch dem gesungenen Text an und verschafft dem Lied dadurch ein stimmiges Bild. Die Besonderheit des Liedes liegt im Arrangement von Pre-Chorus und Refrain. In der Originalaufnahme wird nach dem ersten Pre-Chorus direkt in die zweite Strophe übergegangen, obwohl üblicherweise der Refrain folgen würde. Erst nach der zweiten Strophe sowie dem folgenden Pre-Chorus folgen der erste Refrain und im Anschluss daran der zweite, der auch als Interludium bezeichnet werden könnte. Dieses Arrangement lässt den Refrain und das Interludium zum Höhepunkt des Liedes werden, welcher auch von der musikalischen Intensität des Liedes unterstützt wird.

Erzählperspektive: Sprecher / Angesprochene

Das Lied wird durchgängig aus der Ich-Perspektive gesungen. Liedverse wie „*A thousand times I've failed*“, „*And should I stumble again // Still I'm caught in Your grace*“ drücken diese Perspektive aus.

Der Adressat des Liedes ist der „*Lord*“. Dabei macht das Lied nicht ganz deutlich, ob damit Gott, der Vater, oder Jesus gemeint ist. Aufgrund der Erwähnung der „Lichtmetapher“ „*Your light will shine when all else fades*“ in den beiden Strophen sowie dem zweiten Refrain erscheint Jesus jedoch als der wahrscheinlichere Adressat, da hier eine Nähe zu Joh. 8:12 gesehen werden kann. Jesus wird zwar nicht namentlich, aber mit Aussagen wie „*Still your mercy remains*“ oder „*Lord, I give you control*“ direkt angesprochen.

Themen

Thematisch ist das Lied stark auf das *Lob* und die *Anbetung* Jesu ausgerichtet. „*Your glory goes beyond all fame*“ oder „*And the cry of my heart // Is to bring you praise*“ bringen das zum Ausdruck. In der ersten Strophe werden dann Gründe genannt, warum Jesus Anbetung verdient. Hier wird die Gnade genannt, die trotz menschlichen Versagens nicht nachlässt („*A thousand times I've failed // Still Your*

mercy remains“) und den Gläubigen umschließt („*And should I stumble again // Still I'm caught in Your grace*“).

Im weiteren Verlauf des Liedes kommt dann der Aspekt der *Nachfolge* zum Tragen. Mit der Aussage „*Your will above all else*“ und „*In my heart in my soul // Lord I give you control*“ wird der Wunsch nach uneingeschränkter Nachfolge ausgedrückt. Aber auch Aussagen wie „*Let justice and praise // Become my embrace // To love you from the inside out*“ verleihen dem Gedanken der Nachfolge des Christen Ausdruck.

Bibelstellen / Textreferenzen

„Your light will shine when all else fades“ ist einerseits als eine Anspielung auf Jes. 60:19-20 zu verstehen. Dort heißt es:

„Die Sonne soll nicht mehr dein Licht sein am Tage, und der Glanz des Mondes soll dir nicht mehr leuchten, sondern der Herr wird dein ewiges Licht und dein Gott wird dein Glanz sein. ²⁰ Deine Sonne wird nicht mehr untergehen und dein Mond nicht den Schein verlieren; denn der Herr wird dein ewiges Licht sein, und die Tage deines Leidens sollen ein Ende haben.“

Andererseits zeigt es eine Verbindung zu Joh 8:12, wo Jesus von sich selbst als dem Licht spricht.

From the inside out kann aufgrund der Aussagen in der ersten Strophe von Menschen gesungen werden, die mit Versagensängsten zu tun haben. Da das Lied aber in seinen Aussagen diesbezüglich allgemein gehalten ist und mit „*A thousand times I've failed*“ jegliches Versagen gemeint sein könnte, ist es universal einsetzbar. Bezugfelder zu aktuellen Themen lassen sich nicht erkennen.

Einordnung in das gesamtbiblische Narrativ

Der erste Akt des gesamtbiblischen Narratives wird in dem Lied nicht kommuniziert.

Mit „*A thousand times I've failed*“ in der Strophe 1 wird gleich zu Beginn des Liedes eine Folge des Sündenfalls beschrieben. Auch wenn dieses „failed“ nicht näher beschrieben wird, kann mit der Verbindung zu „mercy“ in der zweiten Zeile die Verbindung zu Schuld und Sünde gesehen werden, die Jesus dem Singenden schenkt. Und auch wenn dann wieder „gefallen wird“, darf sich der Singende der Gnade Jesu sicher sein.

Der dritte Akt der biblischen Erzählung bleibt unerwähnt. Lediglich die Folgen, wie sie gerade beschrieben wurden, sind benannt.

Der Aspekt der Antwort des Menschen nimmt den meisten Raum in diesem Lied ein. Aufgrund der begangenen Fehler und der zugestandenen Gnade Jesu wird als logische Folge die völlige Hingabe des Singenden erwartet. Diese Hingabe geschieht ganzheitlich „*from the inside out*“. Der Singende bringt mit „*Lord I give you control*“ seine Hingabe ebenfalls zum Ausdruck, indem er Jesu Herrscheranspruch anerkennt. Eine andere Form der Antwort ist überdies die Anbetung, die der Singende mit dem Lied offen bekennt. Dies wird vor allem in Refrain 2 mit „*And the cry of my heart // is to bring you praise // From the inside out // Lord my soul cries out*“ deutlich.

Der Zukunftsgedanke der biblischen Erzählung wird in dem Lied nicht aufgegriffen.

Funktion

From the Inside out übernimmt innerhalb der liturgischen Funktion des Gottesdienstes die Handlung des Lobpreises. Das übergeordnete Thema des Liedes ist das Lob Jesu. Er wird z.B. für seine Gnade angebetet, die trotz Fehlverhalten des Singenden kein Ende hat. Besonders der Höhepunkt des Liedes, das Interludium, drückt die anbetende Haltung aus. Dies wird durch die Aussage „*And the cry of my heart // Is to bring you praise*“ deutlich.

Durch das Eingeständnis der eigenen Fehler in der ersten Strophe kann das Lied ebenso als Schuldbekennnis des Singenden fungieren oder aber als Hinführung zum Abendmahl eingesetzt werden. Da in dem Lied auch die Gewissheit bezeugt wird, dass die eigene Schuld nicht von der Liebe Jesus trennt, kann das Lied gleichzeitig des Weiteren eine Art Absolution sein.

Neben der liturgischen Funktion wirkt das Lied seelsorgerlich. Es sind Aussagen wie „*A thousand times I've failed // Still Your mercy remains*“ in der ersten Strophe oder „*Your light will shine when all else fade*“ in der Bridge, die eine seelsorgerliche Auswirkung auf den Singenden haben können. Es werden bewusst die eigene Schuld und das Versagen thematisiert, welche eine schwere Last sein können. Dadurch, dass *From the inside out* gemeinschaftlich einander zugesungen wird, erfüllt das Lied wiederum sowohl eine koinoniale als auch diakonische Aufgabe.

4.1.11 Führ´ mich an dein Kreuz

CCLI Song # 5185537

Benjamin Schuhmacher | Brooke Ligertwood | Juri Friesen | Lilly Minnich | Mia Friesen

© 2006 Hillsong Music Publishing (Verwaltet von CopyCare Deutschland)

For use solely with the SongSelect. Terms of Use. All rights reserved. www.ccli.com

Hintergrund

Führ mich an dein Kreuz wurde im Jahr 2006 von Hillsong United unter dem Titel *Lead me to the cross* auf dem Studio-Album „All of the Above“ veröffentlicht. Das Lied besteht aus zwei Strophen, einem Pre-Chorus, einem Refrain und einer Bridge. *Führ mich an dein Kreuz* beginnt mit einem ruhigen Feeling, das durch Piano Sounds und mit Halleffekten belegten Gitarren erzeugt wird. Im weiteren Verlauf steigert sich das Lied dann Stück für Stück an Intensität. Die Bridge nimmt musikalisch eine besondere Rolle ein. Sie sticht durch eine eingängige Melodie hervor, beginnt ruhig und steigert sich, bevor der Refrain das Lied zum Ende führt. Die Melodie passt wohlklingend zum Text des Liedes und unterstützt die angesprochenen Themen.

Erzählperspektive: Sprecher / Angesprochene

Führ mich an dein Kreuz wird aus der Ich-Perspektive gesungen. Die erste Strophe beginnt mit der Aussage: „*An deinem Kreuz // wird mein Herz still*“ und kommt in der Bridge mit „*Führ mich an dein Herz*“ zum Klimax.

Das ganze Lied legt einen sehr großen Fokus auf die innige Beziehung zu Jesus. Der Name Jesus wird zwar nirgends direkt erwähnt, doch das starke Thema des Kreuzes macht deutlich, dass Jesus hier angesprochen wird. Das wird z.B. in der Strophe mit „*An deinem Kreuz*“ oder im Refrain mit „*Führ mich an dein Kreuz*“ erkennbar. Daneben spricht auch der Gedanke der Menschwerdung in der zweiten Strophe („*Du warst mir gleich // als Mensch versucht*“) dafür, Jesus als Adressat des Liedes zu sehen.

Themen

Führ mich an dein Kreuz spricht mehrere Themen an. Zum einen ist es, wie der Titel schon sagt, ein Lied über das *Kreuz* und damit das Erlösungswerk Jesu. In der

ersten Strophe wird mit: *„denn du, Herr // sahst meine Schuld“* die *Schuld* des Singenden betont, die des Erlösungswerkes durch das Blut Jesu bedarf. Ein ähnlicher Gedanke wird auch in der zweiten Strophe angesprochen. Dort wird die Schuld des Singenden mit *„Das Wort wurde Fleisch, // trug meine Schuld“* angesprochen. Eng verknüpft mit dem Bekenntnis der eigenen Schuld wird ganz folgerichtig die Vergebung derselben besungen. Das wird in der ersten Strophe mit *„Sahst meine Schuld // nahmst sie auf dich // durch dein Blut“* und in der zweiten Strophe mit *„Das Wort wurde Fleisch // trug meine Schuld // und besiegte den Tod“* ausgedrückt.

Der Pre-Chorus mit der Aussage *„Alles, was mir wertvoll war, // bedeutet mir nichts mehr“* sowie im Refrain die Aussage *„Ich gehöre dir“* sprechen das Thema der *Hingabe* an. Der Singende drückt aufgrund der Vergebung seiner Schuld den Wunsch aus, sein eigenes Leben unter die Herrschaft Jesu zu stellen. Damit verbunden ist der Wunsch nach *Heiligung*, der im Refrain mit *„Mache mich ganz neu“* ausgedrückt wird. So wie die Hingabe ist auch die Heiligung eine Konsequenz des Erlösungswerkes Jesu und der Hingabe des Singenden an ihn. Wie genau sich die Hingabe und die Heiligung im Leben des Singenden jedoch ausdrücken, bleibt weitestgehend offen. Positiv zu bemerken ist, dass die Vergebung, die Jesus durch sein Erlösungswerk vollbracht hat, nicht losgelöst von der eigenen Schuld des Singenden betrachtet wird.

Bibelstellen / Textreferenzen

Das Lied hat keine direkten biblischen Zitate, weist aber einige Referenzen zu Texten des Neuen Testaments auf. Zum einen ist die Kreuzesthematik stark in den Evangelien und der Briefliteratur verankert. Des Weiteren spricht der Pre-Chorus mit *„Alles, was mir wertvoll war, // bedeutet mir nichts mehr“* eine Nähe zu Phil. 3:8 an, wo der Apostel Paulus schreibt: *„Aber was mir Gewinn war, das habe ich um Christi Willen für Schaden erachtet“*.

In der zweiten Strophe wird mit *„Du warst mir gleich, // als Mensch versucht, // und doch Gott“* der Gedanke der Menschwerdung Jesu angesprochen, der eine Verbindung zu Heb. 4:15 herstellt. Die Aussage *„Das Wort wurde Fleisch“* in der zweiten Strophe deutet auch die Menschwerdung Jesu an und steht in Nähe zu Joh. 1:14.

Führ mich an dein Kreuz ist ein allgemein gehaltenes Lied, das keine aktuellen Bezugfelder zu Gesellschaft oder Weltgeschehen hat. Es ist universell einsetzbar.

Einordnung in das Evangelium Narrativ

Das Lied spricht keine Schöpfungsgedanken der Bibel an. Dies scheint nicht verwunderlich, da das Lied einen starken Fokus auf die Schuld und Rettung des Menschen durch Jesus Christus legt.

Die Schuld des Menschen wird in Strophe 1 und 2 zum Ausdruck gebracht. Mit Schuld ist zum einen die Sünde gemeint, die in der Vergangenheit des Singenden liegt. Da dieses Lied aber nicht nur einmal, sondern immer wieder gesungen wird, und im Chorus immer wieder davon die Rede ist, dass der Singende wiederholt zum Kreuz geführt wird, an dem die Schuld vergeben wird, nimmt die Dimension der Schuld eine große Rolle in dem Lied ein.

Das Rettungshandeln Jesu ist folglich ebenso bedeutsam. In Strophe 1 wird gesungen, dass Jesus die Schuld durch sein Blut auf sich nahm. Gemeint ist damit das vergossene Blut am Kreuz. Das Kreuz übernimmt dann im weiteren Verlauf des Liedes den zentralen Platz. Es wird nacherzählt, welche Bedeutung das Geschehen am Kreuz hat. Zum einen ist es ein Zeichen für die Liebe Jesu zu den Menschen. Dies wird immer wieder im Refrain mit *„Führ mich an dein Kreuz // wo die Liebe floss“* zum Ausdruck gebracht. Zum anderen wird in Strophe 2 mit dem Kreuz der besiegte Tod in Verbindung gebracht. Der besiegte Tod setzt, auch wenn nicht erwähnt, die Auferstehung Jesu voraus, die hier mitgedacht werden muss. So wie schon bei vorigen Liedern erwähnt, wird auch hier auf die Verschiebung des Retterhandelns Gottes hin zu Jesus hingewiesen.

Die Antwort des Menschen an Gott wird in dem Lied nur passiv gedacht. Es wird der Wunsch der Hingabe zum Ausdruck gebracht, die aber nicht automatisch vom Singenden umgesetzt werden muss. Eine Antwort auf das Rettungshandeln ist also sehr vage ausgedrückt.

Die Zukunft, wie sie in der gesamtbiblischen Erzählung beschrieben wird, bleibt in diesem Lied unerwähnt.

Funktion

Führ mich an dein Kreuz ist aufgrund des Themas des Kreuzes sehr gut geeignet, um die liturgische Handlung des Abendmahls zu unterstützen. Es kann von der Gemeinde als Vorbereitung zum Abendmahl gesungen werden und als Erinnerung an das, was hinter der Abendmahlsfeier steht: der Tod Jesu und die Vergebung der Schuld. Da in dem Lied auch die eigene Schuld des Singenden angesprochen wird,

eignet es sich auch als Schuldbekennnis vor dem Abendmahl und der anschließenden Absolution.

Außer der liturgischen Funktion des Liedes wird auch eine kerygmatische Komponente deutlich. Das Thema des Kreuzes hat Verkündigungscharakter und wirkt dadurch auch missionarisch. Glaubens- und kirchendistanzierte Menschen erfahren, dass Schuld im Leben bereinigt werden muss und Jesus für diese Schuld gestorben und auferstanden ist und sich damit ein neues Leben in der Hingabe und Nachfolge Jesu verbindet. Dieses Lied kann Menschen zum Glauben rufen.

Neben den angesprochenen Funktionen hat *Führ mich an dein Kreuz* auch eine seelsorgerliche und diakonische Funktion im Blick. Es kann wohltuend für die Seele des Christen sein, auf der einen Seite die eigene Schuld, auf der anderen Seite aber das Heilmittel Jesu und seine Vergebung der Schuld zu betrachten. Dieser Blick kann zu einer neuen Hingabe des Lebens in die Nachfolge Jesu führen, die in dem Lied ja auch betont wird. Diakonisch wirkt das Lied, da es gemeinschaftlich einander zugesungen wird. Selbst wenn ein Christ sprachunfähig ist, kann der Mitsinger eine Sprachfähigkeit herstellen, indem der Hörer die gesungenen Aussagen innerlich für sich in Anspruch nimmt. Damit hat das Lied auch eine koinoniale Komponente.

4.1.12 Mein Erlöser lebt

CCLI Song # 5203880

Daniel Jacobi | Reuben Morgan | Tabea Higgins

© 1998 Hillsong Music Publishing (Verwaltet von CopyCare Deutschland)

For use solely with the SongSelect. Terms of Use. All rights reserved. www.ccli.com

Hintergrund

Mein Erlöser lebt wurde 1999 mit dem Originaltitel „*My Redeemer Lives*“ auf dem Album „*By Your Side*“ veröffentlicht. Die englische Version sowie die deutsche Aufnahme des Liedes werden durch ein fröhliches Feeling bestimmt. Das Schlagzeug, die Bassgitarre und die E-Gitarre nehmen eine große Rolle ein und sorgen für ein schnelleres Tempo. *Mein Erlöser lebt* ist vom Textaufbau minimalistisch gehalten. Es besteht aus einer Strophe, einem Pre-Chorus, einem Refrain und einer Bridge. Die Dynamik sowie die Melodieführung des Liedes passen harmonisch zum Inhalt des Textes.

Erzählperspektive: Sprecher / Angesprochene

Die dominierende Sänger-Perspektive ist das Ich. Die Zeile „*Ich weiß, er hat mich befreit*“ zu Beginn des Liedes oder die sich wiederholende Zeile „*Mein Erlöser lebt*“ im Refrain drücken diese Perspektive deutlich aus. Im Pre-Chorus wird eine Einladung ausgesprochen, die auch Dritte mit einschließt. Dort heißt es: „*Lasst alle hören*“.

Der Empfänger des Lieds ist „*Mein Erlöser*“. Auch wenn es sich hier um eine alttestamentliche Referenz zu Hiob 19:25 handelt, macht die Strophe mit dem Befreiungsgedanken durch das Blut deutlich, dass mit Erlöser hier Jesus gemeint ist. Das „*besiegte Grab*“ im Pre-Chorus und die „*Last*“ sowie das angesprochene „*Reich*“ bestätigen ebenfalls Jesus als Adressat. In der Bridge wird Jesus persönlich in Du-Form angesprochen, wo hingehen im Rest des Liedes über Jesus gesungen wird.

Themen

Das übergeordnete Thema des Liedes ist die *Rettung* des Singenden. Das wird in der Strophe deutlich, indem ausgedrückt wird, wovon der Singende befreit wurde. „*Ich weiß, er hat mich befreit // Sein Blut bedeckt meine Schuld // ... // Er nahm die Schande auf sich // Von Schmerzen heilte er mich.*“ Der Gedanke der Bridge „*Du nimmst die Last mir*“ untermalt diese Aussagen. Im Original wird in dem Lied ein aussagekräftiger Begriff für „*Schuld*“ benutzt. Es wird das Wort „*Sin*“ verwendet, welcher nicht nur die Schuld, die jemand begeht, deutlicher macht, sondern auch den menschlichen Zustand ohne Gott. Das muss als deutliche Kritik an der deutschen Übersetzung angemerkt werden. Grund für diese unglückliche Übersetzung ist offenbar, dass das Wort „*Sünde*“ eine Silbe zu viel enthalten würde. Der natürliche Singverlauf wäre gestört.

Neben dem Thema der Rettung ist das Lied daneben z.B. durch die sich wiederholende Refrain-Aussage „*Mein Erlöser lebt*“ ebenfalls als ein *Lob-* und *Anbetungs-*lied zu verstehen. Jesus ist nicht im Grab geblieben, sondern lebt. Das ist ein Zeichen seines Sieges und dafür wird er in *Mein Erlöser lebt* angebetet.

Ein drittes sich durchziehendes Thema ist die *Hoffnung* und *Zuversicht*, die der Sänger erleben und durch das Lied zum Ausdruck bringen kann. Dies wird vor allem in der Bridge formuliert. Dort wird gesungen: „*Du nimmst die Last mir, // Ich steh auf mit dir // Ich laufe dir entgegen, Herr // und sehe dein Reich kommt*“. Weil Jesus den

Sänger befreit hat, Schmerzen und Lasten nimmt, kann neue Hoffnung entstehen und voller Zuversicht in die Zukunft geblickt werden. Die angesprochenen Themen werden neben den textlichen Bezügen überdies durch das fröhliche Feeling des Liedes verstärkt. Inwieweit die Zeile „*Ich laufe dir entgegen, Herr*“ ganz praktisch verstanden und ausgelebt werden kann, bleibt fraglich. Wohin soll der Singende laufen? Oder ist es eher als eine Art Hingabe des Lebens zu verstehen? Hier ist auf die unkonkreten Aussagen mancher Zeilen hinzudeuten, die viel Interpretationsspielraum lassen.

Bibelstellen / Textreferenzen

Wie bereits erwähnt, spricht das Lied durch den Titel und den Refrain eine Nähe zu Hi. 19:25 an. Die Aussage „*Von Schmerzen heilte er mich*“ ist mit Jes. 53:3f verbunden. Da nicht genau beschrieben wird, von welcher Schuld, Schande, Schmerzen und Last der Singende befreit wurde, ist das Lied sehr allgemein gehalten und kann universell zum Einsatz kommen.

Die Zeile der Bridge „*Ich steh auf mit dir*“ kann als Verbindung zu Röm. 6 verstanden werden. Durch Jesu Tod, Begräbnis und Auferstehung verknüpft Paulus an dieser Stelle eine Parallele zum Leben des Gläubigen. Auch er ist damit der Sünde gestorben, begraben worden und zu neuem Leben auferstanden. „*Ich laufe dir entgegen*“ erinnert an den verlorenen Sohn, der dem Vater in Lk. 15 entgegenläuft.

Es werden keine aktuellen Bezüge zu gesellschaftlichen Themenfeldern hergestellt.

Einordnung in das gesamtbiblische Narrativ

Mein Erlöser lebt spricht keine Schöpfungsgedanken der biblischen Erzählung an.

Der zweite Akt der großen Erzählung wird durch die Thematik der Befreiung und der Schuld, wie sie gleich in der Strophe besprochen wird, angedeutet. Es handelt sich hier allerdings erneut um die Folge des Sündenfalls und nicht um die Erzählung des eigentlichen Aktes. Das mindert aber nicht die starke Konzentrierung auf das Thema der Schuld in diesem Lied. In der Strophe wird auch von Schande und Schmerzen gesprochen, die die Schuld / Sünde im Leben des Singenden mit sich gebracht hat. Die Bridge thematisiert zusätzlich noch das Thema Last. Wie auch bei den anderen Formulierungen, wie Schuld und Schmerz, ist mit Last zudem nicht eindeutig geklärt, wie diese konkret aussieht. Dies ist aber positiv zu sehen, da sich

jeder Singende mit seiner eigenen Schuld / Last / Schmerz etc. in diesem Lied wiederfinden kann.

Der dritte Akt des Bibeldramas leuchtet an verschiedenen Stellen durch das ganze Lied hinweg auf. Begonnen wird in der Strophe damit, dass der Singende weiß, dass Jesus ihn befreit hat. Die zweite Zeile erklärt dann genauer, wie Jesus das getan hat: Durch sein Blut, das die Schuld zudeckt. Im weiteren Verlauf des Liedes werden noch andere Aspekte des Retter-Handelns Jesu beschrieben. Dazu gehört, dass Jesus die Schande des Singenden getragen, Schmerzen geheilt, das Grab besiegt sowie die Last genommen hat. Der immer wiederkehrende und sich wiederholende Refrain betitelt Jesus dann als den Erlöser, der lebt, also auferstanden ist. Im Pre-Chorus wird dann wiederum das Bild des „Jesus Victor“ benutzt. Jesus wird hier abermals als der Handelnde bezeichnet, wobei die Rolle Gottes und des Heiligen Geistes nicht betont wird.

Eine Antwort des Menschen ist vage und nicht qualifiziert in der Bridge zu erkennen. Hier singt der Gläubige: *„Ich steh auf mit dir // Ich laufe dir entgegen, Herr“*. Dennoch ist hier eine Antwort auf das Handeln Jesu zu erkennen. Jesus nimmt *„die Last mir“*, darum steht der Gläubige auf und läuft Jesus entgegen.

Eine Zukunftsperspektive wird mit der letzten Zeile der Bridge gegeben. Mit *„und sehe dein Reich kommt“* ist eine Erwartung verbunden, die sich zum einen auf den Moment beziehen kann, genauso aber auch einen Parusiegedanke zulässt.

Funktion

Mein Erlöser lebt übernimmt im liturgischen Verlauf des Gottesdienstes die Aufgabe des Lobes. Jesus wird angebetet, dass er von Schuld und Schande befreit sowie das Grab und damit die Macht des Todes besiegt hat.

Das Lied kann aufgrund des Themas ebenfalls im Rahmen des Abendmahls hilfreich sein. Es bietet sich an, nach dem Abendmahl als freudiges Dank an Jesus mit diesem Lied zu antworten. Die Aussage der Bridge: *„Ich laufe dir entgegen, Herr // und sehe dein Reich kommt“* sowie des Pre-Chorus: *„Lasst alle hören: // Mein Herr besiegte das Grab“* verleihen dem Lied außerdem die Wirksamkeit, als Sendung in den Alltag dienen zu können. Der Text erinnert die Gemeinschaft der Singenden daran, dass die Welt um sie herum von den Taten Jesus hören soll. Ebenso wird ihnen vergegenwärtigt, dass durch die Gemeinde Jesu Reich in der Welt Gestalt annimmt.

Aufgrund des Pre-Chorus und des Refrains ist das Lied gleichzeitig kerygmatisch wirksam und verkündigt Jesus als den Erlöser von Schuld und Besieger des Todes. Es hat einen bekennenden Charakter und ist somit auch missionarisch wirksam.

4.1.13 Alle Schöpfung staunt

CCLI Song # 5186763

Daniel Jacobi | Marty Sampson

© 2001 Hillsong Music Publishing (Verwaltet von CopyCare Deutschland)

For use solely with the SongSelect. Terms of Use. All rights reserved. www.ccli.com

Hintergrund

Alle Schöpfung staunt wurde auf dem Live-Album „You Are My World“ mit dem Originaltitel „*God is Great*“ im Jahr 2001 veröffentlicht. Das Lied zeichnet sich durch einen sehr rockigen Sound aus und hat ein schnelles Tempo. Das Schlagzeug sowie die Gitarren nehmen eine dominante Rolle ein. *Alle Schöpfung staunt* besteht aus drei kurzen Strophen, einem Refrain und einer Bridge. Die Intensität und die Melodie passen harmonisch zum Inhalt des Liedes.

Erzählperspektive: Sprecher / Angesprochene

In den ersten beiden Strophen wird die Gemeinde durch „*Alle Schöpfung*“ aufgefordert anzubeten. Es handelt sich um die dritte Person im Plural. Auch in der Bridge wird die Sie-Perspektive deutlich. Dort heißt es: „*Heilig ist der Herr, // die Schöpfung singt, // die Schöpfung singt.*“ Die Sänger-Perspektive wechselt dann im Refrain und der dritten Strophe zur Wir-Perspektive. Das wird mit „*Denn wir leben für die Ehre unseres Herrn*“ und „*Jesus, hör unser Gebet // Zeig uns, wie man richtig lebt*“ zum Ausdruck gebracht.

Der Adressat des Liedes ist Jesus. In der ersten Strophe wird gesungen: „*Jesus, Gottes Sohn*“ und in dritten Strophe heißt es: „*Jesus, hör unser Gebet*“. Der Refrain und die Bridge sind allgemeiner gehalten und sprechen Gott an. Im Refrain wird gesungen: „*Gott ist groß und sein Lob // füllt die Erde und den Himmel*“. In der Bridge heißt es: „*Heilig ist der Herr, // die Schöpfung singt, // die Schöpfung singt*“. Es ist nicht ganz eindeutig zu erkennen, ob diese doppelte Ansprache von Jesus und Gott gewollt ist, oder ob aus dem Kontext des Liedes zu verstehen sein soll, dass auch in

dem Refrain und der Bridge Jesus gemeint ist. Wenn es ein trinitarisch ausgerichtetes Lied sein soll, fehlt definitiv der Bezug zum Heiligen Geist. Dieser findet zwar in der Zeile der ersten Strophe: „*Alle Schöpfung staunt und preist, // betet an in Wahrheit und im Geist*“ Erwähnung, wird hier aber nicht angesprochen, sondern als Mittler betrachtet, durch den angebetet werden kann.

Themen

Das Hauptthema des Liedes ist das *Lob* und die *Anbetung* Jesu. Das wird von der ersten Strophe an deutlich. Hier heißt es: „*Alle Schöpfung staunt und preist, // betet an in Wahrheit und im Geist*“. Die zweite Strophe sowie die Textzeile „*Alle Welt erhebt den Namen unseres Herrn.*“ im Refrain bekräftigen dieses Thema ebenfalls. Auch in der Bridge, in der gesungen wird: „*Heilig ist der Herr, // die Schöpfung singt, // die Schöpfung singt.*“, wird Jesus das Lob dargebracht und angebetet.

Daneben wird in der dritten Strophe mit „*Jesus, hör unser Gebet. // Zeig uns, wie man richtig lebt.*“ das Thema der *Nachfolge* angesprochen.

Des Weiteren verfolgt die dritte Strophe neben dem Gedanken der Nachfolge das Thema der *Mission* und der *Evangelisation*. Es ist zwar nicht ganz nachvollziehbar, was genau mit dem „*Feuer Gottes*“ gemeint sein soll, aber sein Schein soll hell leuchten, so „*dass alle Welt es hört und sieht.*“ Im englischen Original wird die Aussage hinter dem Feuer Gottes deutlicher. Dort heißt es: „*Let your fire burn in us*“, was eine Anspielung auf den Heiligen Geist ist, der zu Pfingsten mit Feuerflammen auf die Nachfolger Jesu kam. Der Geist soll helfen die Mission Jesu in der Welt auszuführen. Die deutsche Übersetzung muss an dieser Stelle scharf kritisiert werden. Denn die Aussage „*Feuer Gottes*“ kann auch als Strafhandlung Gottes verstanden werden, wie es z.B. biblische Texte wie 2. Kön. 1:12 oder Ps. 50:3 andeuten. Auch in Hi. 1:16, wo das Unglück über Hiob kommt, wird die Formulierung „*Feuer Gottes*“ benutzt. Wünscht sich der Singende so etwas für die Welt? Wenn das „*Feuer Gottes*“ als Gerichtshandeln Gottes verstanden wird, wie es z.B. in Hes. 22:31 der Fall ist, ist das zwar richtig, denn die Welt wird das Gerichtshandeln Gottes hören und sehen, doch es bleibt fraglich, ob die deutschen Übersetzer dies im Hinterkopf hatten, da im Englischen eine andere Aussage gemacht wurde.

Bibelstellen / Textreferenzen

Es kommen keine direkten biblischen Zitate in dem Lied vor, dennoch lassen sich biblische Referenzen erkennen. Der Gedanke, dass die ganze Schöpfung anbetet, findet sich im Ps. 148.

Die Aussage „*betet an in Wahrheit und im Geist*“ aus der ersten Strophe, lässt an Joh. 4:24 denken. Jedoch ist die vorige Zeile „*Alle Schöpfung staunt und preist*“ irreführend. Denn in Joh. 4 wird nicht von der Schöpfung gesprochen, die Gott in Wahrheit und in Geist anbeten, sondern nur von Menschen.

Die Heiligkeit, die mit „Heilig ist der Herr“ in der Bridge besungen wird, spricht Texte wie 2. Mos. 15:11, Ps. 47:3, Ps. 99:9 oder Jes. 41:14 an, die ebenfalls Gottes Heiligkeit betonen.

Alle Schöpfung staunt lässt keine aktuellen Bezüge zu speziellen oder aktuellen gesellschaftlichen Themenfeldern erkennen.

Einordnung in das gesamtbiblische Narrativ

Alle Schöpfung staunt ist ein stark vom Schöpfungsgedanken Gottes geprägtes Lied. Auch wenn das direkte Schöpfungshandeln Gottes nicht ausdrücklich angesprochen wird, sind die starken Ausrufe der staunenden und preisenden Schöpfung unmissverständlich mit dem Handeln Gottes in der Schöpfung zu verbinden. Die Schöpfung singt, betet an, erhebt den Namen des Herrn. Dies wird mehrmals wiederholt.

Die Aspekte des Sündenfalls und der Rettung durch Jesus werden nicht angesprochen.

Eine Antwort des Menschen lässt sich nur bedingt finden. Die Aussage im Refrain: „*denn wir leben für die Ehre unseres Herrn*“ ist als eine Art Hingabe an Gott zu verstehen. Warum sich der Singende zu dieser Hingabe entscheidet, ist aus dem Liedkontext her so zu verstehen, dass er sich der Herrschaft Gottes unterstellt. Weil Gott groß und mächtig ist und regiert (Strophe 2), ist es eine für den Singenden logische Konsequenz, sich Gott zu unterstellen und ihm hinzugeben.

Ein Zukunftsgedanke ist in der letzten Zeile der Strophe 2 zu erkennen. Hier wird die Regentschaft Gottes „*bis in Ewigkeit*“ besungen.

Funktion

Alle Schöpfung staunt ist ein Loblied, das im liturgischen Verlauf des Gottesdienstes an verschiedenen Stellen gesungen werden kann. Jesus wird für seine Größe und Macht angebetet. Die Besonderheit des Liedes ist, dass hier vom Lob der ganzen Schöpfung gesprochen wird.

Das Lied hat neben der liturgischen Funktion noch eine kerygmatische und missionarische Funktion. Es wird die Größe und Heiligkeit Gottes verkündigt, die ein Lob in der ganzen Schöpfung hervorruft. Missionarisch wirksam wird das Lied, weil die Christen durch die dritte Strophe ermutigt werden, ihr Leben so zu führen, „*dass alle Welt es hört und sieht*“. Neben dem Aufruf zum vorbildlichen Lebenswandel werden auch glaubens- und kirchendistanzierte Menschen durch die Betrachtung der Größe Jesu aufgerufen, ebenfalls in das Lob einzustimmen.

Durch die Wir-Perspektive, die im Refrain und in Strophe 3 zum Ausdruck kommt, besitzt das Lied eine koinoniale Funktion.

4.1.14 One Way

CCLI Song # 4222082

Joel Houston | Jonathon Douglass

© 2003 Hillsong Music Publishing (Admin. by CopyCare Deutschland)

For use solely with the SongSelect. Terms of Use. All rights reserved. www.ccli.com

Hintergrund

One Way wurde 2004 auf dem Live-Album „More Than Life“ von Hillsong United veröffentlicht. Durch ein rockiges Feeling, starke Gitarren und Schlagzeugbeats hat das Lied einen rustikalen Sound. Das Lied besteht aus zwei Strophen, einem Refrain und einer Bridge.

Erzählperspektive: Sprecher / Angesprochene

In den beiden Strophen und dem Refrain wird *One Way* aus der Ich-Perspektive gesungen. Das verdeutlichen die Phrasen „*I lay my life down at Your feet*“, „*You're the only One that I could live for*“ und „*Your grace abounds so deeply within me*“. In der Bridge wird dann mit Aussagen wie „*We live by faith and not by sight*“ die Wir-Perspektive eingenommen.

Adressat des Liedes ist Jesus. Er wird mit „One way Jesus“ im Refrain direkt mit Namen angesprochen. In den Strophen sowie in der Bridge wird er mit den Personalpronomen „Your“ oder „You“ benannt.

Themen

Das übergeordnete Thema des Liedes ist die *Hingabe* des Lebens an Jesus. Das wird bereits in der ersten Strophe mit „*I lay my life down at your feet*“ ausgedrückt. Zudem soll für den Singenden zur Hingabe gehören, dass diese in Demut geschieht, was mit der Zeile „*I humble all I am all to You*“ geäußert wird. GleichermäÙen verdeutlicht der Refrain die Hingabe, wenn gesungen wird: „*One way Jesus // You’re the only One that I could live for.*“ Dieser Gedanke, die Hingabe an Jesus, wird in der Bridge zusätzlich mit „*We’re living all for You*“ aus der Wir-Perspektive zum Ausdruck gebracht.

Mit der Hingabe an Jesus ist das Thema des *Glaubens* und *Vertrauens* in ihn und seine Gegenwart im Leben des Singenden eng verknüpft. Das wird mit der Aussage „*I turn to You and You are always there*“ in Worte gefasst. Deutlich werden der Glaube und das Vertrauen zu Jesus auch in der zweiten Strophe. Dort heißt es: „*You are always // Always there // Every how and everywhere // Your grace abounds so deeply within me // You will never ever change // Yesterday today the same // Forever ‘till forever meets no end.*“ In der Bridge kommt der Gedanke des Glaubens und Vertrauens in Jesus zum Ausdruck, wenn gesungen wird: „*We live by faith and not by sight*“.

Ein weiteres Thema, auch wenn untergeordnet, ist das *Lob* und die *Anbetung* Jesu. Er wird für die Dinge, die er für den Singenden bedeutet, angebetet. Jesus wird darüber hinaus dafür angebetet, dass er der einzige Weg (One Way) ist, Sinn und Erfüllung und damit Gott zu finden.

Bibelstellen / Textreferenzen

One Way weist einige Parallelen zu biblischen Texten auf, die aus dem Johannes-evangelium entnommen sind. Die erste Zeile der ersten Strophe „*I lay my life down at Your feet*“ ist eine Referenz zur Aussage von Petrus in Joh. 13:37, als dieser Jesus seine Hingabe bekundet. Die ersten beiden Zeilen der Bridge: „*You are the Way // The Truth and the Life*“ sind aus Joh. 14:6 entnommen. In der zweiten Strophe ist mit „*You will never ever change // Yesterday today the same // Forever ‘till*

forever meets no end“ eine Verbindung zu der Aussage in Heb. 13:8 geknüpft. Die Zeile: „*We live by faith // and not by sight*“ korrespondiert mit 2. Kor. 5:7.

Das Lied *One Way* ist ein allgemein gehaltenes Lied, das in vielen Situationen gesungen werden kann. Es werden keine besonderen Bezüge zu aktuellen Themenfeldern erkennbar.

Einordnung in das gesamtbiblische Narrativ

Der erste Akt der gesamtbiblischen Erzählung wird in dem Lied nicht aufgegriffen. Auch die Geschichte des Sündenfalls wird in *One Way* nicht thematisiert.

Der dritte Akt des Bibeldramas, die Rettung durch Jesus Christus, wird nicht angesprochen, ist aber als Grundlage zu verstehen, auf der das ganze Lied aufgebaut ist. Das Lied zielt stark auf die Antwort des Menschen ab. Aussagen wie „*One Way, Jesus*“ im Refrain oder „*Your grace abounds so deeply within me*“, sind Motivation dafür, dass der Singende immer wieder aussagt: „*You’re the only One that I could live for*“. Die Aussagen der Strophe 1: „*I lay my life down at your feet*“ oder „*I turn to you*“ sind weitere starke Reaktionen auf das, was Jesus für den Singenden getan hat. Eine Form der Hingabe kommt in der Bridge zum Ausdruck. Mit „*We’re living all for you*“ fasst der Singende die tiefe Ergebenheit, die sein ganzes Leben umschließt, in Worte.

Aspekte der Zukunft werden in der Strophe 2 angedeutet. Hier ist die Rede davon, dass Jesus gestern, heute und bis in alle Ewigkeit derselbe bleiben wird.

Funktion

One Way kann im liturgischen Ablauf des Gottesdienstes als Loblied gesungen werden. Jesus wird von der Gemeinde für seine Unveränderbarkeit angebetet. Das Lied bietet sich auch als Abschluss des Abendmahls an. Nachdem das Mahl gefeiert wurde, kann es als dankbare Antwort auf das Erlösungshandeln Jesu mit der Lebenshingabe des einzelnen Christen eingesetzt werden. Diese Hingabe an Jesus wird vor allem in der ersten Strophe des Liedes sichtbar.

Neben der liturgischen Funktion ist das Lied durch die klare Botschaft „*One Way, Jesus*“ im Refrain und „*You are the Way // the Truth an the Life*“ in der Bridge stark kerygmatisch wirksam. Diese Aussage ist überdies gleichzeitig missionarisch von Bedeutung. Es wird ein Absolutheitsanspruch des Christlichen Glaubens verkündigt, der glaubens- und kirchendistanzierte Menschen vor die Entscheidung stellt,

an Jesus zu glauben und damit das ewige Leben zu erhalten oder Jesus abzulehnen, was zu ewigem von Gott Getrennt-Sein in der Hölle führt.

Durch die Wir-Perspektive, die in der Bridge des Liedes zum Tragen kommt, ist das Lied auch koinonial wirksam und verbindet die Gemeinschaft der Singenden zu einer Einheit, die ihren Glauben an Jesus als dem einzigen Weg zu Gott bekennen.

4.1.15 I surrender

CCLI Song # 6177317

Matt Crocker

© 2011 Hillsong Music Publishing (Admin. by CopyCare Deutschland)

For use solely with the SongSelect. Terms of Use. All rights reserved. www.ccli.com

Hintergrund

I Surrender wurde 2012 auf dem Live-Album „Cornerstone“ veröffentlicht. Das Lied beginnt mit einem ruhigen Feeling, das durch Pianosounds erzeugt wird. Im weiteren Verlauf kommen dann die für Hillsong typischen Instrumente wie Schlagzeug und Gitarren zum Tragen. *I Surrender* besteht aus vier kurzen Strophen, die jeweils paarweise gesungen werden, aus einem Refrain und einer Bridge. Die Melodie passt sich gut an den Text und Inhalt des Liedes an.

Erzählperspektive: Sprecher / Angesprochene

Das Lied wird durchgängig aus der Ich-Perspektive gesungen. „*Here I am*“, „*Find me here*“, „*Drench my soul*“ oder „*I surrender*“ drücken diese deutlich aus.

Der Adressat des Liedes ist Jesus. In den vier Strophen und dem Refrain wird Jesus in der zweiten Person angesprochen. Neben der persönlichen Anrede wird er in der zweiten Zeile der zweiten Strophe und in der Bridge mit „Lord“ betitelt. Eine direkte namentliche Erwähnung kommt einmal in der zweiten Zeile der Bridge vor. Dort heißt es: „*Jesus, breathe within*“.

Themen

Das übergeordnete Thema des Liedes ist die *Hingabe* des Sängers an Jesus. Gleich zu Beginn wird gesungen: „*Here I am // Down on my knees again // Surrendering all // Surrendering all.*“ Der Gedanke der Hingabe zieht sich dann weiter durch die zweite Strophe, indem der Sänger die Worte „*Find me here // Lord as You draw*

me near // Desperate for You // Desperate for You.“ wählt. Der Gedanke der Hingabe wird dann besonderes im Refrain und der Bridge deutlich. Im Refrain wird gesungen: „*I surrender // I surrender // I want to know You more // I want to know You more*“. In der Bridge wird dieses Sich-Hingeben durch die sich wiederholenden Zeilen „*Lord have Your way in me*“ zum Ausdruck gebracht. Die Hingabe des Sängers an Jesus soll in *I surrender* auch körperlich verdeutlicht werden. Das legen auf jeden Fall die Aussagen „*Down on my knees again*“ in der ersten Strophe und „*With arms stretched wide*“ in der vierten Strophe nahe. Ob jeder Sänger mit seinem Körper tatsächlich das ausdrückt, was er singt, liegt an ihm selbst. Wie die angesprochene Hingabe im Leben des Sängers praktisch ihre Umsetzung finden soll, bleibt jedoch offen. Wie wichtig dem Singenden die Hingabe ist, wird überdies durch die Aussage „*Desperate for You // Desperate for You*“ in der zweiten Strophe in Worte gefasst.

Ein weiteres Thema, das in *I Surrender* aufgegriffen wird, ist die *Bitte*. Der Sänger bittet Jesus in der zweiten Strophe „*Find me here*“, in der dritten Strophe „*Drench my soul*“, in der vierten Strophe „*Speak to me now*“ und in der Bridge „*Jesus breathe within // Lord have Your way*“. Dabei ist die Bitte sehr eng mit dem Thema der Hingabe verbunden.

Ein drittes Thema des Liedes, welches allerdings nicht vordergründig ist, ist das *Lob* und die *Anbetung* Jesu. Die Anbetung soll mit Zeilen wie „*Down on my knees again*“ und „*With arms stretched wide*“ vor allem körperlich sichtbar gemacht werden.

Bibelstellen / Textreferenzen

Die körperlichen Ausdrucksformen, die in *I Surrender* angesprochen werden finden einige biblische Anklänge. „*Down on my knees again*“ ähnelt der Gewohnheit, die der Prophet Daniel während seiner Gefangenschaft in Babylon praktizierte. Daniel bringt kniend immer wieder (again) seine Gebete vor Gott zum Ausdruck. Das Bild von den „*arms stretched wide*“ kommt an vielen Stellen in der Bibel vor. Meist werden die Arme ausgestreckt, wenn eine Reaktion von Gott erwartet wird. Zum Beispiel streckt Mose seine Arme über Ägypten aus und Gott lässt die zehn Plagen über das Land hereinbrechen. Die Arme werden aber auch in Notzeiten ausgestreckt und es wird Trost von Gott erwartet, so in Ps. 77. In *I Surrender* werden die Arme ausgestreckt, um das Reden Jesu zu erbitten. In der Bridge wird mit „*Like a rushing wind // Jesus breathe within*“ eine Verbindung zum Pfingstereignis in Apg.

2 hergestellt. Es wird damit der Wunsch nach dem Wirken des Heiligen Geistes offenbart.

Da der Ausdruck der Hingabe und der Bitte sehr allgemein gehalten und nicht konkret in der Lebenspraxis des Sängers verankert ist, liegt es in der Erfahrungswelt des Sängers, ob das Lied in die jeweilige Situation passt. Es ist damit innerhalb der gottesdienstlichen Liturgie universell einsetzbar. Im Übrigen werden keine Bezüge zu aktuellen Themenfeldern in Gesellschaft oder Politik hergestellt.

Einordnung in das gesamtbiblische Narrativ

Der erste Akt der biblischen Erzählung wird in dem Lied nicht nacherzählt. Auch der Sündenfall wird nicht thematisiert. Ebenso wenig spielen der dritte und fünfte Akt des biblischen Narratives eine Rolle. Das Lied *I Surrender* zielt auf die Antwort des Singenden ab. Zu Beginn desselben wird die Reaktion der Hingabe auch körperlich untermalt, indem gesungen wird: „*Here I am // Down on my knees again*“. Diese wird in Strophe 2 noch dadurch verstärkt, dass der Singende seine Sehnsucht nach Jesus mit „*Desperate for You*“ zum Ausdruck bringt. In Strophe 3 wird die Bitte formuliert, dass Jesus den Singenden mit seiner Gnade und Barmherzigkeit durchnässen soll, was eine bildliche Sprache für das Dürsten nach Jesus darstellt. Strophe 4 drückt die Hingabe an Jesus dann erneut körperlich aus. „*With arms stretched wide // I know You hear my cry // Speak to me now // Speak to me now*“, deutet auf eine Haltung des Gebetes hin. In der Bridge wird Jesus gebeten, das Leben des Singenden nach seinem Willen zu gestalten.

Funktion

I Surrender spricht stark das Thema der Hingabe an. Mit dieser ist ferner der Wunsch nach dem Reden Jesu verbunden, den der Singende durch das Lied zum Ausdruck bringt. Dadurch kann es im liturgischen Verlauf des Gottesdienstes in der Handlung der Predigt seine Wirksamkeit entfalten. Es kann als ein Erwartungslied gesungen werden oder auch als Antwort auf die gehörte Predigt.

Durch die Aussagen „*Down on my knees again*“ in der ersten Strophe sowie „*With arms stretched wide // I know You hear my cry*“ in der vierten Strophe erfüllt das Lied darüber hinaus die Funktion eines Gebetes und Lobliedes.

4.1.16 Alive

CCLI Song # 6605212

Alexander Pappas | Aodhan King

© 2012 Hillsong Music Publishing (Admin. by CopyCare Deutschland)

For use solely with the SongSelect. Terms of Use. All rights reserved. www.ccli.com

Hintergrund

Alive wurde 2013 auf dem ersten Album der Hillsong Young & Free Formation veröffentlicht. Das Album ist unter dem Namen „We are Young & Free“ publiziert. *Alive* gehört zu einer neuen Generation von Liedern, die einen moderneren Sound der Hillsong-Kirche widerspiegeln. Neben E-Gitarren werden vor allem Elektrobeats und Sounds verwendet. Das verleiht dem Lied ein fröhliches Feeling und gibt ihm ein schnelleres Tempo als den herkömmlichen Hillsong-Liedern. Das Lied besteht aus vier Strophen, die paarweise gesungen werden, einem Pre-Chorus, der am Ende des Liedes in einer leicht abgewandelten Form gesungen wird, einem Refrain und einem Interludium. Die eingesetzten Instrumente harmonieren gut mit der Melodie und passen gut zu dem Feeling und dem Text des Liedes.

Erzählperspektive: Sprecher / Angesprochene

Alive wird in den Strophen aus der Ich-Perspektive gesungen. Das machen die Aussagen: „*I was lost with a broken heart*“, „*You are more than my words could say*“, „*Breaking chains that were holding me*“, oder „*I’m pressing on till I see Your face*“ deutlich. Im Pre-Chorus kommt in der zweiten Zeile mit „*We lift You higher lift You higher*“ dann eine Wir-Perspektive hinzu, die die Ich-Perspektive im Refrain später komplett ablöst, bevor in den weiteren Strophen erneut zur Ich-Perspektive gewechselt wird.

Der Adressat des Liedes ist nicht eindeutig zu verifizieren. Einerseits deutet einiges auf Jesus hin. Andererseits gibt es jedoch Indizien dafür, dass Gott der Vater der eigentliche Adressat dieses Liedes ist. Jesus wird nicht namentlich erwähnt, doch die „Lord“- und „Saviour“- Anrede können auf Jesus als Adressat bezogen werden. Diese Beobachtung wird unterstützt von der Aussage „*You are my freedom*“, welche auf Gal. 2:4 hindeutet, wo von Jesus gesprochen wird, in dem Gläubige Freiheit haben. Die Aussage „*I’ll follow You Lord for all of my days*“ in der

zweiten Strophe deutet ebenfalls auf Jesus hin. Diese Aussage findet Anklang an Lk. 9:61.

Das stärkste Argument, dass Gott der Vater der Adressat des Liedes ist, findet sich in der dritten Strophe. Dort wird mit: „*You sent Your son down and set me free*“, ganz klar Gott beschrieben, der seinen Sohn Jesus auf die Welt gesandt hat. Die Aussage „*I will live that Your will be done // I won't stop till Your kingdom come*“ in der vierten Strophe wurde möglicherweise dem Vater Unser in Mt 6 entnommen und somit ebenfalls Gott als Adressaten bestimmen. Die Schwierigkeit, den Adressaten des Liedes eindeutig zu bestimmen liegt darin, dass der Kontext des Liedes weder unterschiedliche Adressaten deutlich macht noch einen Wechsel derselben erkennen lässt. Die Aussagen, die für Gott als den Adressaten sprechen, sind letztlich jedoch gewichtiger als jene, die auf Jesus hindeuten, und so muss wohl in diesem Lied Gott als der eigentliche Adressat des Liedes gesehen werden.

Themen

Die Themenschwerpunkte in *Alive* sind vielseitig. In der ersten Strophe dominiert das Thema der Rettung. Das wird durch die Zeilen „*I was lost with a broken heart // You picked me up now I'm set apart // From the ash I am born again // Forever safe in the Saviors hands*“ ausgedrückt. Der Gedanke der Rettung findet sich des Weiteren in der vierten Zeile der dritten Strophe wieder, wenn es dort heißt: „*You sent Your Son down and set me free*“. Wovon oder wovor genau der Singende allerdings gerettet wurde, bleibt offen. Dass es um die ewige Verlorenheit und die allumfassende Sünde geht, von der der Mensch gerettet werden muss, bleibt vollkommen im Verborgenen.

Ein weiteres Thema ist die *Nachfolge*. Diese wird in der zweiten Strophe mit der Aussage: „*I'll follow You Lord for all my days*“ angesprochen. Aber auch in der vierten Strophe kommt die Nachfolge mit der Aussage: „*I will live that Your will be done // I won't stop till Your kingdom come*“ zum Ausdruck.

Ein drittes Thema ist das *Lob* und die *Anbetung*. Im Pre-Chorus wird dies in Worte gefasst, wenn gesungen wird: „*We lift You higher lift You higher*“. Auch wenn es nur eine Zeile innerhalb des Liedes ist, ist Lob und Anbetung dennoch ein dominantes Thema, da der Pre-Chorus im Verlauf des Liedes mehrmals wiederholt wird. Somit ziehen sich das Lob und die Anbetung Jesu durch das gesamte Lied.

In der vierten Strophe wird neben den erwähnten Themen noch das Thema *Zukunft* und *Ewiges Leben* fokussiert. Die Worte „*Ev'rything of this world will fade // I'am pressing on till I see Your face*“ drücken dabei die Erwartung aus, dass Jesus zum zweiten Mal auf diese Erde kommen und dann sein Königreich aufbauen wird.

Bibelstellen / Textreferenzen

Die Verbindungen zu Gal. 2:4, Lk. 9:61 und Mt. 6:10 sind oben schon angeführt worden.

Die Aussage des Refrains „*You are alive in us*“, kann als eine Verbindung zu Aussagen wie Joh. 14:16f und Röm. 8:11 gesehen werden, die vom Heiligen Geist sprechen, der im Gläubigen lebendig ist.

Einordnung in das gesamtbiblische Narrativ

Schöpfungsgedanken der biblischen Erzählung sind im Lied *Alive* nicht thematisiert.

Die Auswirkungen des Sündenfalls sind angedacht, werden jedoch in keiner Weise qualifiziert ausgedrückt. In Strophe 1 wird gesungen: „*I was lost with a broken heart // You picked me up now I'm set apart // From the ash I am born again // Forever safe in the Saviors hands*“. Was genau mit dem „gebrochenen Herzen“, dem „aussondern“ und der bildlichen „Wiedergeburt aus der Asche“ gemeint ist, ist nicht nachvollziehbar. Dem Text des Liedes nach zu urteilen sind wahrscheinlich die desaströsen Folgen der Sünde gemeint, für deren Auslöschung Jesu Kreuzestod die Lösung brachte. Damit legt das Lied einen starken Fokus auf den dritten und vierten Akt der biblischen Erzählung, dem Retterhandeln Jesu und der Antwort des Menschen darauf.

Jesus wird als Retter bezeichnet, der dem Singenden Freiheit gebracht hat und nun im Leben desselben lebendig ist. In Strophe 3 wird besungen, dass Gott seinen Sohn sandte, um die „Ketten“ zu zerbrechen.

Die logische Konsequenz des Gläubigen ist die Nachfolge. Mit Aussagen wie „*I'll follow You Lord for all my days*“ in Strophe 2 wird die Nachfolge auf das ganze Leben bezogen. Den Platz, den Jesus im Leben des Singenden eingenommen hat, wird Ihm Nichts und Niemand je streitig machen können (Refrain). Das sind alles sehr wünschenswerte Aussagen. Dabei stellt sich die Frage, inwieweit diese Aussagen auch abseits des durch „Powerworship“ motivierenden Gottesdienstes im Alltag jedes Gläubigen von diesem gelebt werden können.

Ein Zukunftsgedanke des Bibeldramas wird in Strophe 4 fragmentarisch angedeutet. Die Hingabe des Singenden soll solange anhalten, bis das Königreich Gottes Gestalt annimmt. Gemeint ist hier nicht das schon etablierte Königreich, sondern tatsächlich jenes, das mit der Parusie einhergeht. Darauf ist zu schließen, da ebenfalls in Strophe 4 gesungen wird: „*I'm pressing on till I see Your face*“.

Funktion

Da *Alive* in verschiedenen Versionen publiziert wurde und es neben der Elektro- / Pop Version auch akustische Versionen gibt, eignet sich das Lied auch in Gottesdiensten, die nicht nur aus Besuchern der jüngeren Generation bestehen, in denen man das Lied evtl. verorten würde. Das Lied ist ein Loblied und kann an dement-sprechenden Stellen im liturgischen Verlauf gesungen werden.

Aufgrund des Themas der Rettung in der ersten und dritten Strophe sowie dem Thema der Nachfolge, das in der zweiten Strophe angesprochen wird, kann das Lied auch beim Abendmahl eingesetzt werden. Es kann als Abschluss des Abendmahls und als Antwort der Gläubigen auf Jesu Retterhandeln dienen.

Durch die Wir-Perspektive, aus der das Lied im Refrain gesungen wird, entfaltet das Lied eine koinoniale Wirkung, die die Gemeinde als Einheit zusammenstellt.

4.1.17 This is living

CCLI Song # 7032393

Aodhan King | Joel Davies

© 2014 Hillsong Music Publishing (Admin. by CopyCare Deutschland)

For use solely with the SongSelect. Terms of Use. All rights reserved. www.ccli.com

Hintergrund

This is Living wurde ursprünglich 2014 von Hillsong Young & Free auf dem gleichnamigen Album veröffentlicht. Seitdem wurde es auf verschiedenen Alben und Versionen publiziert. Auch dieses Lied gehört zu dem neuen Sound der Hillsong-Kirche, die mit der Young & Free Generation aufgekommen ist. Es werden durchgängig Elektrobeats und Sounds verwendet, die dem Lied sehr viel Tempo machen. Die ursprüngliche Version aus dem Jahre 2014 wurde mit dem Rapper Le Crae aufgenommen. Le Crae übernimmt dabei einen Bridge-ähnlichen Teil. In dieser Untersuchung wird der Text ohne Le Craes Rapeinlage analysiert. Das Lied besteht aus

drei Strophen, wobei die ersten beiden Strophen direkt nacheinander gesungen werden, einem Pre-Chorus, einem Refrain und einem Interludium. Beim Interludium handelt es sich allerdings um ein musikalisches Zwischenspiel, das durch den Ausruf „Oh“ untermalt wird. Die Melodie des Liedes passt sich harmonisch an den Text und Inhalt des Liedes an.

Erzählperspektive: Sprecher / Angesprochene

Aussagen wie „*All my*“, „*I've*“ oder „*You lift me*“ machen deutlich, dass das Lied durchgängig aus der Ich-Perspektive gesungen wird.

Adressiert ist das Lied an Gott den Vater. Das deuten sowohl die direkte Anrede im Refrain „*God Your freedom..*“ als auch die Zeile der dritten Strophe „*You lead the way God...*“ an. Ferner legt der Gedanke „*This life You created ...*“ die 1. Person der Trinität als Adressaten nahe.

Themen

Das Lied behandelt das Thema der *Nachfolge*, was mit Aussagen wie „*Life is for living with You*“ oder „*You lead the way God You're right beside me*“ verdeutlicht wird. Außerdem spricht der Sänger davon, dass er eine „*decision*“ getroffen hat, sein Leben mit Gott zu führen.

Des Weiteren kommen Gedanken wie „*You are ev'rything I want and more*“ im Refrain vor, die das Thema der *Hingabe* andeuten.

Da *This is Living* ein temporeiches Lied ist und die Aussagen des Liedes sehr blumig und offen sind, stellt sich die Frage, inwieweit die Singenden im Verlauf des Liedes verstehen können, was sie überhaupt singen. Das ist sicherlich einer der größten Kritikpunkte an dem Lied.

Bibelstellen / Textreferenzen

In diesem Lied werden keine direkten biblischen Zitate aufgegriffen.

Einordnung in das gesamtbiblische Narrativ

In dem Lied *This is Living* taucht außer einer Reaktion des Menschen und einigen wenigen Auswirkungen des Retterhandelns Gottes kein Aspekt der gesamtbiblischen Erzählung auf.

Gott ist im Leben des Singenden derjenige, der ihn „aufhebt“ und „Wunder“ sehen lässt (Strophe 2). Was das genau bedeutet, wird allerdings nicht erwähnt. Gott wird dann im Pre-Chorus mit „Saviour“ betitelt, den der Singende gefunden hat. Der Refrain wiederholt dann immer wieder, dass Gott ihn im Leben immer „höher“ kommen lässt und die perfekte Liebe Gottes ihn „fliegen“ lässt. Hier wird eine sehr bildliche Sprache verwendet, die wenig Inhalt wiedergibt, dafür aber einen großen Interpretationsspielraum zulässt, um möglichst viele Lebenssituationen des Singenden mit einzuschließen.

Die Reaktion des Menschen besteht darin, dass er die Entscheidung (Decision in Strophe 1) getroffen hat, sein Leben für und mit Gott zu leben. Dieses Leben ist dann folglich auch nicht verschwendet („*No Moment is wasted*“, Strophe 2).

Funktion

Aufgrund der bildlichen Sprache und dem temporeichen Arrangement fällt es schwer, *This is Living* einer bestimmten Funktion im Gottesdienst zu zuordnen. Es eignet sich als ein Vortragstück im liturgischen Verlauf des Gottesdienstes, das den Zuhörern sowohl Freude als auch Leichtigkeit im Glauben vermittelt. Da das Lied eine gewisse Hingabe des Gläubigen an Gott thematisiert, kann das Lied auch eine Reaktion auf die Predigt im Gottesdienst sein.

4.1.18 The stand

CCLI Song # 4705248

Joel Houston

© 2005 Hillsong Music Publishing (Admin. by CopyCare Deutschland)

For use solely with the SongSelect. Terms of Use. All rights reserved. www.ccli.com

Hintergrund

Das Lied *The Stand* ist 2006 auf dem Live-Album „United We Stand“ erschienen. *The Stand* beginnt mit ruhigen Pianosounds, die eine stimmungsvolle Atmosphäre schaffen. Diese Pianosounds werden dann durch den Gesang und Akustikgitarren erweitert. Später kommen noch Schlagzeug, Bass- und E-Gitarren hinzu. Die ganze Songdynamik ist auf den Refrain, der eher die Rolle einer Bridge einnimmt, ausgerichtet. Das Lied besteht aus drei Strophen, wobei die ersten beiden unmittelbar nacheinander gesungen werden, einem Pre-Chorus, der nach Strophe 2 und, mit

Wiederholung, nach Strophe 3 folgt sowie dem Refrain. Dieser wird nicht nach jeder Strophe gesungen, sondern erklingt nach dem doppelt gesungenen Pre-Chorus insgesamt fünfmal, bevor das Lied mit dem Pre-Chorus endet. Die Melodie des Liedes passt harmonisch zum Text und Inhalt des Liedes. Besonders die Melodie der Bridge ist sehr eingängig und unterstützt die Hauptrolle, die ihr im Lied gegeben ist.

Erzählperspektive: Sprecher / Angesprochene

The Stand wird durchgängig aus der Ich-Perspektive gesungen. Das wird mit der Aussage „*My soul now to stand*“, die am Ende jeder Strophe gesungen wird, ausgedrückt. Ebenso drückt der Pre-Chorus die Ich-Perspektive mit „*So what can I say // And what can I do*“ aus. Im Refrain wird diese Perspektive mit Phrasen wie „*So I'll stand*“ nochmals bestätigt.

Adressiert ist das Lied an Jesus. Das wird vor allem in der zweiten Strophe erkennbar. Dort heißt es: „*You stood before my failure // And carried the cross from my shame // My sin weighed upon Your shoulders*“. Die Bridge macht mit der Zeile „*In awe of the One who gave it all*“ ebenfalls deutlich, dass Jesus hier angesprochen ist.

Dennoch gibt es Aussagen, die zweideutig einzuordnen sind. In ihnen könnte sowohl Jesus als auch Gott, der Vater gemeint sein. So kann beispielsweise der Schöpfungsaspekt in der ersten Strophe auf Gott, ebenso aber auch auf Jesus bezogen werden. Im Pre-Chorus heißt es in der dritten Zeile: „*But offer this heart, O God*“, womit gleichermaßen Gott und / oder Jesus gemeint sein könnte. Des Weiteren ist nicht ganz eindeutig, welche Person mit der Zeile „*Your Spirit alive in me*“ angesprochen wird. Einerseits könnte die Anrede Gottes Geist gelten, andererseits auch Jesu Geist. Natürlich ist es letztlich derselbe Geist, dennoch scheint es für die Anrede in einem Lied logischer, diese auf eine Person der Trinität zu beziehen, es sei denn, dieses Lied soll bewusst an die Trinität adressiert werden. Dies scheint in *The Stand* allerdings nicht der Fall zu sein. Daher wird aufgrund der Gewichtung der Aussagen, besonders in der zweiten Strophe, Jesus als der Hauptadressat des Liedes verstanden.

Themen

Das Oberthema des Liedes ist das *Lob* und die *Anbetung* Jesu. Das wird vor allem in der Bridge deutlich, auf die das ganze Lied hinzielt. Dort heißt es: „*So I'll stand //*

With arms high and heart abandoned // In awe of the One who gave it all". Die Anbetung soll in *The Stand* damit auch körperlich zum Ausdruck kommen. Das Thema Anbetung wird neben der Bridge des Weiteren mit den letzten Zeilen der jeweiligen Strophen in Worte gefasst. Dort wird gesungen: „*My soul now to stand*“. Die Gedanken der Schöpfung in der ersten Strophe sowie die Erlösungsperspektive, die in der zweiten Strophe angedeutet ist, liefern Gründe, warum der Singende Jesu anbetet. Jesus existierte als ewiger Gott schon vor der Schöpfung und ist in die Welt gekommen, um am Kreuz all das Versagen der Menschen und jegliche Sünden auf sich zu nehmen.

In Strophe drei wird dann die Konsequenz aus dem neugewonnenen Leben in Christus gezogen. Der Geist Jesu lebt im Herzen des Sängers und er vertraut im Leben auf die Erlösung Jesu. Damit ist ein weiteres Thema des Liedes offenbart, die *Hingabe* des Sängers an Jesus. Diese kommt im Pre-Chorus mit „*So what can I say // And what can I do // But offer this heart O God // completely to You*.“ zum Ausdruck. Der gleiche Gedanke wird in der dritten Strophe mit der Zeile „*My life to declare Your promise*“ geäußert. Aber auch die Aussage „*So I'll stand // with arms high and heart abandoned // In awe of the One who gave it all // I'll stand // My soul Lord to You surrendered // All I am is Yours*“, verdeutlicht und bestätigt die Hingabe des Singenden an Jesus.

Bibelstellen / Textreferenzen

Die Gedanken der Schöpfung, der Erlösung oder des innewohnenden Geistes in den drei Strophen finden viele biblische Parallelen. Der Bezug zur Schöpfung in der ersten Strophe mit „*You spoke the earth into motion*“ ist z.B. mit 1. Mos. 1 gegeben. Das Erlösungshandeln hat starke Anklänge zu den Evangeliumstexten. Die Gedanken des innewohnenden Geistes stammen z.B. aus 1. Kor. 6:19.

The Stand ist in seinen Aussagen allgemein gehalten und lässt keine Bezüge zu aktuellen Themenfeldern in Politik oder Gesellschaft zu.

Einordnung in das gesamtbiblische Narrativ

The Stand erzählt die Schöpfungsgeschichte der Bibel mit Details nach, die in keinem anderen Lied aus der Hitliste der Hillsong-Lieder vorkommen. Gott bzw. auch Jesus, an den das Lied adressiert ist, waren schon vor der Schöpfung da, wie es in Strophe 1 heißt. Sie existieren von Ewigkeit zu Ewigkeit, was mit „Eternity in Your

hand“ gemeint ist. Die Gottheit war es dann auch, die die Erde durch die Schöpfungswörter („Und Gott sprach“ 1. Mos. 1) in Existenz und Bewegung rief.

Die Auswirkungen des Sündenfalls werden in Strophe 2 nacherzählt. Hier wird von Versagen, Scham und Sünde gesprochen, die in der Welt sind und auch den Singenden betreffen. Dies sieht er ganz persönlich ein.

Das Retterhandeln Jesu wird ebenfalls in Strophe 2 erwähnt. Das Versagen, die Scham und Sünde wurden von Jesus ans Kreuz getragen. Auch die Möglichkeit, auf Grundlage der Errettung zu leben („*walk upon salvation*“, Strophe 3), sind Auswirkungen des Rettungshandelns Jesu. Die Auferstehung Jesu wird hier nicht näher erwähnt.

Die Antwort für den Singenden folgt ganz logisch. Er fragt sich im Pre-Chorus „*So what can i say // And what can I do // But offer this heart O God // completely to You*“. Seine Antwort liegt also in einem Gott ganzheitlich hingeebenen Herzen. Da es sich zuerst um eine Hingabe des Herzens handelt, kann hier durchaus auch Buße mit eingeschlossen werden. Das liegt vor allem nahe, da die Sünde im Leben des Singenden schon in Strophe 2 anerkannt und eingesehen wurde. Eine weitere Antwort des Gläubigen ist dann in Strophe 3 zu erkennen. Hier entscheidet sich der Singende dazu, das Versprechen Jesu, das immer auch ihm gilt, in der Welt zu verkünden. Eine weitere logische Konsequenz auf das Rettungshandeln Jesu ist seine Anbetung. Diese wird durch den mehrfach hinter einander gesungenen Refrain ausgedrückt. Der Singende will Jesus aber nicht nur mit Worten anbeten, sondern ebenfalls mit seinem gesamten Körper und bekundet dies mit „*I'll stand // With arms high and heart abandoned*“.

Über die Zukunft, wie sie in der Bibel beschrieben wird, sagt das Lied nichts aus.

Funktion

Das Lied *The Stand* nimmt im liturgischen Verlauf des Gottesdienstes die Handlung des Lobpreises auf. Jesus wird sowohl für sein Schöpfungshandeln als auch für sein Erlösungshandeln angebetet. Er wird darüber hinaus aus Dankbarkeit für die ständige Begleitung des Christen, die durch den Heiligen Geist geschieht, angebetet.

Da das vordergründige Thema jedoch die Hingabe des Christen an Jesus ist, wird das Lied die Handlung des Schuldbekenntnisses sowie des Abendmahls ausführen. Hier ist besonders die zweite Strophe von Bedeutung, da an dieser Stelle die

Schuld- und Erlösungsthematik besungen wird. Innerhalb des Abendmahls eignet sich das Lied als Antwort auf das Erlösungshandeln Jesu.

4.1.19 Mein Retter, Erlöser

CCLI Song # 5203897

Evie Sturm | Reuben Morgan

© 2004 Hillsong Music Publishing (Verwaltet von CopyCare Deutschland)

For use solely with the SongSelect. Terms of Use. All rights reserved. www.ccli.com

Hintergrund

Mein Retter, Erlöser wurde 2004 unter dem Originalnamen „For All You’ve Done“ auf dem gleichnamigen Live-Album veröffentlicht. Das Lied zeichnet sich stark durch das Live-Feeling auf der Aufnahme aus. Es ist ein fröhliches Lied, das alle gängigen Hillsong Instrumente beinhaltet. Dazu gehören die Gitarren, das Schlagzeug sowie das Piano. Gesanglich ist das Lied meist mehrstimmig gestaltet. Textlich ist das Lied kurz. Es besteht aus einer Strophe, einem Pre-Chorus und einem Refrain und wird mehrfach wiederholt. Die Melodie harmoniert gut mit dem Arrangement des Liedes.

Erzählperspektive: Sprecher / Angesprochene

Die Sänger-Perspektive des Liedes ist eine Mischung aus der Ich- und Wir-Form. In der Strophe wird mit „*Mein Retter, Erlöser // Du zogst mich aus der Finsternis*“ der Fokus auf die Ich-Perspektive gerichtet. Im Pre-Chorus kommt dann mit „*Du kamst zu uns...*“ die Wir-Perspektive hinzu. Der Refrain ist neutral gehalten. Die Nähe zum Pre-Chorus lässt allerdings darauf schließen, dass der Refrain in Gemeinschaft gesungen wird.

Jesus ist der alleinige Adressat des Liedes. Das macht das gesamte Lied deutlich. Er wird als der „*Retter, Erlöser*“ bezeichnet, der „*Gottessohn*“, der auf diese Welt kam. Der Refrain besingt ihn dann als den Gestorbenen und Auferstandenen, der die Tür zu Gott geöffnet hat.

Themen

Das Hauptthema des Liedes ist das *Lob* und die *Anbetung* Jesu, die in der letzten Zeile des Refrains mit „*Halleluja, sei dir der Dank*“ ihren Höhepunkt erreicht. Die

Strophe und der Pre-Chorus liefern dabei die Gründe zum Loben und Anbeten. Die Anbetung und der Dank gelten Jesus, weil er der persönliche „*Retter, Erlöser*“ ist, der aus der „*Finsternis*“ rettet und alles neu macht. Jesus war und ist ewig und kam als Gottessohn auf die Erde. Der Refrain spricht ebenfalls über die Rettungstat Jesu.

Somit ist auch die *Rettung* ein wesentliches Thema in dem Lied. Es wird allerdings nicht konkreter benannt, wovon Jesus rettet. Die Aussage „*Du zogst mich aus der Finsternis*“ ist nicht weiter beschrieben. Sind es finstere Gedanken, von denen Jesus befreit? Oder handelt es sich um eine Art Depressivität, die sich wie eine psychische Finsternis anfühlt, aus der Jesus den Sänger zieht? Ist es die Finsternis, die die Bibel mit Tod und Sünde bezeichnet oder die Finsternis der ewigen Gottesferne? Diese Fragen bleiben offen.

Bibelstellen / Textreferenzen

Mein Retter, Erlöser enthält keine direkten Bibelzitate. Dennoch sind viele Gedanken des Liedes biblischen Ursprungs. So findet z.B. der Gedanke des „*Gottessohnes*“ Anklang an Joh. 3:18. Die Aussage im Refrain: „*Und die Tür hin zu Gott // nun durch dich geöffnet ist*“ erinnert stark an Jesu eigene Aussage in Joh. 10:9. Ebenfalls im Refrain stehend, erinnert die Zeile „*Weil du lebst, weil du starbst, // weil du auferstanden bist*“ an Jesu eigene Worte in Joh. 11:25 und Paulus´ Aussage in 2. Kor. 5:15.

Das Lied ist allgemein gehalten und weist keine Bezüge zu aktuellen Lebensumständen oder gesellschaftsrelevanten Themenfeldern auf. Es ist damit universell einsetzbar.

Einordnung in das gesamtbiblische Narrativ

Der Gedanke des Schöpfungshandelns Gottes sowie eine Perspektive der Zukunft werden in dem Lied nicht angesprochen.

Aspekte des Sündenfalls können in der Tatsache gefunden werden, dass Jesus den Gläubigen aus der „*Finsternis*“ zog. Näher qualifiziert wird das allerdings nicht.

Mein Retter, Erlöser ist ein stark auf den Rettungsakt Jesu bezogenes Lied. Das zeigt die Strophe bereits in der ersten Zeile. Dort wird von dem persönlichen Retter und Erlöser gesungen. Im Pre-Chorus wird erwähnt, woher dieser Retter kam, nämlich „*aus Ewigkeiten, auf die Erde hier*“. Der Refrain gibt dann das Rettungshandeln

detailliert wieder. Jesus lebte, er starb und ist auferstanden von den Toten. Deshalb ist er auch die Tür, der Weg hin zu Gott.

Die Antwort des Gläubigen auf Jesu Handeln ist folgerichtig die Anbetung. Dies wird ebenfalls im Refrain mit der Zeile „Halleluja, sei dir der Dank“ deutlich.

Funktion

Innerhalb der liturgischen Funktion des Gottesdienstes kann das Lied die Handlung des Lobpreises ausführen. Jesus wird für Dinge angebetet, die er für die Menschen vollbracht hat. Dazu gehört unter anderem sein Rettungshandeln und, damit verbunden, seine Auferstehung.

Durch die angesprochene Thematik der Rettung ist auch eine Verbindung zum Abendmahl hergestellt, in dem das Lied seine Wirkung entfalten kann. Es kann als innere Vorbereitung auf das Abendmahl gesungen werden oder aber als dankbare Antwort nach demselben.

Mein Retter, Erlöser bekennt einige Glaubensinhalte, die das Lied als Glaubensbekenntnis innerhalb des Gottesdienstes singbar macht. Zu diesen Aussagen gehören z.B. die Erlösungsgedanken sowie die Aussagen über Jesu Tod und Auferstehung.

Neben der liturgischen Funktion wirkt das Lied kerygmatisch. Jesus wird eindeutig als Erlöser verkündigt, der von Ewigkeiten her Bestand hat und auf diese Welt kam, um sie zu erlösen. Da Jesus laut Refrain „die Tür hin zu Gott“ geöffnet hat, ist das Lied gleichsam auch missionarisch aktiv. Glaubens- und kirchendistanzierte Menschen werden mit dieser Botschaft konfrontiert und zu einer Antwort aufgefordert.

Außerdem hat das Lied eine starke koinoniale Funktion, weil es eine ausgeprägte Wir-Perspektive einnimmt und sich die singende Gemeinde gemeinsam in das Lob Jesu und hinter die Glaubensaussagen des Liedes stellt.

4.1.20 Sinking Deep

CCLI Song # 6605236

Aodhan King | Joel Davies

© 2012 Hillsong Music Publishing (Admin. by CopyCare Deutschland)

For use solely with the SongSelect. Terms of Use. All rights reserved. www.ccli.com

Hintergrund

Das Lied *Sinking Deep* wurde 2013 von Hillsong Young & Free auf ihrem gleichnamigen Album veröffentlicht. Das Live-Feeling kommt in dem Lied stark zum Tragen. Die Instrumente klingen live und immer wieder werden die Stimmen der Teilnehmer der Recording Session gehört. Das Lied beginnt mit einem Piano-Intro, das von kreischenden Stimmen begleitet wird. Das getragene Piano-Feeling zieht sich durch das ganze Lied. Nachdem die zwei Strophen, der Refrain und die Bridge gesungen wurden, setzen die Instrumente Schlagzeug, Synthesizer, E-Gitarre und Bass-Gitarre ein, die eine Art Interludium spielen, in dessen Verlauf die Teilnehmer der Recording Session im Hintergrund Textzeilen des Liedes singen. Im Anschluss daran wird die Bridge bis zum Ende des Liedes mehrfach wiederholt.

Erzählperspektive: Sprecher / Angesprochene

Sinking Deep wird ausschließlich aus der Ich-Perspektive gesungen. Das wird z.B. in der Strophe 1 mit „*I am won by perfect love*“ oder im Refrain mit „*I'm wide awake drawing close*“ deutlich.

Adressiert ist das Lied an Jesus Christus. Das wird in der Bridge verdeutlicht, in der sein Name explizit genannt wird. Andere für ihn gebrauchte Titel sind „*Lord*“ wie in Strophe 2. Ansonsten wird überwiegend das Personalpronomen „*Your*“ and „*You*“ gebraucht, um Jesus anzusprechen.

Themen

Sinking Deep spricht verschiedene Themen des Lebens von Gläubigen an. Zum einen ist das Thema *Rettung* stark präsent. Gleich zu Beginn des Liedes wird ausgedrückt: „*Standing here in Your presence // In a grace so relentless // I am won by perfect love*“. In der Gegenwart Jesu zu stehen ist die Folge der Gnade und Liebe Jesu, die in seinem Retterhandeln Wirklichkeit wurde. Auch die Bridge drückt das Thema *Rettung* aus, wenn gesungen wird: „*Your love so deep is washing over me*“.

Das Thema *Lobpreis / Anbetung* wird in der Sänger-Adressaten-Ausrichtung des Liedes deutlich, wenn der Singende Jesus direkt anbetet zu, indem er ihn mit charakteristischen Wesensmerkmalen besingt, so z.B. in Strophe 2 mit „*Lift my head to see Your glory // Lord of all so beautiful*“.

Ein weiteres in diesem Lied angesprochenes Thema ist *Angst*. Im Refrain wird durch Wiederholung immer wieder ausgerufen „*All fear removed*“. Auch in Strophe

2 kommt mit „*When I'm lost You pursue me*“ und „*Here in You I find shelter*“ zum Ausdruck, dass es im Leben des Singenden Momente des Verloren-Seins und der Angst gibt. Genauer beschrieben wird die Angst jedoch nicht. Das ist allerdings nichts Neues in den Hillsong-Liedern und nicht negativ zu betrachten, da es auf diese Weise einer großen und breiten Sängerschaft ermöglicht, sich dieses Lied zu eigen zu machen.

Mit dem Thema der Angst ist auch das Thema *Hoffnung / Zuversicht* verbunden. Obwohl es Angst im Leben des Singenden geben kann, ist die Zuversicht und die Hoffnung vorhanden, dass der angstmachende Zustand vorübergehen wird. Das wird z.B. in Strophe 1 durch „*peace that lasts forever*“ zum Ausdruck gebracht. Genauso lässt die Aussage „*I am won by perfect love*“ erkennen, dass die Zuversicht größer ist als die Angst. Weiterhin wird im Refrain immer wieder betont, dass „*all fear removed*“ ist. Die Frage die sich aufdrängt ist, ob ein gläubiger Mensch keine Angst haben darf oder sollte? Wahrscheinlich sind die Verse so aber nicht gemeint, da, ebenfalls im Refrain, die Aussage „*I breathe You in I lean into Your love*“ deutlich macht, dass es sich mehr um eine wiederkehrende Handlung als einen anhaltenden Zustand handelt. Die Angst kann zwar jederzeit wieder kommen, aber sie muss nicht immer bleiben. Mit der Zeile „*My secret Place*“ in Strophe 2 kommt das Thema *Hoffnung / Zuversicht* ebenfalls nochmals zum Vorschein. Bei allem, was dem Gläubigen zustoßen mag, hat er in Jesus einen geheimen Platz, an dem er Zuversicht erleben darf. Dieser „geheime Ort“ wird durch die vorangegangene Zeile „*Captivated by the splendour of Your face*“ mit der Gegenwart Jesu in Verbindung gebracht.

Ein letztes in diesem Lied angesprochenes Thema ist die *Hingabe*. Das wird beispielsweise im Refrain mit „*I breathe You in I lean into Your love*“, vor allem aber in der Bridge mit „*Your face is all I seek You are my ev'rything // Jesus Christ You are my one desire // Lord hear my only cry to know You all my life*“ zum Ausdruck gebracht. Diese Hingabe wird hier vom Singenden allumfassend ausgerufen und ist von der Intensität her kaum noch zu steigern. Allerdings wird nicht ganz deutlich, was mit „*I breathe You in I lean into Your love*“ sowie „*Your face is all I seek*“ ausgesagt wird. Ist damit das Streben nach der Nähe Jesu gemeint oder auch die Sehnsucht nach dem Heiligen Geist? Vielleicht wird mit „*I breathe You in*“ an die Bibelstelle aus Joh. 21:22 gedacht, in der es heißt: „*Und als er das gesagt hatte, blies er sie an und spricht zu ihnen: Nehmt hin den Heiligen Geist!*“.

Bibelstellen / Textreferenzen

Die Angst und das Gefühl der Verlorenheit, die in dem Lied angesprochen werden, stehen im starken Kontrast zur Gegenwart Jesu, in der sich der Singende geborgen wissen darf. Dieser Gedanke ist stark von Röm. 8:35 geprägt. Hier wird bestätigt, dass nichts und niemand den Gläubigen von der Liebe Jesu trennen kann.

Eine andere Bibelstelle, die angesprochen wird, ist Phil. 3:7-8. Dort heißt es:

*„Aber was mir Gewinn war, das habe ich um Christi willen für Schaden erachtet.
8 Ja, ich erachte es noch alles für Schaden gegenüber der überschwänglichen Erkenntnis Christi Jesu, meines Herrn. Um seinetwillen ist mir das alles ein Schaden geworden, und ich erachte es für Dreck, damit ich Christus gewinne“.*

Diese Gedanken harmonisieren stark mit den Aussagen der Bridge: *„You are my ev'rything ... my one desire“.*

Einordnung in das gesamtbiblische Narrativ

Der erste Akt der gesamtbiblischen Erzählung wird in dem Lied *Sinking Deep* nicht thematisiert. Genauso verhält es sich auch mit dem letzten Akt des Bibeldramas.

Es ist schwer nachvollziehbar, ob mit *„When I am lost You pursue me“* eine Auswirkung des Sündenfalls gemeint sein könnte. Der Kontext des Liedes bietet dazu wenig Anhaltspunkte. Hier sind die Zeilen des Liedes einfach zu vage, als dass man konkrete Aussagen machen kann.

Aspekte des Retterhandelns Jesu werden angedeutet, so z.B. in Strophe 1 mit *„In a grace so relentless“* und *„In a peace that lasts forever“*. „Gnade“ und „Friede“ sind Begriffe, die sehr stark mit dem Erlösungshandeln Jesu in Verbindung gebracht werden, beispielsweise in vielen Briefanfängen im Neuen Testament (z.B. Phil. 1:2; Gal. 1:3 etc.).

Die Antwort des Menschen kommt durch die Hingabe zu Jesus stark zum Ausdruck. Hier sind vor allem die bereits erwähnten Zeilen wie *„I breathe You in I lean into Your love“* und *„Your face is all I seek“* zu nennen.

Funktion

Da *Sinking Deep* Lobpreis / Anbetung thematisiert, ist das Lied innerhalb der liturgischen Funktion des Gottesdienstes gut geeignet, um in der Lobpreis- und Anbetungszeit eingesetzt zu werden. Durch die angesprochene Thematik der Rettung ist

überdies eine Verbindung zum Abendmahl hergestellt, in dessen Rahmen das Lied seine Wirkung entfalten kann. Es kann als innere Vorbereitung auf das Abendmahl gesungen werden oder aber als dankbare Antwort auf Jesu Handeln danach. Besonders die angesprochene Sehnsucht nach der Gegenwart Jesu kann durch das Abendmahl eine starke Wechselwirkung erzeugen.

Neben der liturgischen Funktion übernimmt *Sinking Deep* noch eine seelsorgerliche Funktion. Der angesprochenen Angst und den Gefühlen der Verlorenheit wird mit der Zusage der Gegenwart Jesu begegnet. Hier kann der Singende Zuversicht und Hoffnung erfahren.

Des Weiteren wirkt das Lied diakonisch, da es gemeinschaftlich einander zu gesungen wird. Selbst wenn ein Christ sprachunfähig ist, erhält der durch Mitchristen seine Sprachfähigkeit zurück, indem er die gesungenen Aussagen innerlich für sich in Anspruch nehmen kann. Da Seelsorge und Diakonie auch immer Dienst am Nächsten ist, übernimmt das Lied ferner eine koinoniale Funktion. Besonderes im Live-Setting, wenn gemeinsam gesungen wird, entwickelt das Lied eine starke Dynamik und wird so zu einer kollektiven Erfahrung. In der Aufnahme des Songs kommt das vor allem in der Hinführung zur und in der Bridge zum Ausdruck.

5 Auswertung und Zusammenfassung der Ergebnisse

Die Analyse der ausgewählten 20 Hillsong-Lieder hat eine Fülle von Erkenntnissen geliefert, die nun im Folgenden zusammengefasst und diskutiert werden. Um eine anschauliche Auswertung der Ergebnisse zu erhalten, wurden die Ergebnisse der inhaltlichen und funktionalen Analyse gebündelt und in einer Excel-Liste zusammengetragen und kategorisiert. Zu jedem untersuchten Parameter wurde eine Liste erstellt, auf Grundlage derer anschließend ein Diagramm zur Veranschaulichung erstellt wurde.

5.1 Die Adressaten in den Liedern



Abbildung 1: Die angesprochenen Personen der Trinität in den Liedern

5.1.1 Jesus

Abbildung 1 zeigt die Verteilung der angesprochenen Personen der Trinität. Die Analyse der Lieder ergibt ein deutliches Bild. 15 der 20 untersuchten Lieder, also insgesamt 75%, sprechen Jesus als alleinigen Adressaten an. Er wird zum Teil direkt mit Namen angesprochen, aber auch indirekt erwähnt. Des Weiteren finden sich Assoziationen mit Heilstaten, Heilstitel und Attribute Jesu, die ihn zum Adressaten des Liedes machten. Hierzu zählen z.B. Assoziationen wie *Saviour* im Lied *Mighty to save*, aber auch Attribute wie *mächtig* und *stark* wie in dem Lied *Hosanna* oder *Alle Schöpfung staunt*, die ihn als den Angesprochenen identifizieren. Neben diesen werden zusätzlich Personalpronomen verwendet, um Jesus anzusprechen. Im Lied *Das Glaube Ich* werden alle drei Personen der Trinität erwähnt und

angesprochen, sodass es als Glaubensbekenntnis an den dreieinigen Gott fungiert. Doch selbst in diesem Lied nimmt Jesus die Hauptrolle ein. Auch andere Untersuchungen sehen eine Fokussierung auf Jesus als den Hauptadressaten der Lieder (Riphagen 2016:109ff; Thornton 2015:193ff; Riches 2010a:106ff).

Eine Erklärung dafür ist, dass die Lobpreis- und Anbetungslieder aus der charismatischen Bewegung einen Schwerpunkt auf die persönliche Begegnung mit Gott legen. Pete Ward bezeichnet die modernen Lobpreis- und Anbetungslieder auch als „narratives of encounter“ (Ward 2005:197-198). Die Menschwerdung Jesu, so wie sie das Neue Testament erzählt, macht ihn von den drei Personen der Trinität am nahbarsten. Dies führt zu einer Schieflage im theologischen aber auch Beziehungsverständnis der Anbetenden gegenüber Gott. Denn im Alten Testament war Gott, der Vater, die Person der Begegnung. Wenngleich dieser auch nicht so nahbar war wie Jesus es ist, war er dennoch Quelle der Gott-Mensch Beziehung.

5.1.2 Gott der Vater

Gott der Vater ist in drei, also 15% der 20 Lieder der Angesprochenen. Die Ansprache geschieht zum Teil direkt, zum Teil aber auch indirekt durch Beschreibungen. In *Groß und Herrlich* geschieht diese Anrede durch die Verbindung zu dem alttestamentlich benutzten Titel „Zions Herrscher, König der ganzen Welt“, im Lied *Alive* durch die Verbindung zum sendenden Gott, der seinen Sohn auf die Welt schickt. In *This is Living* wird Gott, der Vater direkt angesprochen. Außer im Lied *Groß und Herrlich*, in dem Gott für seine Größe und Herrlichkeit angebetet wird, wird er in den anderen beiden Liedern für Dinge gepriesen bzw. angebetet, die er für den Gläubigen getan hat, beispielsweise mit „*You picked me up now I'm set apart*“ im Lied *Alive*. Hier kommt eine Beobachtung zum Tragen, die von manchen Kritikern gemacht wird. In den Liedern wird Gott zu stark auf sein Handeln und Wirken im Leben des Gläubigen fokussiert. Seine andere, verborgene und Heilige Seite wird dagegen selten gezeigt. Dadurch wird Gottes Immanenz nicht im ausgewogenen Verhältnis zu seiner Transzendenz dargestellt. Hinzu kommt, dass Jesus, wie bereits beobachtet, als der menschengewordene Gott, der Hauptadressat der Lieder ist. Diese Beobachtung deckt sich mit anderen Untersuchungen, die ein ähnliches Bild ergeben (Thornton 2015; Ruth 2007; Evans 2006). Thornton argumentiert: “The direct address of God as Father, which Christ exemplified (Matthew 6:9, Luke 23:46) and Paul encourages (Romans 8:15), has gone out of favour with current writers.”

(Thornton 2015:146). Als möglichen Grund dafür sieht er das mancherorts negativ dargestellte Vaterbild in den Medien (Thornton 2015:146). Das kann sicherlich ein Grund sein, allerdings gibt es negativ empfundene Väter oder Vaterfiguren nicht erst seit 30 Jahren. Außerdem gibt es Orte auf der Welt, an denen Gott, der Vater einen wesentlich größeren Raum im pfingstkirchlichen Lobpreis einnimmt (Butler 2002). Butler untersuchte acht Lieder, die in Haiti gesungen werden und von denen sich die Hälfte an Gott, den Vater, richten.

Wie oben bereits erwähnt, kommt hier die Theologie der Hillsong-Kirche zur Geltung, die zwar nicht offiziell, wenngleich durch die Lieder praktisch einen Fokus auf Jesus legt. Andrew Goodliff sieht für diese Verengung z.B. einen Grund in der Tatsache, dass viele Songwriter weder studierte Theologen sind noch eine systematische Theologie in ihren Liedern verfolgen (Goodliff 2009). Wie weiter unten gezeigt wird, resultiert die Schiefelage in der Ansprache der Lieder auch aus der Nacherzählung des gesamtbiblischen Narratives. Die meisten Lieder fokussieren sich auf die Erzählungen der Rettung sowie der Antwort des Menschen auf die erfahrene Rettung. Durch diese Fokussierung auf die Rettung, die Jesus in den Vordergrund stellt, ist es nachvollziehbar, warum Gott der Vater, in den Liedern selten adressiert wird.

5.1.3 Heiliger Geist

Der Heilige Geist nimmt eine Nebenrolle ein. Er kommt zwar vor, wird aber nur in dem Lied *Oceans* in einer Zeile der Bridge direkt angesprochen. Auch andere Untersuchungen zeigen, dass die Ansprache an den Heiligen Geist über die Jahre in Hillsong-Liedern stetig abgenommen hat (Thornton 2015:195; Riches 2010b:69). Das hat laut Riches mit einer liturgischen Weichenstellung zu tun, die Pastor Brian Houston Ende der 1990er und Anfang der 2000er Jahre vorgenommen hat. In einem Interview mit David, Moyse, einem Musiker und Produzenten der Hillsong Bands, sagt Moyse folgendes:

„... I know in the early days in 1990, we did actually have some pretty full on [spiritual] times there at Hills ... But the larger it grew, my feeling is that [Brian] wanted it to be more ... seeker sensitive ... he wanted to appeal to a much broader group, therefore the things that would, in his perception ... be a little bit difficult for people to understand, he needed to tone down a bit ...“ (Riches 2010b:72).

Es kam in dem Vollzug zu einem Wechsel hin zu einer eher christologisch geprägten Ausrichtung der Kirche, die sich deutlich in den Liedtexten der Kirche ausdrückte.

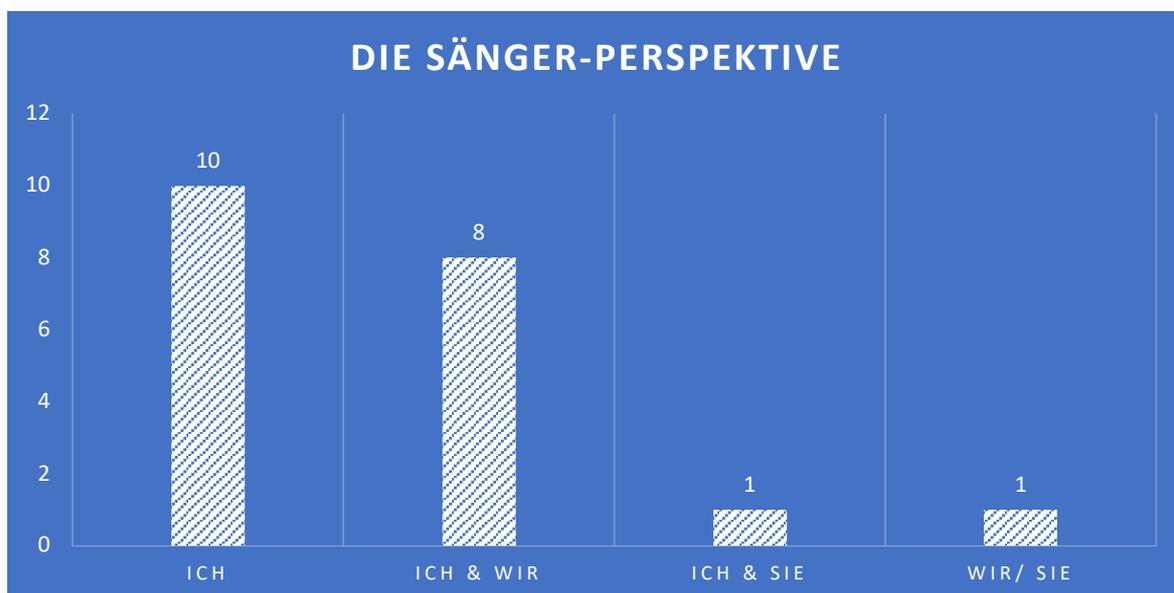
Ob es sich hier nur um eine Phase in der Entwicklung der Hillsong-Kirche handelt, muss abgewartet werden. Fest steht, dass diese Analyse ein Ungleichgewicht in den populärsten Hillsong-Liedern im Zusammenhang mit der angesprochenen Trinität bestätigt. Dieses Ungleichgewicht hat Konsequenzen, wie sie in der Zusammenfassung des gesamtbiblischen Narratives noch deutlicher gezeigt werden. Einen interessanten Gedanken formuliert Thornton in seiner Dissertation:

“Ultimately, local churches’ contribute to this imbalance through their song choices; if churches wanted to sing more songs directed to the Spirit, they could easily access them from, for example, Song Select, and the CCS industry would respond by writing more of what the ‘market’ wanted.” (Thornton 2015:196)

Sicherlich ist die Kritik an den Hillsong-Liedern insofern gerechtfertigt, dass sie ein sehr einseitiges Bild der Trinität abbilden. Die Kritik darf sich aber nicht nur auf die Songwriter richten. Die Kirchen selbst müssen die Initiative ergreifen und mit Lobpreisleitern und Songwritern im Gespräch sein, um ihnen mitzuteilen, wo es Schief-lagen gibt. Ähnlich sieht es auch Jürg Buchegger, wenn er sagt:

„Ich bin der Meinung, dass der Theologe ein entscheidendes Wort mitreden muss bei der Auswahl der Lieder im Gottesdienst. Dazu braucht es gewiss das Gespräch mit den Musikern. Sie benötigen Begleitung, auch theologische Lehre.“ (Buchegger 2016:87)

5.2 Die Sänger-Perspektive der Lieder



Die Abbildung 2 macht deutlich, dass fast alle Lieder aus der Ich-Perspektive gesungen werden. Dabei umfassen 10 der 20 Lieder durchgängig und ausschließlich die Ich-Perspektive. Bei acht Liedern kommt im Verlauf des Liedes eine Wir-Perspektive hinzu. Dies ist meist im Refrain oder der Bridge der Fall. In einem Lied, *Groß und Herrlich*, kommt eine außergewöhnliche Perspektive-Kombination von Ich und Sie zum Ausdruck. Das ist insofern bemerkenswert, als der Sänger das Lied mit der Schöpfung zusammen singt und das so nur noch im Lied *Alle Schöpfung staunt* vorkommt. Letzteres allerdings verwendet eine Wir- / Sie-Perspektive-Kombination. Die Beobachtung der überwiegend starken Fokussierung auf das Individuum deckt sich mit anderen Untersuchungen (z.B. Evans 2006; Riches 2010b; Riphagen 2016).

5.2.1 Verbindung zwischen Text und Funktion

Diese Untersuchung lieferte allerdings interessante Ergebnisse, als die Sänger-Perspektive im Blick auf die Funktionen, die die Lieder einnehmen untersucht wurde. Denn obwohl eine starke Betonung des Individuums festgestellt wurde, ist gleichzeitig die koinoniale Funktion mit 16-maligem Vorkommen die am stärksten ausgeprägte. Das ist unter anderem in den acht Liedern, die aus der Ich- / Wir-Perspektive gesungen werden, sowie in sechs Liedern, die ausschließlich aus der Ich-Perspektive gesungen werden, der Fall. Letzteres lässt sich wie folgt erklären: die sechs Lieder wirken jeweils auch in einer seelsorgerlichen und diakonischen Funktion. Immer dann, wenn diese Kombination in Liedern festgestellt wurde, ließ sich auch die koinoniale Funktion des Liedes erkennen. Das bedeutet, dass selbst ein Lied, das aus der Ich-Perspektive gesungen wird, aufgrund seiner angesprochenen Themen seelsorgerlich und diakonisch sein kann und somit darüber hinaus koinoniale Funktion hat. Die Beobachtung des Zusammenspiels zwischen dem Individuum und der koinonialen Funktion eines Liedes wird von anderen bestätigt (Cowan 2017:94f). Das 2015 erschienene Lied „Even when it hurts“ vom Album *Empires* ist ein stark von der Ich-Perspektive geprägtes Lied. Der Refrain: *“Even when the fight seems lost / I’ll praise you / Even when it hurts like hell / I’ll praise You / Even when it makes no sense to sing / Louder than I’ll sing Your praise.”* drückt dies exemplarisch aus. Joel Houston, der Schreiber des Liedes, veröffentlichte am 05. Dezember 2015 in einen Blogpost den kostenlosen Download des Liedes. Gleichzeitig wurde um eine

Spende für den „World Vision Syrian refugee fund“ gebeten (Hillsong Collected 2015). Cowan schlussfolgert: „The song may sing „I“, but the connection to the global „we“ is palpable“ (Cowan 2017:94). Dies ist nur ein Beispiel, wie ein Lied das Individuum im Fokus hat und dennoch gemeinschaftsstiftend sein kann.

5.2.2 Verbindung zur Aufführungspraxis

Auch wenn die konkrete Aufführung der Hillsong-Lieder in dieser Arbeit nicht behandelt wurde, sei noch auf eine weitere Beobachtung hingewiesen. In den Live-Videos der Hillsong-Lieder sind meistens eine Vielzahl an Sängern und Musikern auf der Bühne zu sehen². Es kommt einem Chor gleich, der auf der Bühne präsent ist. Selbst bei den „unplugged-Versionen“ der Lieder, die musikalisch nicht in voller Instrumentalbesetzung erklingen, ist oft eine große Zahl an Sängern und Sängerinnen zu sehen³. Die Lieder, deren Texte häufig die Ich-Perspektive widerspiegeln, werden im Live-Kontext dennoch im Kollektiv gesungen. Marti (2009) drückt diese Beobachtung in seiner Arbeit über das im selben Genre agierenden ICF Songwri-terkollektiv folgendermaßen aus:

„Dies ist nicht einfach mit dem gesamtneuzzeitlichen Trend zur Individualisierung zur erklären, sondern hat mit der Funktion der Lieder im religiösen Vollzug und Erleben zu tun. Dabei besteht eine beträchtliche Spannung zwischen der starken Individualisierung der Texte und dem musikalischen "Mitnahmeeffekt": Die musikalische Realisierung lässt eher an eine (große) Gruppe Jugendlicher in kollektiver Begeisterung denken als an Einkehr und Konzentration auf den eigenen Seelengrund. Vom Text her gesehen, steht jeder und jede Singende als Individuum Gott ganz allein und direkt gegenüber, der musikalische Vollzug dagegen schließt die Singenden zum Kollektiv zusammen.“ (Marti 2009:212).

5.2.3 Verbindung zwischen Sänger- und Adressaten-Referenzen

Thornton (2016) hat in seiner Arbeit eine interessante Beobachtung gemacht. Er hat in den von ihm untersuchten Liedern die Anzahl Referenzen der individuellen Sänger-Perspektive und die der angesprochenen Adressaten gegenübergestellt. Diese hat er in einer einfachen Bruchformel berechnet. Wenn die Anzahl der Referenzen bzgl. der individuellen Sänger-Perspektive in einem Lied größer als die

² <https://www.youtube.com/user/hillsonglive> [04.08.2018, 11:00 Uhr]

³ <https://www.youtube.com/watch?v=DGRz2BJQRXU&frags=pl%2Cwn> [04.08.2018, 11:15 Uhr]

Anzahl der Adressaten-Referenzen war und somit größer als 1, drückt das eine Fokussierung auf den Sänger des Liedes aus. Ist diese Zahl allerdings kleiner als 1 ist, drückt das Lied eine „Gott-Bezogenheit“ aus (vgl. Abb. 3).

$$\frac{\text{Anzahl von Sänger-Referenzen}}{\text{Anzahl von Gott-Referenzen}} > 1 = \text{Mehr auf Sänger Fokussiert}$$

$$\frac{\text{Anzahl von Sänger-Referenzen}}{\text{Anzahl von Gott-Referenzen}} < 1 = \text{Mehr auf Gott Fokussiert}$$

Abbildung 3 Verhältnis Sänger – Adressaten Referenz

Thornton schlussfolgert daraus: “Evidently, the lyric content of the most popular CCS does not support the ‘me-centred’ expression of personal or corporate faith for which some have argued. Rather, the CCS lyrics analysed are predominantly God-centred.” (Thornton 2015:192). Nachdem dieses Schema auch auf die in dieser Arbeit untersuchten Lieder angewandt wurde, zeichnet sich ein ähnliches Bild ab. Sechs der 20 Hillsong-Lieder haben mehr Sänger-bezogene Referenzen und weisen somit eine Fokussierung auf den aus, der singt. 12 der Lieder weisen mehr Adressaten-bezogene Referenzen auf, das bedeutet, ihr Fokus ist auf den Adressaten des Liedes gerichtet. Lediglich zwei Lieder, *Mighty to save* und *I surrender*, weisen aufgrund der gleichen Anzahl an Sänger- und Adressaten-Referenzen eine Balance in ihrer Fokussierung auf.

Unter diesem Aspekt wird erkennbar, dass die Fokussierung der 20 populärsten Hillsong-Lieder nicht ausschließlich auf dem Individuum bzw. den Sängern liegt. Die Kritik von Dawn (1999) und anderen, dass eine versammelte Glaubensgemeinschaft in den gesungenen Liedtexten keinen so großen Fokus auf die individuelle Sänger-Perspektive legen sollte, ist unter Berücksichtigung der gesammelten Ergebnisse zu relativieren.

5.3 Die thematischen Schwerpunkte der Lieder

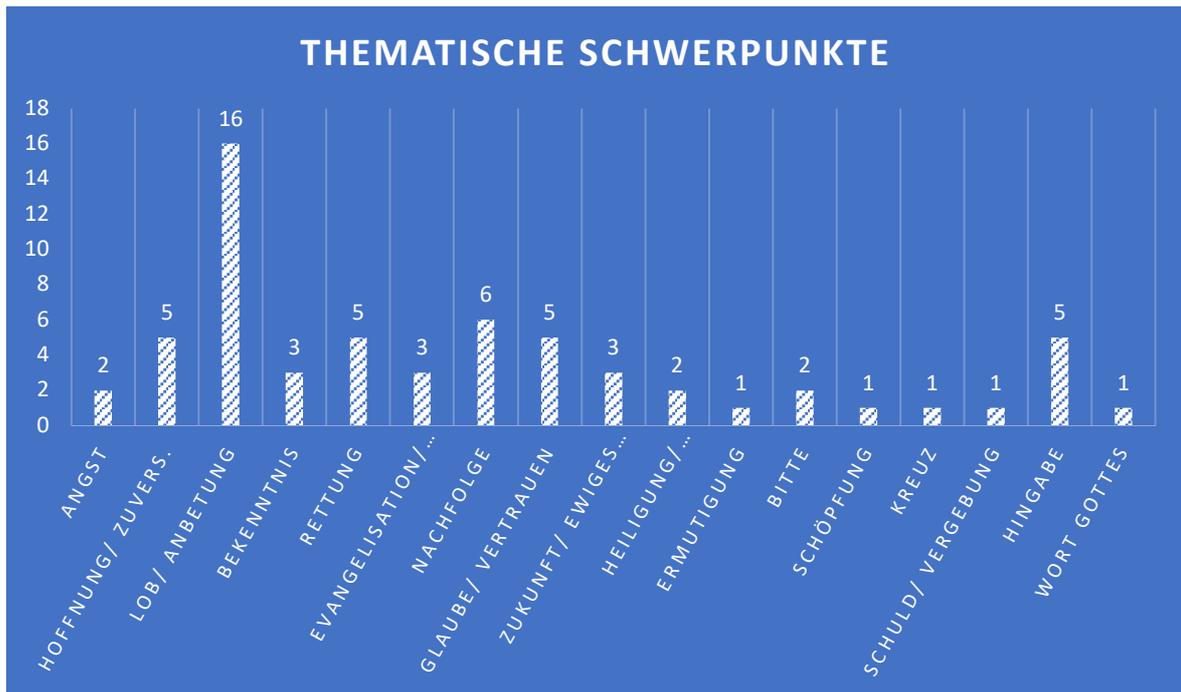


Abbildung 4: Die thematischen Schwerpunkte in den Liedern

5.3.1 Thema: Lob und Anbetung

Abbildung 4 zeigt, welche Themen in den Liedern angesprochen werden. Ein dominantes Thema ist dabei das Lob und die Anbetung. In 16 der 20 Lieder wird diese Thematik behandelt. Das geschieht zum einen durch die Aufforderung, Gott anzubeten, zum anderen durch direkte Aussagen. Gott wird größtenteils angebetet, weil er etwas für den Gläubigen getan hat. Das kann z.B. das Rettungshandeln sein, aber auch das Herausholen aus einer schwierigen oder beängstigenden Situation. Lieder, in denen Gott ausschließlich für sein Gott-Sein angebetet wird, ohne etwas für den Gläubigen getan zu haben, sind rar. Ausnahmen sind hier die Lieder *Groß und herrlich* und *Alle Schöpfung staunt*. Das deutet auf eine Entwicklung hin, die von Kritikern zu recht in Frage gestellt wird, da Gott selbst in der Anbetung auf sein Wirken am jeweiligen Individuum reduziert wird. Der souveräne Gott, wie ihn z.B. Augustinus oder Luther gesehen haben, der transzendent, heilig und oft menschlich nicht nachvollziehbar ist, der um seiner selbst willen geliebt und aus Ehrfurcht und nicht bloß aus Dankbarkeit angebetet wird, tritt in den Hintergrund. Der Gedanke von Robin Parry (2013), Jesus würde in den Liedern oft als ein „persönlicher Therapeut“ dargestellt, ist nachvollziehbar. Dennoch legt besonders das Neue Testament nahe, dass es immer die Zuwendung Jesu zu den Menschen bzw. irgendeine Art

von Handeln waren, die infolgedessen die Reaktion bei den Menschen hervorgerufen hat (z.B. Mt. 8:23ff; Joh. 4:1ff).

In einigen Liedern wird davon gesungen, die lobende und anbetende Haltung auch körperlich zum Ausdruck zu bringen. Das ist z.B. in den Liedern *Was für ein Gott* und *The Stand* der Fall. Diese wollen zu einem ganzheitlichen Leben in der Anbetung Gottes aufrufen. Durch die musikalische Ausformung der Lieder wird diese Ausrichtung meist noch untermalt. Die Schlagzeug-Beats und E-Gitarren helfen, den Körper in Bewegung zu setzen. Bei vielen der Hillsong-Lieder handelt es sich um Erfahrungslieder, die mit Körper, Seele und Geist gemacht werden sollen. Die Frage, wie sich Menschen mit körperlicher Behinderung bei diesen Liedern bewegen können bzw. bei Unfähigkeit fühlen, ist eine interessante Fragestellung für weitere Forschungen.

Die Beobachtung, dass das Thema Lobpreis und Anbetung ein sehr stark repräsentiertes Thema in den Hillsong-Liedern ist, deckt sich mit den Ergebnissen, die Andere erarbeitet haben. Evans (2006) und Thornton (2016:79ff) stellen ebenfalls fest, dass dieses Thema stark ausgeprägt ist.

Eine Erklärung dafür ist in der Verbindung mit dem gesamtbiblischen Narratives zu erkennen. Die Antwort des Menschen auf das Retterhandeln Gottes nimmt einen großen Raum ein. Durch Lob und Anbetung drückt der Mensch seine dankbare Haltung gegenüber dem Handeln Gottes aus.

5.3.2 Thema: Buße

Wie weiter unten noch detaillierter beschrieben wird, ist das Thema Buße und Bekenntnis von Schuld unterentwickelt. Howard Snyder argumentiert in seinem Buch „Liberating the Church“, dass die Anbetung Gottes sehr eng mit dem Königreich Gottes, Gerechtigkeit und Buße verbunden ist (Snyder 1983:85). Dieses Thema wird zwar in manchen Liedern angedeutet, wenn z.B. das Retterhandeln Gottes angesprochen wird, dennoch wird die Bedeutung und Wichtigkeit der Buße nicht thematisiert, sondern klingt überwiegend eher nach einer Option, die ein Gläubiger hat und nicht um einen notwendigen Ausdruck des Glaubens. Obwohl darüber gesungen wird, welchen Part Jesus im Rettungshandeln übernommen hat, wird nicht betont, dass Buße zum Glauben an Jesus dazugehört. Durch diese einseitige Betonung gehen wesentliche Aspekte des Glaubens verloren.

Zum einen kommt die Notwendigkeit der Buße nicht mehr zum Ausdruck. Es gehört nach biblischem Zeugnis an den Beginn des christlichen Glaubens, auf das Rettungsangebot Jesu durch Glaube und Buße zu reagieren (Mk. 1:15). Des Weiteren muss die wiederkehrende Buße im weitere Verlauf des Lebens eines Christen betont werden (Jak. 5:16). Martin Luther hat diese beiden Aspekte der Buße in der ersten der 95 Thesen formuliert. Dort heißt es: „Da unser Herr und Meister Jesus Christus spricht "Tut Buße" usw. (Mt. 4,17), hat er gewollt, daß [sic!] das ganze Leben der Gläubigen Buße sein soll“ (Luther 2018). Beides wird in den Liedern nur am Rande erwähnt.

Zum anderen geht der seelsorgerliche Aspekt der Buße verloren. Es liegt eine große Kraft darin, wenn Buße getan, Sünden bekannt werden und Vergebung zugesprochen wird. Auch dieser Blickwinkel fehlt in den Liedern. Manche Lieder können im Gottesdienst jedoch als Schuldbekennnis eingesetzt werden. Dazu gehören *Mighty to save*, *From the inside out*, *Führ mich an dein Kreuz*, sowie *The Stand*. Da die Aussagen in den Liedern aber nicht immer unmissverständlich sind, weil das Thema Schuld nur oberflächlich behandelt wird, müssen diese Lieder den Menschen erklärt werden.

In Anbetracht dieser Beobachtungen lassen sich Rückschlüsse auf die Hermatologie der Hillsong-Kirche ziehen. Sünde wird nicht immer so verstanden, wie sie in der Bibel beschrieben wird. Besonders die Trennung von Gott und Mensch (Genesis 3), die den Tod mit sich bringt und der dringenden Erlösung durch Jesus und der Buße des Menschen bedarf, wird in den Liedern an den Rand gedrängt. Die Folgen der Sünde werden zwar erwähnt, dennoch muss von einer Verharmlosung der Konsequenzen von Sünde in Bezug auf die Ewigkeit gesprochen werden.

5.3.3 Thema: Wort Gottes

Das Thema *Wort Gottes* ist ebenfalls ein stark unterbelichtetes Thema. Wie die Auswertung weiter unten zeigen wird, sind zwar viele biblische Aspekte in den Liedern aufgeführt, demgegenüber wird die Bedeutung und Wichtigkeit des Wortes Gottes für den Menschen nicht betont. Allein in dem Lied *Was für ein Gott* wird die Bedeutung der Bibel besungen. Darin wird das Vertrauen in die Bibel sowie die Bedeutung des Wortes Gottes durch Aussagen wie „*dein Wort leuchtet hell und klar*“ angesprochen. Die Unterbelichtung der Bedeutung und Wichtigkeit der Bibel ist besonders im Hinblick auf gesellschaftsbezogene Entwicklungen zu bemängeln. Das

Lesen der Bibel hat in den vergangenen Jahren stetig abgenommen, sodass heutzutage nur noch wenige Menschen regelmäßig bzw. überhaupt noch Gottes Wort lesen (Grethlein 2016:280; Bollmann & Brummer 2018). Die Hillsong-Lieder stellen sich diesem Trend nicht entgegen, sondern fördern ihn eher. Die Analyse zeigte zwar, dass in den meisten Liedern Referenzen zu biblischen Texten gefunden wurden, diese jedoch meist nur in wenigen Zeilen und andeutungsweise benutzt wurden.

5.3.4 Thema: Tod, Trauer und Leid

Ein weiterer Kritikpunkt an die Hillsong-Lieder ist der Mangel an Liedern zum Thema Tod, Trauer und Leiden. In der Tat tauchen diese Themenschwerpunkte in den untersuchten Liedern nicht explizit auf. Es muss jedoch erwähnt werden, dass Hillsong-Lieder in Trauersituationen dennoch ihren Platz finden können. Andere prä-sente Themen wie z.B. *Hoffnung / Zuversicht, Rettung* oder *Ermutigung* können in Situationen der Trauer oder des Todes von Angehörigen, in Krankheit, Not und Leid, bei Verlust Erfahrungen etc. für den Singenden eine große Hilfe sein, dem Schmerz Ausdruck zu verleihen. So kann z.B. das Lied *Oceans* mit den angesprochenen Themen *Angst, Hoffnung/ Zuversicht, Lob/ Anbetung* und *Glaube/ Vertrauen* dem Trauernden Ermutigung und Beistand sein. Erlebter Verlust kann sich durchaus metaphorisch wie die Tiefe des Meeres anfühlen, auf welches Jesus den Gläubigen gerufen hat. Dort erlebt der Trauernde vielleicht das Beinahe-Ertrinken. Inmitten des tobenden Meeres ist es dem Trauernden dennoch möglich, sein Vertrauen zu Jesus vertiefen. Auch die seelsorgerliche Funktion des Liedes trägt sicherlich dazu bei, dass es in Trauersituationen wirksam werden kann. Obwohl es aus der Ich-Perspektive gesungen wird, kann sich der Trauernde dieses Lied zu eigen machen, wenn andere es ihm zusingen.

Ein anderes Beispiel ist das Lied *Cornerstone*. Aufgrund der angesprochenen Themen *Hoffnung / Zuversicht, Lob / Anbetung, Glaube / Vertrauen und Zukunft / Ewiges Leben* kann auch dieses Lied zu einem Begleiter trauernder Menschen werden. In der Trauersituation können sie erleben, wie Jesus der Eckstein ist, auf dem ihr Glaube sicher stehen kann. Das Lied spricht explizit die Schwachheit des Gläubigen an, bzw. die Dunkelheit, die Gläubige manchmal erleben. Durch die Zukunftsperspektive, die in der dritten Strophe vermittelt wird, wird der Blick des Gläubigen weg von dieser Welt, dem Tod und der Trauer hin zur Auferstehung gelenkt. Da das

Lied auch einen seelsorgerlichen Charakter hat und es koinonial wirkt, bleibt der Trauernde nicht allein, sondern kann in der Gemeinschaft von Gläubigen, die ihm das Lied zusingen, Geborgenheit finden.

5.3.5 Thema: Soziale Gerechtigkeit

Das Thema soziale Gerechtigkeit, das von Kritikern immer wieder vergebens in modernen Anbetungsliedern gesucht wird, ist auch bei den untersuchten Hillsong-Liedern nicht zu finden. Zum einen sind die Begriffe absent, zum anderen wurden keine Bezüge zu gesellschaftsrelevanten Themen gefunden, die in diese Kategorie fallen würden. Evans (2006) hat recht, wenn er sagt:

„One category vastly under-represented in modern church music is songs dealing with Social Justice. Remembering that many define worship as adoration and action together, this lack of action-focused songs is troubling. Congregational song has tremendous power to call the church body together in order to achieve socially responsible goals. Failure to sing (and act) on these responsibilities, yet to regale ourselves with personal dedication of belief and transformation, is to stand somewhat hypocritically among the wider community” (Evans 2006:133)

Obwohl nicht vorhergesagt werden kann, was Gottesdienstbesucher im Anschluss an diesen tun und ob sie nicht vielleicht doch sozial aktiv sind, fordern die Lieder nicht zu sozial-diakonischem Handeln auf. Damit korrespondiert diese Untersuchung mit den Ergebnissen anderer Analysen. Die Lieder behandeln zwar das persönliche Leben des Singenden, schließen Gott und eine gerechte Welt thematisch jedoch aus (Evans 2006; Howard 2007:76). Dieser Eindruck entsteht ebenfalls, wenn berücksichtigt wird, dass der Trend bei Jugendlichen zum „Instant Lobpreis“ geht. Die kurzen Video-Clips auf der YouTube-Plattform sollen den geistlich-emotionalen Tank des Gläubigen in wenigen Minuten füllen. Diese Beobachtungen lassen vermuten, dass diese Praxis als Gefahr zu sehen ist, die individuelle Konsumgesellschaft zu fördern anstatt gesellschaftlich aktiv zu werden.

Hier ist anzumerken, dass die Hillsong-Kirche ein ausgeprägtes soziales Engagement ihrer Kirchenbesucher fördert. Die sogenannten „Street Teams“ gehen

einmal pro Woche in verschiedene Stadtteile, um bedürftigen Menschen zu helfen⁴. Auf der Homepage von Hillsong heißt es:

“Street Teams connect with the community by offering practical and social support to people who are alone or in need of assistance. [...] Our volunteers’ main goal is to build relationship and social connection with residents by singing, playing musical instruments, playing board games and having conversations. (Hillsong 2018).

Es scheint, dass soziales Engagement nicht nur von der thematischen Behandlung in Liedern abhängig ist. Dennoch bleibt festzuhalten, dass die Aufforderung sozial aktiv zu sein, nicht aus den Liedern hervor geht.

5.4 Die Anzahl der Themen pro Lied

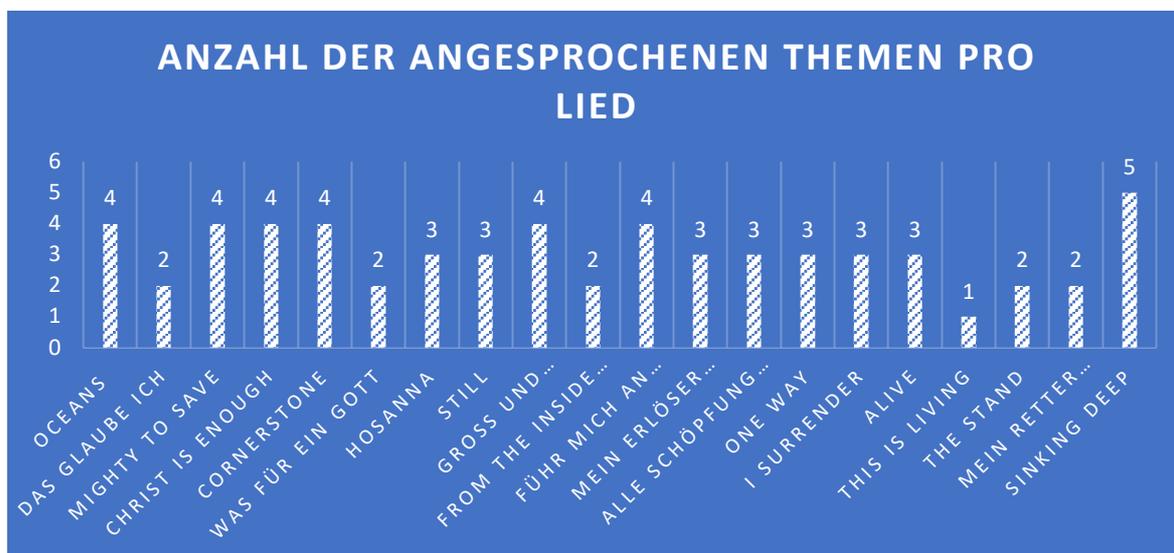


Abbildung 5: Die Anzahl der in den Liedern angesprochenen Themen

Abbildung 5 zeigt, dass die Anzahl der herausgearbeiteten Themen zwischen mindestens einem und maximal vier unterschiedlichen Themen variiert. Meist ist es so, dass es ein Hauptthema gibt und die anderen Themen untergeordnet sind. Sie stehen also miteinander in einem logischen Zusammenhang und entfalten einen roten Faden innerhalb des Liedes. So ist es z.B. bei dem Lied *Sinking Deep* der Fall. Das Hauptthema ist die *Rettung* des Menschen durch Jesus. Die Themen *Hingabe* und

⁴ Diese Anmerkung deckt sich mit Beobachtungen, die der Autor während seiner Zeit in Australien bei der Hillsong-Kirche gemacht hat.

Lob / Anbetung sind Reaktionen auf das Handeln Jesu. Und *Hoffnung / Zuversicht* kann der Gläubige haben, selbst wenn *Angst* präsent ist.

Die Anzahl der Themen gibt dabei nicht unbedingt Auskunft darüber, wie lang oder inhaltsreich die Lieder sind. Beispielsweise umfasst das Lied *Das glaube Ich* zwei Themen, *Bekennnis* sowie *Lob / Anbetung*. Trotzdem ist es ein verhältnismäßig langes Lied mit vielen inhaltlichen Gedanken. Auf der anderen Seite gibt es auch Lieder wie *Groß und herrlich*, das sehr kurz ist, aber vier größere Themen anspricht.

5.5 Auswertung des gesamtbiblischen Narratives

Von den fünf untersuchten Hauptnarrativen kommen alle in den untersuchten Hillsong-Liedern vor. Abbildung 6 gibt eine Übersicht über die angesprochenen Narrative.

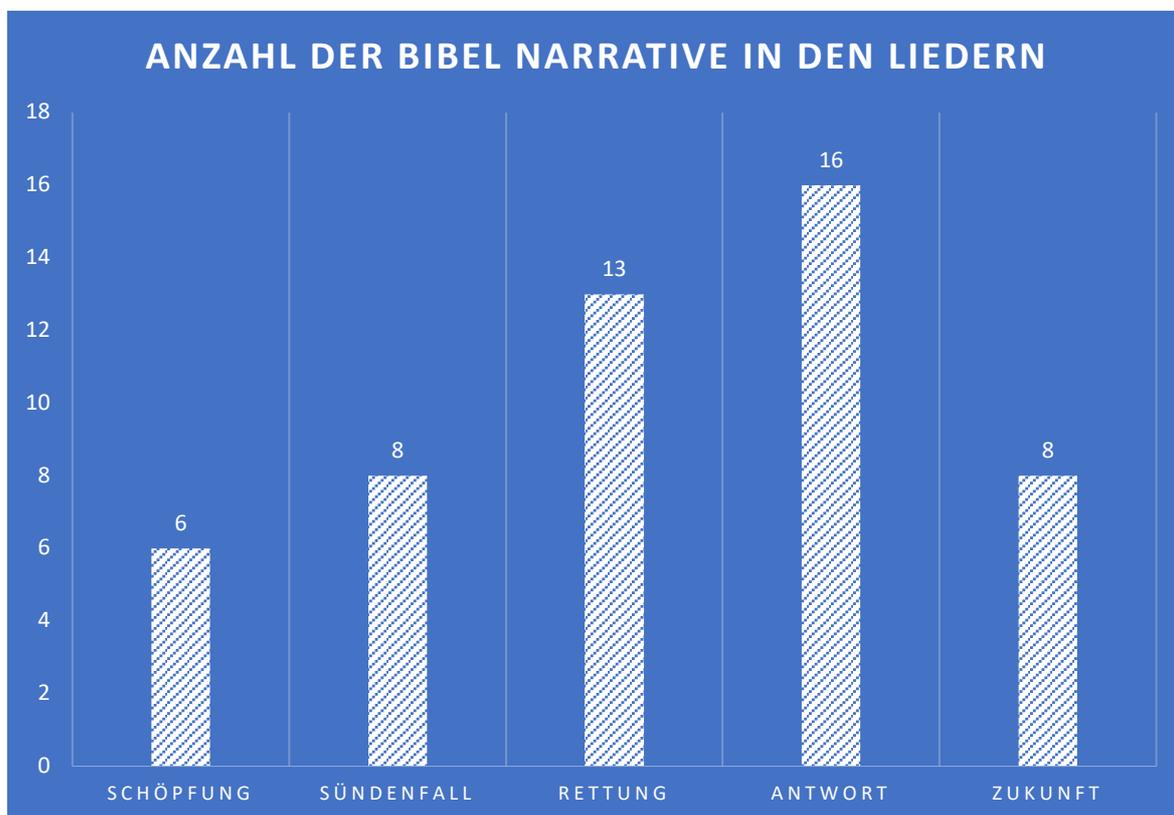


Abbildung 6: Die Anzahl der in den Liedern angesprochenen Bibel Narrative

5.5.1 Schöpfung

Der Akt der Schöpfung wird in sechs Liedern nacherzählt und kommt damit am seltensten vor. In den Liedern wird Gott als Schöpfer erwähnt, der die ganze Welt gemacht hat. Dies ist z.B. in dem Lied *Das glaube Ich* der Fall. Im Lied *The Stand* wird Gott als der Ur-Anfang beschrieben, der schon vor der Schöpfung da war. Auch wird seine Macht, Größe und Erhabenheit gegenüber der Schöpfung ausgedrückt,

z.B. in dem Lied *Still*. In *Groß und herrlich* wird Gott als König über die ganze Welt bezeichnet, den auch die Schöpfung anbeten soll. Auch Jesus wird mit Schöpfungsgedanken identifiziert, was z.B. in dem Lied *Oceans* der Fall ist. Der Heilige Geist nimmt keine Rolle im beschriebenen Schöpfungsgeschehen ein. Die Trinität, die gemeinsam als Schöpfer auftritt, ist somit nicht repräsentiert.

Manche Lieder erwähnen Schöpfungsaspekte mit ein paar Zeilen, andere Lieder stechen ausschließlich als Lieder mit Schöpfungsgedanken hervor (*Oceans*, *Still* und *Groß und herrlich*). Die 20 populärsten Hillsong-Lieder aus dem Jahr 2016 kommunizieren in einem ausgewogenen Maß biblische Inhalte zum Thema Schöpfung. Diese Beobachtung deckt sich wiederum mit anderen Untersuchungen. Riphagen schlussfolgert in seiner Arbeit: „Thus, within CWM there is a broad acknowledgment that God is creator of all, and everything finds its purpose in him.“ (Riphagen 2016:109).

5.5.2 Sündenfall

Der Sündenfall und seine Auswirkungen werden in acht der Lieder erwähnt. Neben der wörtlichen Erwähnung von Sünde / Schuld wie in den Liedern *Führ mich an dein Kreuz* oder *The Stand* wird in anderen Liedern lediglich vage von Fehlern, Versagen oder Finsternis gesprochen, z.B. in *Mein Retter, Erlöser*. Einerseits kann hier nicht davon gesprochen werden, dass die Aspekte des Sündenfalls verharmlost werden, Dennoch kann es Schwierigkeiten mit sich bringen, wenn das Thema Sünde nicht klar kommuniziert wird. Das ist dahingehend problematisch, dass es dem Individuum selbst überlassen ist, wie es diese Begriffe definiert. Das wird besonders dort deutlich, wo kirchendistanzierte Menschen, die keine oder wenig kirchliche Prägung erlebt haben, am Gottesdienst partizipieren. Wenn ihnen nicht an anderer Stelle ein konkreteres Bild von Sünde und deren Folge gemalt wird, ist hier definitiv von einer Engführung zu sprechen. Positiv zu beobachten ist, dass selbst in den Liedern, die nur in abgeschwächter Form von den Auswirkungen des Sündenfalls sprechen, doch immer kommuniziert wird, dass die Folgen der Sünde dem Menschen Mühe und Kummer bereiten und eine dringende Lösung vonnöten ist. Mit Ausnahme von *From the inside out* kommen in allen sieben anderen der acht Lieder Aspekte des Sündenfalls mit dem Retterhandeln Jesu und der Antwort des Menschen vor. Diese Beobachtung macht deutlich, dass den Folgen des Sündenfalls nur mit dem

Eingreifen Gottes zu begegnen ist und dieses gleichermaßen immer eine Antwort des Menschen erfordert.

Wie oben bereits erwähnt, wird hier eine Engführung in der Hermatologie der Hillsong-Kirche deutlich. Die Tragweite der Sünde, die in letzter Konsequenz den ewigen Tod mit einschließt, wird in den Liedern nicht thematisiert. Das liegt vielleicht auch mit an der Weichenstellung hin zu einer „Seeker Sensitive“ Ausrichtung der Hillsong-Gottesdienste.

5.5.3 Rettung

Das Retterhandeln Jesu wird in 13 der Lieder thematisiert. Jesus wird als der beschrieben, der als Baby durch die Jungfrauengeburt auf die Erde gekommen ist (*Das Glaube Ich*). In vielen Liedern wird die Liebe Jesu thematisiert, die Motivation für sein Kommen und Sterben war (*Was für ein Gott*). Diese Liebe wird in verschiedenen Liedern dann noch qualifizierter beschrieben. Zum einen verändert sich die Liebe nicht und wird den Menschen nicht enttäuschen (*Mighty to save*). Zum anderen wird die Liebe als etwas beschrieben, das den Menschen stärkt (*Cornerstone*). Wie sie das genau tut, bleibt jedoch unerwähnt. Jesus wird mit verschiedenen Attributen und Titeln beschrieben, z.B. als Diener, Held und Retter (*Was für ein Gott*). Ferner wird immer wieder die Gnade betont, die ausreichend zur Rettung ist (z.B. *Was für ein Gott, Mighty to save*). Das Kreuz und Leiden Jesu wird thematisiert, oft aber einfach vorausgesetzt. Angesprochen wird das tatsächliche Kreuzesgeschehen in *Das glaube ich, Führ mich an dein Kreuz, Was für ein Gott* und *The Stand*. Während in einigen Liedern das Leiden und das Sterben Jesu mit dem Kreuz in Verbindung gebracht wird, wird dieses Kreuz in anderen einfach nur erwähnt ohne näher zu erklären, was genau dort passierte. Aspekte der Grablegung Jesu werden in den Liedern ebenfalls aufgegriffen, so z.B. in dem Lied *Das Glaube ich*. In anderen Liedern wie z.B. *Mein Erlöser lebt* wird Jesus als der beschrieben, der das Grab und den Tod überwunden hat. Auch das Lied *Mighty to Save* verkündet Jesus als den Besieger des Grabes. Dies deutet auf eine theologische Engführung hin und zieht sich durch die meisten Lieder durch. Die treibende Kraft hinter der Auferstehung Jesu ist laut den Liedern Jesus selbst. Hans Riphagen spricht von dem „Jesus Victor“ Motiv und bemerkt, dass sich dieses Motiv heutzutage durch viele moderne Lobpreis- und Anbetungslieder zieht (Riphagen 2016:110). Das in der Bibel gezeichnete Bild vom leidenden Gottesknecht, wie z.B. in Jesaja 53 oder den

Passionsgeschichten der Evangelien, taucht fast gar nicht auf. Gott der Vater und der Heilige Geist, die gemäß den Erzählungen der Bibel die federführenden Kräfte bei der Auferstehung Jesu waren, sind absent. Der verräterische Judas, die anstachelnden Pharisäer oder die Römer, die Jesus ans Kreuz schlugen, sind verschwunden. Wie bereits erwähnt, ist Jesus in 15 der 20 Lieder der alleinige Adressat. Eine mögliche Folge eines derartigen Ungleichgewichtes formuliert Riphagen so:

“Presenting Jesus in such victorious terms might be closer to the way the Jews hoped their Messiah to be than to how Jesus himself understood his role. Might it be that words like suffering, justice, judgment and vindication have no place in the theology of CWM (anm. Contemporary Worship Music) because its resurrection theology (a *theologia gloriae*) makes them obsolete?” (Riphagen 2016:110).

In der Tat ist auch in den 20 populärsten Hillsong Liedern aus dem Jahr 2016 wenig von Leiden, Gerechtigkeit, Gericht und Rechtfertigung zu hören. Eine Schiefelage ist hier ebenso zu erkennen.

Diese Schiefelage zieht sich durch die meisten Aspekte des biblischen Narratives und liegt in der Theologie der Hillsong-Kirche begründet. Wie bereits diskutiert, ist mit der Fokussierung auf die Person Jesu und die fragmentarische Harmatologie nachvollziehbar, dass gleicherweise im Rettungs-Narrativ diese Schiefelage zu beobachten ist.

Eine Vermutung, um das Ungleichgewicht zu erklären, liegt darin, dass die Lieder möglicherweise oftmals die „Glaubensreise“ des Songwriters widerspiegeln. Für sie ist die Frage nach der tödlichen Konsequenz der Sünde schon geklärt, weil sie das Heilsangebot durch Jesus bereits angenommen haben. Im folgendem Verlauf ihrer Glaubensreise haben sie also „nur noch“ mit den irdischen Auswirkungen der Sünde zu tun, die wiederum in den Liedern häufig thematisiert werden und für die sie Jesus um Hilfe anrufen.

5.5.4 Antwort

Der vierte Aspekt der gesamtbiblischen Erzählung ist am stärksten ausgeprägt. In 16 der 20 Lieder wird eine Art Antwort von Seiten des Menschen gegeben. Diese besteht einmal darin, Jesus / Gott anzubeten. Oft findet die Antwort des Menschen ihren Ausdruck auch in einem hingebungsvollen Leben und wird durchaus allumfassend und mit starken Begriffen ausgedrückt, so z.B. in *Mighty to Save* mit den

Zeilen: „*I give my life to follow // Ev'rything I believe in // Now I surrender*“ oder in dem Lied *Sinking Deep* mit den Aussagen: „*Your face is all I seek You are my ev'rything // Jesus Christ You are my one desire*“. Diese persönliche Hingabe ist zuallererst einmal positiv zu bewerten. Jesus hat sie selbst von seinen Jüngern gefordert (z.B. in Matthäus 22:37) und in den modernen Lobpreis- und Anbetungsliedern kommt sie zum Ausdruck. Aufgrund der Tatsache, dass die meisten der Lieder aus der Ich-Perspektive gesungen werden, wird diese Hingabe sehr personalisiert, was wiederum mit dem persönlichen Glauben an Gott kongruent einhergeht. Kritisch angemerkt werden muss allerdings, dass das bereits angesprochene Thema der Buße als Antwort des Menschen so gut wie gar nicht vorkommt. Einzig in dem Lied *The Stand* wird das Thema Buße ansatzweise sichtbar. Dort heißt es in Strophe 2: „*You stood before my failure // And carried the cross for my shame // My sin weighed upon Your shoulders // My soul now to stand*“. Auf diese Erkenntnis des Singenden folgt dann im Pre-Chorus die Aussage: „*So what can I say // And what can I do // But offer this heart O God // Completely to You*“. Ein Erkennen von Schuld und ein hingeegebenes Herz stehen auch in Apostelgeschichte 2 in engem Zusammenhang. Die Juden, die auf die Predigt von Petrus lauschten, schlugen sich auf die Brust und fragten, was sie als nächstes tun sollten, worauf Petrus antwortete: „Tut Buße...“ (Apostelgeschichte 2:38). Eine Abwesenheit von Eingeständnissen persönlicher Schuld beobachtet auch Thornton (2016) in modernen Lobpreis- und Anbetungsliedern. Thornton erklärt es folgendermaßen:

“Pentecostal songs tend to focus on the post-salvific experience, a life empowered by grace, expressions of faith (the ideal) over reality, ultimately more God-conscious, than sin-conscious, more future-focused than past-focused.” Thornton 2015:144).

In der Tat ist diese “Post-Errettungs-Perspektive“ auch in den 20 populärsten Hillsong-Liedern aus dem Jahr 2016 zu beobachten. Ein Teilaspekt des Evangeliums wird damit nicht kommuniziert.

Neben den oben bereits erwähnten Erklärungen zur fragmentarischen Hermatologie der Hillsong-Kirche kann die einseitige Betonung der Antwort des Menschen auch in der „feel good“ Betonung der Lieder liegen. Die Lieder zeigen meist eine starke Tendenz, ein allumfassend positives Lebensgefühl erleben zu wollen. Antworten die mit einer Hingabe an Gott einhergehen, scheinen insofern noch akzeptabel zu sein, dass sie lediglich bedeuten könnten, seine eigenen Lebensziele zu

korrigieren. Dahingegen zu sagen und zu zeigen, dass einem ein gewisser Lebensstil oder ein Lebensereignis leid tut, hat mit dem Eingeständnis von Versagen, Schuld und Scham zu tun und widerspricht dem „feel good“ Charakter der Lieder.

5.5.5 Zukunft

Der fünfte Teil der gesamtbiblischen Erzählung kommt acht Mal und somit in 40% der Lieder vor. Diese sprechen auf der einen Seite davon, wie die Menschen mit den zukünftigen Dingen in Verbindung gebracht werden. Auf der anderen Seite wird beschrieben, wie Jesus mit der Zukunft in Verbindung steht. In dem Lied *Das Glaube Ich* wird von der Auferstehung der Toten gesungen und das Leben nach dem Tod erwähnt. Der Singende bringt durch das Lied zum Ausdruck, dass er an das ewige Leben glaubt. Der Ort des ewigen Lebens wird mit dem Himmel, der als Zuhause beschrieben wird, gekennzeichnet (*Christ is Enough*). Dort wird der Gläubige dann laut dem Lied *Cornerstone* gekleidet in Gerechtigkeit und fehlerlos vor dem Thron stehen. Ähnlich wird es in dem Lied *Alive* ausgedrückt. Dort heißt es in Strophe 2: „*Forever free in unending grace*“.

Jesus wird in den Liedern meist im Rahmen einer futurischen Eschatologie beschrieben. Er wird als der beschrieben, der in Ewigkeit herrschen wird, so z.B. in dem Lied *Das Glaube Ich*. Es wird auch von der Parusie Jesu gesprochen. In dem Lied *Cornerstone* wird er beispielsweise als der beschrieben, der beim Posaunenschall kommen wird. Jesus wird sich auch in Ewigkeit nicht ändern, so drückt es das Lied *One Way* aus. Diese Sicht der Zukunft, die noch vor uns Menschen liegt und also auf eine futurische Eschatologie hindeutet, wird zudem durch eine präsentische Eschatologie erweitert. Jesus / Gott kommt schon „jetzt“ in diese Welt. In *Hosanna* wird dieser Gedanke mit den Zeilen: „*Ich seh´ den König kommen, // mächtig und in Herrlichkeit, // die Erde bebt, // die Erde bebt*“ beschrieben. Dies ist allerdings die einzige Andeutung.

Dass eschatologische Gedanken in modernen Lobpreis- und Anbetungsliedern vorkommen, deckt sich mit anderen Untersuchungen. Auch Thornton hat in seiner Untersuchung zentrale eschatologische Gedanken festgestellt (Thornton 2015). John Witvliet schreibt, dass dieses Thema ein sehr zentrales Element evangelikaler Theologie des 20. Jahrhunderts ist und viele Songwriter geprägt hat (Witvliet 2003:54).

Kritisch zu bemerken ist, dass die Aspekte der Zukunft in den Hillsong-Texten beschrieben, aber nicht als Hoffnungsbringer in der gegenwärtigen Zeit eingebracht werden. Dass die Aussicht auf ein Leben in der erlösten Ewigkeit bei Gott Trost in schweren oder aussichtslosen Situationen, die ja in den Liedern angesprochen werden, spenden kann, wird nicht erwähnt. Damit geht ein wichtiger seelsorgerlicher Aspekt der biblischen Zukunftserwartung verloren (z.B. Röm. 8:18). Hier können die Songwriter der Hillsong-Kirche nur ermutigt werden, die ohnehin angesprochenen Zukunftselemente auch mit dem angesprochenen Leiden zu verbinden.

Eschatologische Aspekte wie Gericht oder Hölle sind absent und spiegeln deutlich eine Korrelation zur fragmentarischen Hermatologie der Hillsong-Kirche wider. Wenn kein allumfassendes Sündenverständnis erkennbar ist, wundert es nicht, dass der Gedanke an ein Gericht fehlt. Dazu kommt der „feel good“ Aspekt der Lieder. Gottes Gericht und als Folge dessen die Konsequenz, die Ewigkeit möglicherweise in der Hölle verbringen zu müssen passen folglich nicht zur Liedausrichtung.

5.5.6 Weitere Aspekte

Andere Aspekte des großen biblischen Narratives wie die Geschichte des Volkes Israels, die Prophetenerzählung oder das irdische Leben Jesu verblassen. Das Rettungshandeln Jesu und die Antwort des Menschen nehmen die Hauptrolle in den Liedern ein. Damit haben die Lieder „enthistorisierende und dekontextualisierende Tendenzen“ (Riphagen 2016:115), die durchaus kritisch zu sehen sind. Dieser Aspekt korreliert mit der mangelnden Ausprägung der pädagogischen Funktion der Hillsong-Lieder.

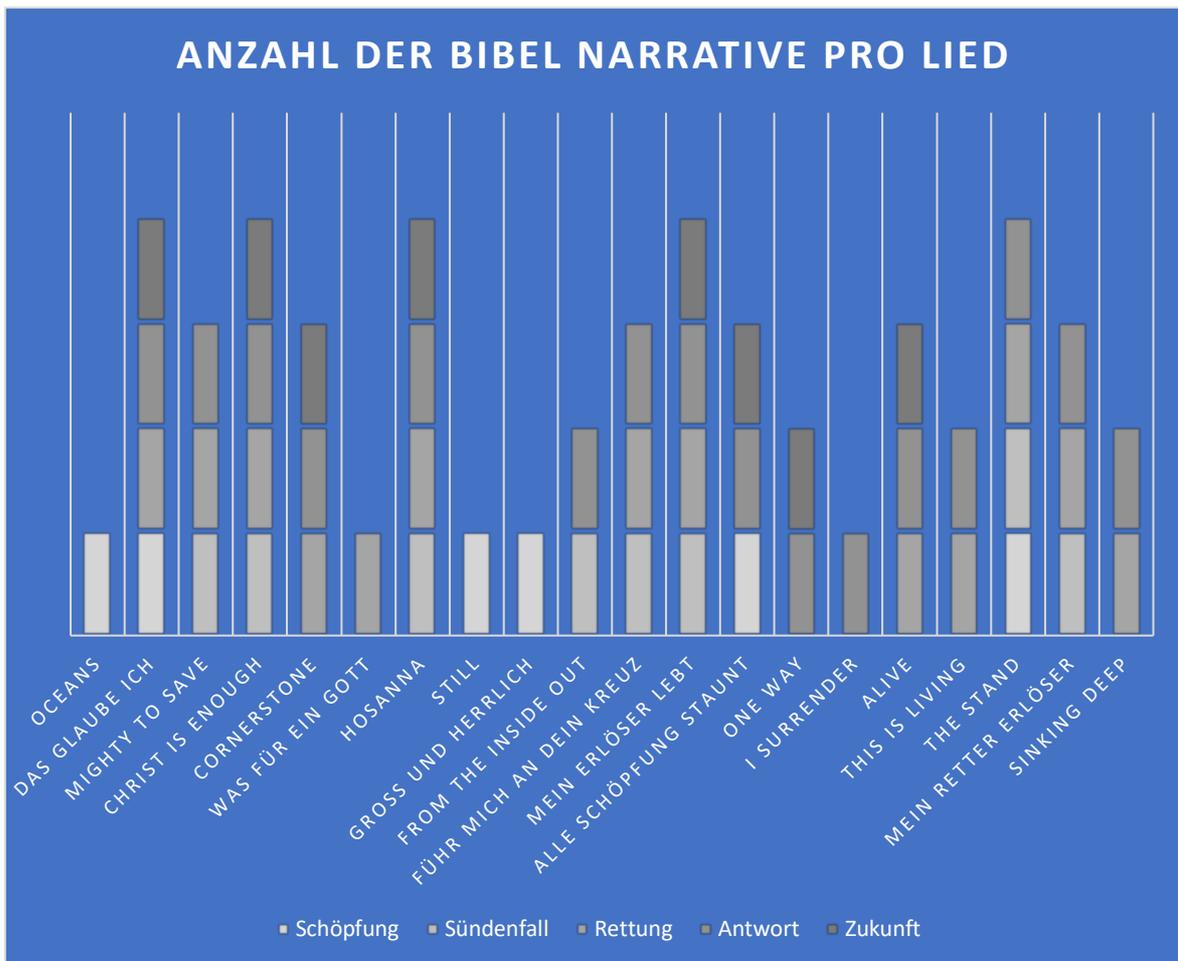


Abbildung 7: Die Anzahl der Bibel Narrative Pro Lied

Abbildung 7 zeigt, welche Lieder die jeweiligen Akte des Bibeldramas enthalten. Es wird deutlich, dass keines der Lieder jeden Aspekt der Bibel-Erzählung enthält. Fünf der Lieder erzählen vier Aspekte des Dramas nach. Fünf andere Lieder behandeln nur einen einzigen Teil des biblischen Narratives. Die anderen Lieder erzählen entweder zwei oder drei Aspekte des Bibelnarratives nach.

5.6 Die liturgische Funktion mit den Handlungen im Gottesdienst

Die liturgische Funktion wird hier im Einzelnen beleuchtet, da zu ihr die Handlungen innerhalb des Gottesdienstes zählen und eine einzelne Betrachtung dieser Funktion der Übersichtlichkeit dient.

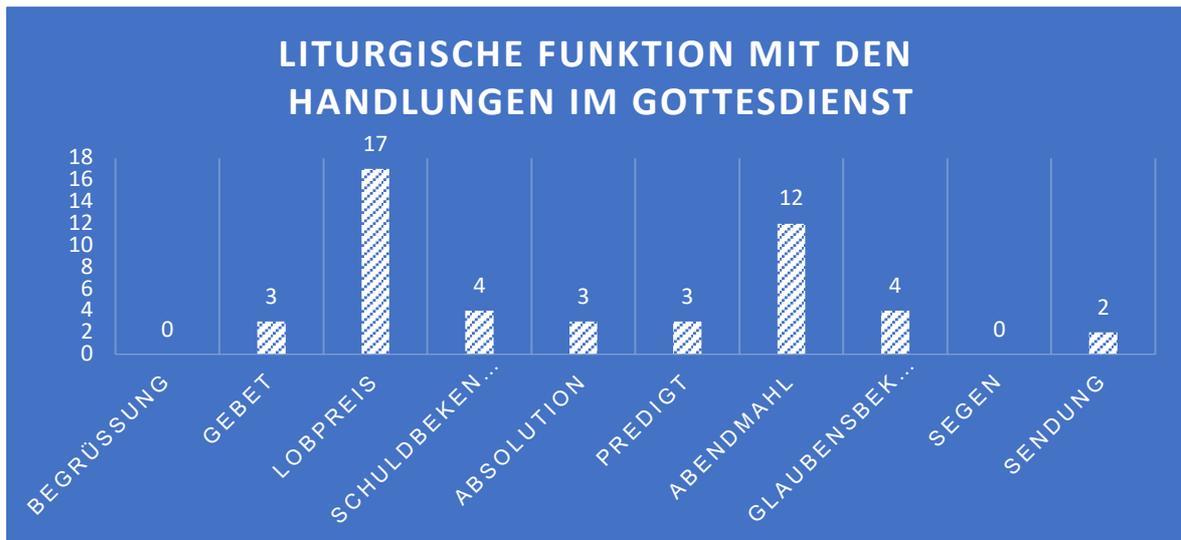


Abbildung 8: Die liturgischen Funktionen mit den Handlungen im Gottesdienst

Die Abbildung 8 zeigt die liturgischen Handlungen der Lieder im Gottesdienst. Bis auf die Handlung des Segens und der Begrüßung werden alle Handlungen von Hillsong-Liedern ausgeführt. Die Handlung des Lobpreises sticht mit 17 Liedern deutlich hervor. Dabei ist damit noch nicht gesagt, in welchem Teil des Gottesdienstes die Lieder diese Handlungen ausführen. Eine weitere Handlung, die stark repräsentiert ist, ist das Abendmahl. 12 der 20 Lieder können in dessen Rahmen gesungen werden.

Die Begrüßung sowie die Segenshandlung werden von keinem der Lieder thematisiert. Allerdings muss betont werden, dass die Lieder, die zur Begrüßung gesungen werden können, immer vom Thema des Gottesdienstes und der Fähigkeit des Gottesdienstleiters abhängig sind, sie an passender Stelle im Verlauf des Gottesdienstes einzusetzen. Es ist also durchaus möglich, dass viele der Hillsong-Lieder durchaus auch als Begrüßungslieder verwendet werden können, sofern sie dem „roten Faden“ des Gottesdienstes folgen.

So ist es auch mit den meisten anderen Liedern. Die Handlung im Gottesdienst ist abhängig vom angesprochenen Thema sowie der Fähigkeit, das Lied entsprechend seiner Aussagen in den Ablauf des Gottesdienstes zu integrieren.

Anders verhält es sich mit der Handlung des Segens. Da Segenslieder immer durch das Thema bestimmt sind und dadurch einen ganz bestimmten Charakter haben, eignen sich die untersuchten Hillsong-Lieder nicht für diese Handlung.



Abbildung 9: Die Anzahl der liturgischen Handlungen in den jeweiligen Liedern

Abbildung 9 zeigt, für wie viele unterschiedliche liturgische Handlungen die jeweiligen Lieder geeignet sind. Die meisten Lieder können mehr als eine liturgische Handlung im Gottesdienst übernehmen. Lediglich die Lieder *Still* und *Alle Schöpfung staunt* führen explizit nur eine Handlung aus. Das Lied *This is Living* fällt aus der Reihe, da diesem keine konkrete Handlung im liturgischen Verlauf des Gottesdienstes zugeordnet werden konnte. Das liegt vor allem an der ausgeprägten Bildersprache des Liedes. Die verwendeten Bilder sind allgemein gehalten und bieten Raum für Interpretation. Dies macht es schwer, dem Lied einzelne Handlungen zuzuordnen.

5.7 Die Funktionen der Lieder im Gottesdienst

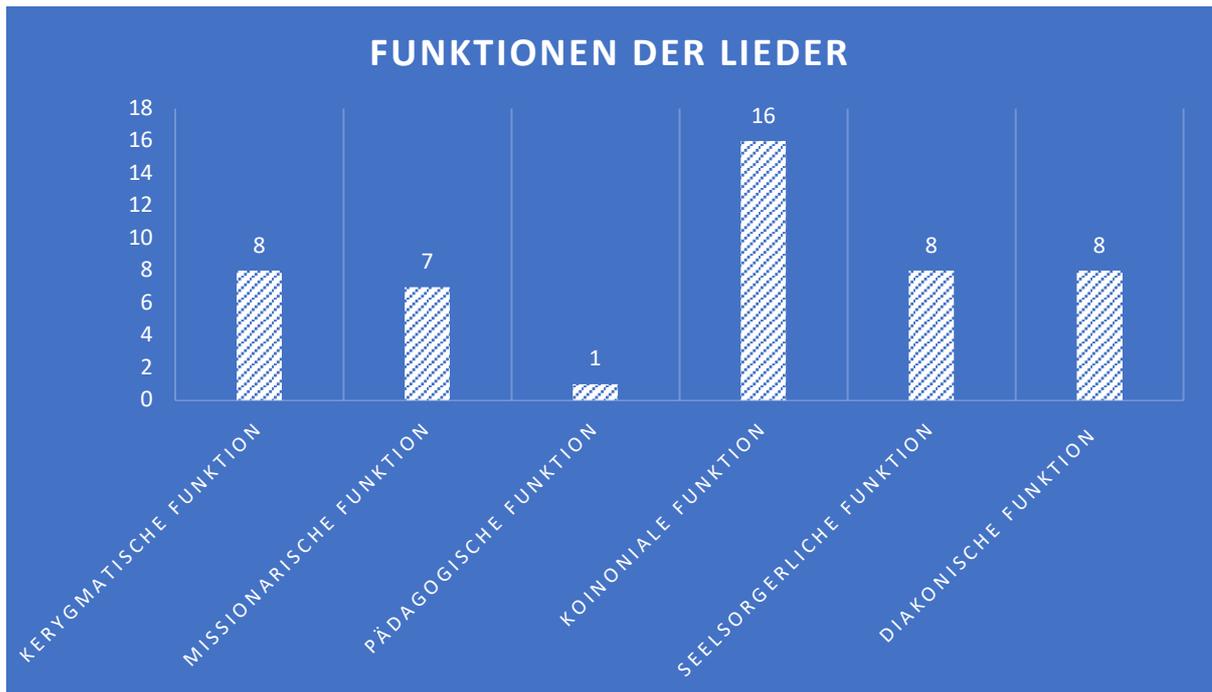


Abbildung 10: Die Anzahl der jeweiligen Funktionen der Liedern

Abbildung 10 zeigt, dass die Hillsong-Lieder neben der besonders behandelten liturgischen Funktion darüber hinaus noch andere Funktionen im Gottesdienst übernehmen.

5.7.1 Koinoniale Funktion

Wie schon erwähnt, sticht die koinoniale Funktion überraschend hervor. 16 der Lieder sind stark gemeinschaftsstiftend. Das hat zum einen mit der Sänger-Ausrichtung der Lieder zu tun. Zehn Lieder haben allein schon durch ihre Sängerausrichtung, Ich & Wir, Ich & Sie sowie Wir & Sie, eine koinoniale Ausrichtung. Es ist aber auch die Kombination der Funktionen innerhalb eines Liedes, die diesem eine koinoniale Funktion verleiht. Wie bereits erwähnt, ist ein Lied immer dann koinonial, wenn es seelsorgerlich und diakonisch wirkt; selbst dann, wenn die Sängerperspektive eigentlich vom Individuum ausgeht.

5.7.2 Pädagogische Funktion

Auffällig ist die pädagogische Funktion. Nur das Lied *Das glaube ich* hat eine ausgeprägte pädagogische Funktion. Es handelt sich bei diesem Lied um ein gesungenes Glaubensbekenntnis, in dem die Grundlagen des christlichen Glaubens in Anlehnung an die christliche Tradition gesungen werden. Wie oben bereits besprochen

weisen Kritiker hier auf eine Engführung hin. Lieder bilden die Theologie einer Kirche ab, daher muss diese Theologie auch allumfassend vorkommen (Parry 2013:XV). Zur systematischen Weitergabe von Glaubensinhalten sind die 20 populärsten Hillsong-Lieder nicht geeignet. Die Frage, die sich stellt, ist die, ob moderne Lobpreis- und Anbetungslieder diese Aufgabe überhaupt übernehmen müssen. Verfechter der modernen Lieder argumentieren, dass Lobpreis- und Anbetungslieder gar nicht dem Zweck dienen sollen, dogmatische Inhalte zu kommunizieren. Gerade die Lieder der Pfingstkirchen wollen den Fokus auf die persönliche Beziehung zwischen Gläubigen und Gott legen (Riches 2010:49).

In welcher Tradition eine Gemeinde auch immer steht und unabhängig davon, wie die Antwort auf diese Frage ausfällt, muss betont werden, dass Musik und Lieder stets eine Wirkung auf den Menschen haben und ihn in eine Richtung bewegen. Barry Chant (2000) geht in seinem Aufsatz „Returning the Church“ auf die Kraft der Musik ein, die heutzutage fast stärker als die einer Predigt ist (Chant 2000:3ff). Er argumentiert, dass dies daran liegt, dass sich Lieder einfacher ins Gedächtnis der Menschen einprägen und einfacher zu wiederholen sind. Er schlussfolgert:

“It has always been the case that songs, unlike sermons, can be readily repeated. A congregation who would protest hotly if their pastor preached the same message four weeks in succession, have no objection whatever to singing the same songs for much longer than that. In fact, they will ask to sing them again and again. We can't always blame them: to be honest, any songs may be more enjoyable than some sermons! But the consequence is that music, rather than exposition of Scripture, has the most profound and lasting influence on Christian life and behavior.” (Chant 2000:7f).

Dennis Prince (2008) schreibt in seinem Buch: "Worship is a Bowl of Noodles – Or what would Jesus sing?", dass Lieder christliche Wahrheiten (oder Fehler) lehren und dass Menschen das glauben, was sie singen (Prince 2008:16). Daraus folgt, dass den Songwritern die große pädagogische Bedeutung ihrer Lieder unbedingt bewusst sein muss. Dies gilt in gleicher Weise für die Verantwortlichen einer Gemeinde, die sicherstellen sollen, dass die gesungenen Lieder ihrer Gemeinde eine biblisch begründete Theologie abbilden.

5.7.3 Kerygmatische Funktion

Die kerygmatische Funktion wurde in acht der 20 Lieder festgestellt. Kritiker sehen hier ein Argument für die Inhaltslosigkeit der modernen Lobpreis- und

Anbetungslieder. In der Tat werden in den Liedern keine theologischen Systeme kommuniziert. Das hat die Untersuchung der angesprochenen Themen gezeigt. Dass die kerygmatische Funktion nicht überdimensional ausgeprägt ist, kann mit dem Argument zusammenhängen, dass die modernen Lobpreis- und Anbetungslieder heutzutage im Vergleich zu Liedern des Mittelalters keine lehrende Funktion mehr übernehmen müssen. Im Zeitalter der absoluten Verfügbarkeit von Informationen durch Internet, Podcast, Live-Churches etc. kann die pädagogische und lehrende Aufgabe der Lieder von anderen Medien übernommen werden (Thornton 2015:51f). Hinzu kommt das Argument, dass der Fokus moderner Lobpreis- und Anbetungslieder auf der persönliche Gottesbeziehung des Individuums liegt und nicht auf systematischer Theologie (Thornton 2015:51). Das zweite Argument ist in diesem Kontext sicher nicht schlüssig, da Lieder anderer Epochen ebenfalls die persönliche Beziehung zwischen Individuum und Gott im Fokus hatten. Das zeigen z.B. die Gedanken Luthers, der von Liedern immer auch persönlich angesprochen wurde und durch sie in der Beziehung zu Gott gestärkt wurde (Sons 2015:117f). Das erste Argument ist nachvollziehbar. Die theologische Prägung der Gläubigen kann durchaus von anderen Medien übernommen werden. Die Möglichkeiten erweitern sich ständig. Immer häufiger bieten Kirchen Plattformen an, auf denen Gottesdienste und Lehrveranstaltungen online besucht werden können. Auch eine unüberschaubare Anzahl an Podcast- oder YouTube-Videos mit Lehrinhalten ist 24 Stunden an sieben Tagen der Woche für jeden verfügbar. Als weitere positive Entwicklung der letzten Jahre ist die mittlerweile frei zugängliche Bibel in jeder verfügbaren Sprache als App für das Smartphone zu werten. Die Gläubigen können so zu jeder Zeit und auf unzählige Art und Weise auf theologische Inhalte zugreifen. Hierin liegt allerdings gleichzeitig eine große Herausforderung. Zum einen geben Kirchen ihre eigene, auch durch Tradition entstandene theologische Prägung in die Hände Anderer. Das muss nicht negativ sein, birgt gleichwohl sicherlich die Gefahr, dass die Verantwortlichen nicht mehr genau wissen, mit welchen theologischen Inhalten sich die Gläubigen ihrer Kirche beschäftigen. Zum anderen liegt es in der Verantwortung jedes Gläubigen, sich durch die Vielzahl an Möglichkeiten zu kämpfen und gute Entscheidungen für sein persönliches Glaubensleben zu treffen. Die Tendenz, dass dies in einer Multioptionsgesellschaft zunehmend schwerer wird und nicht immer gelingt, ist auch hier präsent. Lieder besitzen auch heute noch großes Potential,

durch Melodie und Text geistliche Prägung zu vermitteln. Diese Chance sollte genutzt werden.

5.7.4 Missionarische Funktion

Im negativen Sinne überraschend ist die Anzahl der Lieder, die eine missionarische Funktion haben, hätte man doch von dieser Funktion erwartet, eine größere Rolle zu spielen. Das überrascht vor allem deshalb, weil einerseits die Hillsong-Kirche stark auf kirchendistanzierte Menschen ausgerichtet ist. Andererseits sollte eigentlich jedes Lied neben dem Fokus auf Gläubige auch einen nach außen gerichteten Fokus haben (Stadelmann 2012:36). Das steht mit der generellen missionarischen Ausrichtung des Gottesdienstes in Verbindung (vgl. Punkt 3.6). Die Ergebnisse zeigen, dass nur sieben der Lieder eine explizite Ausrichtung auf kirchendistanzierte Menschen aufweisen. Zwei Faktoren spielen dabei eine Rolle. Zum einen gibt das Thema des Liedes über die Funktion Aufschluss. Zu den Themen gehören das Thema *Mission / Evangelisation* aber auch *Rettung, Nachfolge, Bekenntnis, Kreuz, Glaube / Vertrauen, Heiligung / Wiederherstellung, Schöpfung, Schuld / Vergebung* sowie *Hingabe*. Zum anderen bedingt die Kombination aus anderen Funktionen und Themen, ob ein Lied missionarisch ist oder nicht. So lässt sich feststellen, dass jedes missionarisch wirkende Lied gleichzeitig auch kerygmatisch ist. Das liegt daran, dass die kerygmatischen Lieder Glaubenswahrheiten kommunizieren, die kirchendistanzierte Menschen zum Glauben einladen.

Wie bereits beschrieben, ist das Fehlen des Themas Buße auch für die missionarische Funktion relevant und widerspiegelt sich in den erhaltenen Ergebnissen. Wie sollen kirchendistanzierte Menschen zum Glauben finden, wenn ein wichtiger Aspekt, der dafür nötig ist, fehlt? Wie bereits kritisch erwähnt, zeigt sich hier ebenfalls die Fokussierung der Lieder auf eine „Post-Errettungs-Perspektive“.

5.7.5 Seelsorgerliche und diakonische Funktion

Über die enge Verbindung der seelsorgerlichen und diakonischen Funktion der Lieder wurde schon diskutiert. Wie bereits erwähnt, bemängelt Klessmann (2005) die wenig beachtete Funktion der Seelsorge in der Kirchenmusik. Diese Untersuchung zeigt, dass die benannten Funktionen in acht untersuchten Liedern präsent sind. Das bedeutet, dass 40 % der Lieder der seelsorgerlichen und diakonischen Funktion Beachtung schenken. Hinzu kommt der Gedanke, dass die Lieder, wie Sons es

ausdrückt, heutzutage im privaten Bereich als Mittel zur Selbstseelsorge genutzt werden können, wenn sie z.B. im eigenen Wohnzimmer angehört und mitgesungen werden (Sons 2008:23). Damit können die Hillsong-Lieder durch ihre Texte und Musik der Not vieler Menschen begegnen.

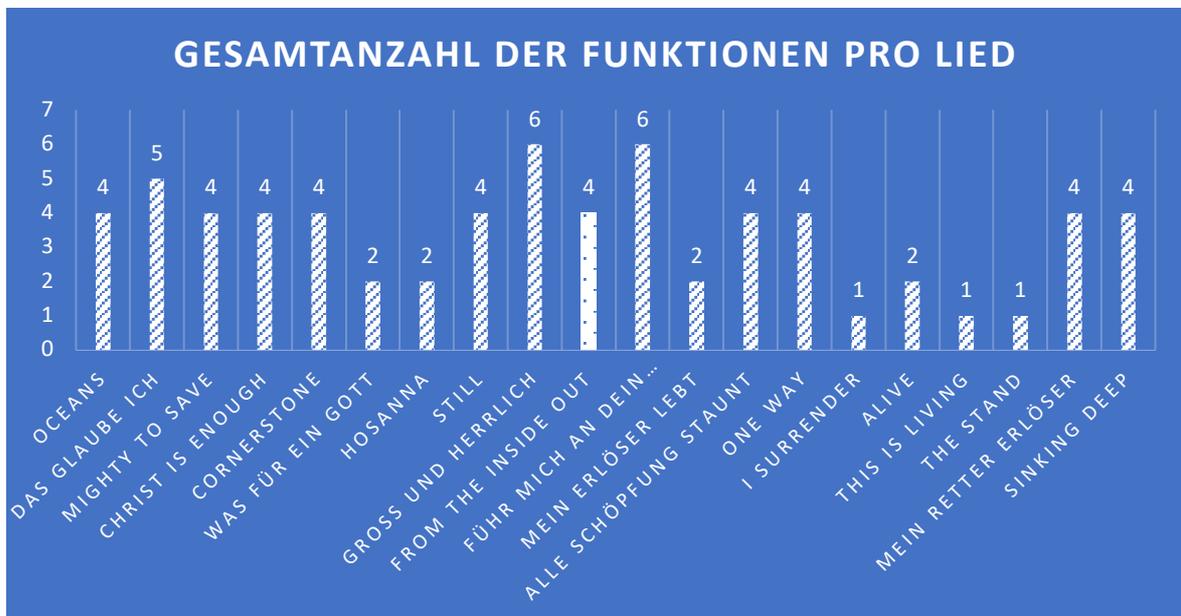


Abbildung 11: Die Gesamtanzahl der Funktionen der jeweiligen Lieder

5.7.6 Anzahl der Funktionen im Lied

Über die Anzahl der verschiedenen Funktionen pro Lied gibt Abbildung 11 Auskunft. Jedes Lied kann mehr als eine Funktion im Gottesdienst übernehmen, mit Ausnahme der Lieder *I surrender*, *This is living* und *The Stand*, die außer einer liturgischen Handlung keine weiteren Funktionen übernehmen.

Besonders verhalten sich die Lieder *Groß und herrlich* sowie *Führ mich an dein Kreuz*. Außer der pädagogischen Funktion übernehmen diese Lieder jede Funktion.

Die Analyse zeigt, dass die untersuchten Lieder aufgrund ihrer Breite an Funktionen in vielen Bereichen des Gottesdienstes eingesetzt werden können.

6 Schlussfolgerung

Die Analyse der 20 populärsten Hillsong-Lieder hat eine große Fülle an Ergebnissen geliefert. Die Hoffnung ist, dass diese Arbeit in der Kirchenpraxis helfen kann Lieder für den Gottesdienst bewusster und reflektierter auszuwählen. Dafür sollten besonders die in der Analyse untersuchten Parameter der Lieder berücksichtigt werden. Der theoretische Teil der Arbeit kann als gute Grundlage für Verantwortliche in Kirchen dienen. Der analytische Teil bietet ein Schema, wie auch andere Lieder des Genres erforscht werden können. Die Ergebnisse dieser Analyse, bestätigen einige Kritikpunkte früherer Untersuchungen von Lobpreis- und Anbetungsliedern, andere wurden jedoch relativiert.

6.1 Sänger-Perspektive

Eine bedeutsame Entdeckung war, dass eine ausschließliche Analyse auf grammatikalischerer Ebene nicht ausreicht, um Kritik an den Liedern zu üben. Das wurde in hohem Maße beim Aspekt der Sänger-Perspektive deutlich. Obwohl 95 % der Lieder aus der Ich-Perspektive gesungen werden, wirken sie aufgrund ihrer möglichen Funktionen dennoch stark gemeinschaftstiftend. Das liegt vor allem an der Kombination verschiedener Funktionen. Die Lieder, die seelsorgerlich und diakonisch wirken, sind auch koinonial wirksam. Ein weiterer Grund für ihre gemeinschaftsbildende und -fördernde Funktion ist die Tatsache, dass sie gemeinsam mit anderen Menschen im Gottesdienst gesungen werden. Allein schon dieses gemeinschaftliche Singen ist Koinonia. Indessen kommt in 40 % der Lieder neben einer ausgeprägten Ich-Perspektive noch die Wir-Perspektive hinzu, meistens in der Bridge. Auch das Verhältnis hinsichtlich der Anzahl der Sänger-Referenzen (6 Lieder / 30%) und der Adressaten-Referenzen (12 Lieder / 60%) deuten darauf hin, dass die Hillsong-Lieder überwiegend nicht das Individuum fokussieren.

6.2 Adressaten der Lieder

Die Untersuchung der Adressaten zeigte, dass Jesus in 75% der Lieder die angesprochene Person der Trinität ist. In zwei weiteren Liedern werden Jesus und der Heilige Geist oder alle drei Personen der Trinität angesprochen. In drei Liedern ist Gott der Vater der alleinige Adressat. Der Heilige Geist wird nur in einem Lied in einer Zeile angesprochen. Das Ungleichgewicht ist hier deutlich erkennbar und die Kritiker haben Recht, wenn sie auf eine theologische Schiefelage hinweisen. Die

Untersuchung zeigte weiterhin, dass einige Liedern ein verzerrtes Gottesbild wiedergeben. Jesus erscheint als eine heroisch dargestellte Person, die fast im Alleingang die Welt gerettet hat, während Gott der Vater und der Heilige Geist als Zuschauer im Hintergrund bleiben. Manche Beobachtungen konnten erklärt werden, so z.B. warum der Heilige Geist in den Liedern eine verschwindend geringe Rolle spielt. Andere Aspekte der Schiefelage wie z.B. das fast vollständige Abwesend sein Gottes des Vaters ist nur bedingt nachvollziehbar. Zum einen widerspiegelt es die vorhandene theologische Bildung der Songwriter, andererseits ergibt es sich aufgrund des gesamtbiblischen Narrativs der Lieder. Die meisten Lieder konzentrieren sich auf die Rettung des Menschen und dessen Antwort darauf. Da innerhalb der Nacherzählung der Rettung Jesus in den meisten Liedern die Hauptrolle einnimmt, scheint es nicht verwunderlich, dass Gott der Vater in den Hintergrund rückt. Hier sind jedoch weitere Forschungen nötig, wenngleich sich deutlich abzeichnet, dass bei der Wichtigkeit von Liedern im Gottesdienst mit Blick auf die Vermittlung theologischer Inhalte Hillsong-Lieder keine befriedigende Aufgabe erfüllen.

6.3 Angesprochene Themen

Die Analyse zeigte, welche Themen die Hillsong-Lieder dominieren. Es wurde deutlich, dass in ihnen eine Vielzahl von Themen angesprochen wird. Stark dominierend ist dabei das Thema des Lobes und der Anbetung. Fast alle Lieder greifen dieses Thema in unterschiedlicher Ausprägung auf. Themen wie beispielsweise Angst oder Zukunft / Ewiges Leben werden hingegen selten angesprochen. Auch das Thema Buße und die damit verbundene Bedeutung von Sünde sind stark unterrepräsentiert. Das deutet auf eine Schiefelage innerhalb der verschiedenen Themenbereiche hin, die dringend behoben werden muss, da diese Aspekte des christlichen Glaubens fundamental sind. Das Thema Soziale Gerechtigkeit wird überhaupt nicht erwähnt. Kritiker haben Recht, wenn sie hier eine Verengung feststellen.

Dennoch wurde aufgezeigt, dass die untersuchten Lieder über die angesprochenen bzw. nicht angesprochenen Themen hinaus in vielfältigen Situationen des Lebens ihre Wirkung entfalten. So können Lieder, die das Thema der Angst nicht ansprechen, dennoch in Situationen der empfundenen Angst hineinsprechen. Das hat vor allem mit anderen Funktionen, die die Lieder übernehmen, zu tun.

6.4 Gesamtbiblisches Narrativ

Die Untersuchung der Lieder auf die Verbindung zur gesamtbiblischen Erzählung hat gezeigt, dass die großen Linien des Bibel-Narratives nacherzählt werden. Die Schöpfung nimmt dabei den kleinsten Teil ein. Der Sündenfall wird nur hinsichtlich seiner Auswirkungen auf die Menschheit erwähnt und nicht im Detail nacherzählt. Daher behandeln die Hillsong-Lieder eine „Post-Errettungs-Perspektive“, die wenig mit der Vergangenheit des Singenden zu tun hat und dessen persönliche Schuld nicht anspricht. Die Untersuchung des Retterhandelns zeigte, dass es einerseits stark thematisiert wird, andererseits jedoch ein verzerrtes Bild dieses Handelns kommuniziert wird. In den meisten Liedern, die von der Rettung der Menschen erzählen, ist Jesus der alleinhandelnde Akteur. Den beiden anderen Personen der Trinität wird keine Bedeutung beigemessen. Die Antwort des Menschen auf das Retterhandeln ist am stärksten ausgeprägt. In den meisten Liedern wird der Mensch zu einer Reaktion auf das für ihn erworbene Heil aufgerufen. Diese Reaktionen sind vielfältig. Die Aspekte der Zukunft werden in acht Liedern thematisiert, wobei allerdings versäumt wird, mittels Nacherzählung zukünftiger Dinge begründete Hoffnung für die Gegenwart zuzusprechen.

6.5 Funktionen der Lieder

Es wurde erarbeitet, dass die Hillsong-Lieder in den meisten liturgischen Handlungen eines Gottesdienstes eine Rolle spielen. Bis auf die Handlung der Begrüßung und des Segens können sie in großer Breite eingesetzt werden. Es wurde deutlich, dass der mögliche Einsatz in den jeweiligen Handlungen stark vom Thema des Gottesdienstes und den angesprochenen Themen in den Liedern abhängt. Somit liegt es in der Hand der Verantwortlichen in den Kirchen, inwieweit sie es schaffen die Lieder dem Roten Faden des Gottesdienstes folgend in diesen zu integrieren. Dazu gehört auch, dass manche Lieder aufgrund der Art und Weise, wie Themen in ihnen angesprochen werden, kommentiert und der Gemeinde erklärt werden müssen um die entsprechende Handlung im Gottesdienst gut auszuüben. Das ist z.B. beim Thema Schuldbekennnis der Fall. Eine Handvoll Lieder können diese Handlung zwar ausführen, müssen jedoch erläutert werden, da das Thema Sünde und Buße nicht konkret genug beschrieben wurde, als dass diese Lieder für sich alleine sprechen könnten. Was die weiteren Funktionen der Lieder im Gottesdienst angeht, spielen die Hillsong-Lieder in jeder derselben eine Rolle. Überraschend war die

stark ausgeprägte Rolle der koinonialen Funktion, die eng mit der seelsorgerlichen und diakonischen Funktion in Verbindung steht. Die kerygmatische sowie die missionarische Funktion sind mit acht- bzw. siebenmaligem Auftreten innerhalb der untersuchten Lieder durchschnittlich oft repräsentiert. Spannend zu beobachten war auch die Rolle der Lieder hinsichtlich ihrer möglichen pädagogischen Funktion. Diese übernehmen die untersuchten Hillsong-Lieder bis auf eine Ausnahme nicht. Das wurde äußerst kritisch vermerkt. Es wurde aber auch erwähnt, dass neuere Lobpreis- und Anbetungslieder in heutiger Zeit aufgrund anderer Medien und Angebote nicht alle Aufgaben übernehmen müssen, wie dies bei Liedern anderer Epochen der Fall war. Dennoch wurde gezeigt, dass die Inhalte der Lieder eine äußerst prägende Wirkung auf eine und innerhalb einer Gemeinde haben. Daher ist es angebracht, großen Wert auf den korrekten Inhalt der Lieder, die gesungen werden, zu legen.

7 Ausblick

Nachdem die Ergebnisse zusammengetragen und verarbeitet wurden, stellen sich zwei Fragen. Welchen Wert haben die gewonnenen Erkenntnisse für die Kirchenpraxis? Welche nächsten Schritte sollten in der Forschung gegangen werden? Hier sollen nun einige Anregungen für die Praxis sowie zur weiteren Forschung gegeben werden.

7.1 Anregungen und Reflexion für die Kirchenpraxis

7.1.1 Anregungen für Verantwortliche in Gemeinden und Lobpreisleiter

Diese Arbeit bietet den Verantwortlichen in der Kirchenpraxis ein gutes Raster, anhand dessen Lieder analysiert und gewinnbringend für die Gemeinde eingesetzt werden können. Die untersuchten Parameter können von jedem Lobpreis- und Anbetungsleiter im Gottesdienst benutzt werden, um eine ausgewogene Liedauswahl zu treffen. Ein Gleichgewicht sollte ebenso hinsichtlich Sänger-Adressat-Perspektive sowie Funktionen der Lieder herrschen. Sicherlich hängt dieses vom theologischen und auch liturgischen Profil der Kirche ab, wenngleich die untersuchten Parameter unabhängig von Denominationen verwendbar sind. Ein weiteres Hilfsmittel für die Ausgewogenheit der auszuwählenden Lieder ist deren Fokus auf die gesamt-biblische Erzählung. Die in Kirchen gesungenen Lieder auf ihre Verbindung zu biblischen Narrativen hin zu beobachten, ist eine spannende Aufgabe und hilft nicht nur dabei, ein Ebenmaß in der Liedauswahl zu gewährleisten sondern dient auch dem persönlichen Verinnerlichen der biblischen Geschichten.

Bei allem Analysieren verfolgt diese Arbeit als Ziel, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, mehr auf den Inhalt und die Funktionen von Liedern zu achten und diese nicht nur deshalb für den Gottesdienst auszusuchen, weil sie der eigenen Kirchen-tradition entstammen oder eine eingängige Melodie haben. Je bewusster man sich mit den Liedern und vor allem deren Inhalten auseinandersetzt, desto ausgewogener wird die Liedauswahl in den Gottesdiensten sein. Vor allem sollte einer lobpreis-musikalischen Unbedarftheit vorgebeugt werden.

Eine zusammenfassende Checkliste, die in der Praxis verwendet werden kann, ist im Appendix dieser Arbeit zu finden.

7.1.2 Anregungen für Kritiker

Für Kritiker der modernen Lobpreis- und Anbetungslieder ist diese Arbeit ein Augenöffner und Hinterfrager ihrer Meinungen. Natürlich gibt es bei allem, was Menschen tun, immer Kritikpunkte. Dennoch wurden bestehende Kritikpunkte entkräftet. Hierzu gehört z.B. die Kritik an der individuellen Ausrichtung der Lieder. Des Weiteren soll diese Arbeit moderne Lobpreis- und Anbetungslieder vor ungerechtfertigter Kritik schützen, denn nicht jedes Lied muss jedem Anspruch an Inhalt, Tiefe und Funktion genügen. Auch der Gedanke, dass die modernen Lobpreis- und Anbetungslieder in eine Epoche hineingeschrieben wurden, die im absoluten Gegensatz zu vergangenen Epochen wie z.B. dem Mittelalter stehen, sollte aufgezeigt werden. In einer Zeit, in der die Bibel, Predigten usw. universal zur Verfügung stehen, müssen Lieder nicht unbedingt eine kerygmatische oder pädagogische Funktion übernehmen, wie das z.B. im Mittelalter notwendig war. Die theologische Prägung der Kirche wird heutzutage auch von anderen Medien übernommen.

7.2 Anregung für die weitere Forschung

Diese Arbeit richtet den Fokus auf die 20 populärsten Hillsong-Lieder des Jahres 2016 in Deutschland. Die Lieder wurden einer qualitativen Tiefenanalyse unterzogen. Diese bezieht sich auf alle untersuchten Parameter und Lieder. Quantitative Aussagen hinsichtlich der erhaltenen Ergebnisse können folglich nur gemacht werden, wenn mehr Lieder ähnlicher Art in gleicher Weise erforscht werden. Hier wäre ein nächster Schritt, die neueren Lieder, die nach dem Jahr 2016 veröffentlicht wurden, ebenfalls zu untersuchen. Derartige Untersuchungen würden die in dieser Arbeit gemachten Ergebnisse erweitern und eine quantitative Auswertung ermöglichen. Schließlich wurden mittlerweile mehrere Hundert Hillsong-Lieder veröffentlicht.

Darüber hinaus wäre es dahingehend interessant zu sehen, wie die Ergebnisse einer Analyse der Hillsong-Lieder einer früheren Epoche, z.B. der ersten 10-15 Jahre, im Vergleich zu dieser Arbeit ausfallen würden, da in der früheren Epoche zum Teil ganz andere Songwriter für die Entstehung der Hillsong-Lieder verantwortlich waren. Im Ergebnis dessen ließen sich auch detailliertere theologische Entwicklungslinien innerhalb der Hillsong-Kirche nachzeichnen.

Eine Studie über den Einsatz von Hillsong-Liedern in Gottesdiensten der Hillsong-Kirchen wäre ebenfalls eine lohnende Arbeit, weil sich die Liturgie der

Hillsong-Gottesdienste von anderen Kirchen unterscheidet und die Hillsong-Lieder in erster Linie für die eigene Kirche geschrieben werden (Riches 2010a:92f).

Ein weiterer und durchaus wichtiger nächster Schritt in der Forschung ist die Untersuchung der Hillsong-Lieder in einem Konzert- / Event-Setting. Da sich Hillsong durch seine Konferenzen und mediale Präsenz immer mehr in Richtung Konzert-Setting entwickelt, wäre es interessant zu sehen, wie sich die Handlungen und Funktionen der Lieder innerhalb dieses Settings verhalten bzw. anwenden lassen.

Um einen weiteren Vergleichspunkt zu schaffen, ist es wichtig, moderne Lobpreis- und Anbetungslieder auch anderer Songwriterkollektive zu analysieren. Hier gibt es zum Teil große Unterschiede. International stehen viele Kollektive zur Auswahl: Jesus Culture, Elevation Worship, Vineyard Worship, Gateway Worship oder Sovereign Grace Music seien hier exemplarisch genannt. Aber auch deutsche Songwriterkollektive wären es wert, analysiert zu werden. Wenngleich viele deutsche Kollektive vermehrt englische Lieder adaptieren, ist hier als Trend in Richtung Zukunft die Entwicklung hin zu mehr deutscher Lobpreiskultur zu erkennen. Exemplarisch sollen dafür Könige & Priester, Urban Life Worship und Eli Worship genannt werden. Ein Vergleich zwischen Hillsong-Liedern und anderen würde ein globaleres Bild der aktuellen Lobpreis- und Anbetungsszene liefern.

Eine Frage, die in dieser Arbeit nicht nachgegangen werden konnte, obwohl sie wissenschaftlich sehr lohnenswert ist, ist die Frage nach Musik und Popularität. Fragen, die sich hier stellen sind: Inwieweit hat der Text Einfluss darauf, ob ein Lied oft gesungen wird oder nicht? Ist es die eingängige Melodie, die ein Lied populär macht? Oder trägt das Zusammenspiel von Text und Melodie zur Popularität bei? Oder entsteht diese vielleicht durch die Popularität einzelner Songwriter?

Genauso interessant ist eine weitere Beschäftigung mit der Frage, wie körperlich behinderte Menschen die oft zu Bewegung animierenden Lieder mitverfolgen können. Die Aufforderungen, dem Gesungenen mit Händen und Füßen Nachdruck zu verleihen, ist für diese Menschen eine Herausforderung.

Abschließend lässt sich sagen, dass eine weitere Beschäftigung mit den modernen Lobpreis- und Anbetungsliedern dringend notwendig und das zu erforschende Feld groß ist. Hoffentlich kann diese Arbeit dazu einen Anreiz bieten.

8 Literaturverzeichnis

- Adam, Adolf. Haunerland, Winfried. 2014. *Grundriss Liturgik*. Freiburg: Herder.
- Adam, Adolf. Berger, Rupert. 1980. Trinitarischer Segen. *Pastoralliturgisches Handlexikon*. Freiburg: Herder.
- Albrecht, Christoph. 1995a. *Einführung in die Hymnologie*. 4th. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Albrecht, Christoph. 1995b. *Einführung in die Liturgik*. 5th. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Albrecht, Christoph. 2003. Die gottesdienstliche Musik. In: H.-C. Schmidt-Lauber u.a. (Hg.). *Handbuch der Liturgik*. 3rd. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 17-21.
- Arnold, Jochen. 2011. Was geschieht im Gottesdienst? Zur theologischen Bedeutung des Gottesdienstes und seiner Formen. 2nd. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Assemblies of God. 2017. *About the AG*. <https://ag.org/About/About-the-AG>. [23.06.2017,10:45h].
- Baltes, Guido. 2006. "Praise & Worship" – Musikstil oder mehr? Über Worte und Töne in einem wachsenden Randbereich der evangelischen Kirchenmusik. *Friedensauer Schriftenreihe. Reihe C. Musik-Kirche-Kultur. Bd 9*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 99-120.
- Baltes, Guido. 2013. Worshipmusik im europäischen Kontext. In: Arnold, Jochen (Hg). *Gottesklänge. Musik als Quelle und Ausdruck des Christlichen Glaubens*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 247-260.
- Bartholomä, Philipp. 2014. Die Gnade repräsentieren. Ein Plädoyer für den evangeliumsorientierten Aufbau freier Gottesdienste. *European Journal of Theology* 23. 57-72.
- Berendt, Joachim-Ernst. Huesemann, Günther. 2009. *Das Jazzbuch: Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert. Fortgeführt von Günther Huesemann*. Berlin: S. Fischer Verlag.
- Blomberg, Craig. 1992. Matthew. *The New American Commentary*. Vol 22. Nashville. Broadman & Holman Publishers.
- Bohren, Rudolf. 1986. *Predigtlehre*. München: Kaiser.
- Bredenbach Ingo. 2005. Kirchenmusik als Diakonie. In: Fermor, Gotthard & Schröter-Wittke, Harald (Hg.). *Kirchenmusik als religiöse Praxis. Praktisch-theologisches Handbuch zur Kirchenmusik*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 235-238.
- Bollmann, Jörg. Brummer, Arnd. 2018. *Jeder Zweite besitzt eine Bibel, aber wenige lesen darin*. <https://www.evangelisch.de/inhalte/148201/12-01-2018/umfrage-jeder-zweite-besitzt-eine-bibel>. [23.07.2018, 11:15 Uhr].
- Bubmann, Peter. 2014. Musik in Kirche und Gemeinde. In: Kunz, Ralph & Schlag, Thomas (Hg.). *Handbuch für Kirchen- und Gemeindeentwicklung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Buchholz, Martin. 2018. Was (freikirchliche) Christen Singen. Wahrnehmung eines Liedermachers. *Theologische Gespräche* 42/2018. Kassel: Oncken.
- Buchegger, Jürg, H.. 2016. Lieder – alt und neu. Suche nach theologischen Kriterien. In: Schwyer, Stefan (Hg.). *SBT 16. Gemeinsam singen im Gottesdienst*. Zürich: LIT Verlag.
- Cameron, D.J., 2016. Hosanna. Barry, J. D. u. a. (Hg.). *The Lexham Bible Dictionary*. Bellingham: Lexham Press.
- CCLI 2018a. *Home*. <https://de.ccli.com>. [05.04.2018, 11:00 Uhr].
- CCLI 2018b. *Online Copy Report*. <https://olr.ccli.com/Account/Login?ReturnUrl=%2f>. [05.04.2018, 11:30 Uhr].
- Chant, Barry. 2000. *Returning the Church*. <http://www.barrychant.com/articles/returningthechurch.pdf>. [29.08.2018; 17:00 Uhr].

- Chapell, Brian. 2009. *Christ-Centered Worship: Letting the Gospel Shape Our Practice*. Grand Rapids: Baker Academic.
- Conrad, Ruth. Weeber, Martin. 2012. *Protestantische Predigtlehre. Eine Darstellung in Quellen*. Stuttgart: UTB.
- Cowan, Nelson. 2017. Heaven and Earth Collide. Hillsong Music's Evolving Theological Emphases. *Pneuma Vol 39*. 78-104. Boston: Brill.
- Cross, F.L. & Livingstone, E.A. (Hg.), 2005. *The Oxford dictionary of the Christian Church*. Oxford: Oxford University Press.
- Dalferth, Winfried. 2000. *Christliche Populärmusik als publizistisches Phänomen. Entstehung, Verbreitung, Rezeption*. Erlangen: Christliche Publizistik Verlag.
- Dawn, M.J., 1995. *Reaching Out Without Dumbing Down: A Theology of Worship for the Turn-Of-The-Century Culture*. Grand Rapids: Eerdmans Publishing.
- Dawn, M.J., 1999. *A Royal Waste of Time: The Splendor of Worshiping God and Being Church for the World*. Grand Rapids: Eerdmans Publishing.
- Dever, Mark. 2017. *The Gospel and Personal Evangelism*. Wheaton: Crossway.
- Dinkel, Christoph. 2000. Was nützt der Gottesdienst? Eine funktionale Theorie des evangelischen Gottesdienstes. *Praktische Theologie und Kultur*. Bd 2. Gütersloh: Chr. Kaiser Verlagshaus.
- Drury, Keith. 2007. I'm desperate for you. Male perception of romantic lyrics in contemporary worship music. In: Woods, Robert & Walrath, Brian (Hg.). *The Message in the Music. Studying Contemporary Praise & Worship*. Nashville: Abingdon, 56-66.
- Eckstein, Hans-Joachim. 2006. Die Anfänge trinitarischer Rede von Gott im Neuen Testament. In: Welcker, M. & Volf, M. (Hg.) 2006. *Der lebendige Gott als Trinität*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 85-113.
- EKD Text 99. 2009. *Kirche klinget*. Hannover: Kirchenamt der Evangelischen Kirche in Deutschland.
- Eskridge, Larry. 2013. *God's Forever Family: The Jesus People Movement in America*. New York: Oxford University Press.
- Feiert Jesus!4. 2011. Holzgerlingen: SCM Hänssler.
- Fortescue, Adrian. 1910. Ite Messa Est. *Catholic Encyclopedia*. Bd 8. New York: Robert Appelson Company.
- Gamel, B., 2016. Lord's Supper. Barry, J. D. u. a., (HG). *The Lexham Bible Dictionary*. Bellingham: Lexham Press.
- Gembris, Heiner. Heye, Andreas. 2014. Bericht über eine Replikationsstudie zum Singverhalten in evangelischen Gemeinden. *Liturgie und Kultur 01-2014*. Hannover: Liturgische Konferenz, 5-41.
- Gilbert, Greg. 2011. *Was ist das Evangelium?* Widems-Esch: 3L Verlag.
- Goodliff, Andrew. 2009. It's All About Jesus. A Critical Analysis of the Ways in Which the Songs of Four Contemporary Worship Christian Songwriters Can Lead to an Impoverished Christology. *Evangelical Quarterly 81*. Milton Keynes: Paternoster, 254-268.
- Grotjahn, Rebecca. 2010. Geschichte des Singens. *Liturgie und Kultur 01-2010*. Hannover: Liturgische Konferenz, 8-16.
- Grudem, Wayne. 2013. Biblische Dogmatik. Eine Einführung in die systematische Theologie. *Theologisches Lehr- und Studienmaterial des Martin Bucer Seminars*. Bd. 29. Hamburg: Arche-Medien.
- Harju, Bärbel. 2012. Rock & Religion. Eine Kulturgeschichte der christlichen Popmusik in den USA. Bielefeld: Transcript.
- Hartlapp, Johannes. Cramer, Andreas. (Hg). 2016. „Und was ich noch sagen wollte ...“: *Festschrift für Wolfgang Kabus zum 80. Geburtstag*. Berlin: Frank & Timme.

- Herbst, Michael (Hg). 2018. Aufbruch im Umbruch: Unternehmungen für eine vitale und wachsende Kirche. *Beiträge zu Evangelisation und Gemeindeentwicklung*. Bd 24. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Heye, Andreas. Gembris, Heiner. Schroeter-Wittke, Harald. 2010. Singen im Gottesdienst. Eine empirische Studie. *Liturgie und Kultur 01-2010*. Hannover: Liturgische Konferenz, 29-43.
- Heymel, Michael. Möller, Christian. 2013. *Das Wagnis, ein Einzelner zu sein: Glauben und Denken Sören Kierkegaards am Beispiel seiner Reden*. Zürich: Theologischer Verlag.
- Hillsong 2017a. *Hillsong Church Fact Sheet*. <https://hillsong.com/media>. [23.06.2017, 10:45h].
- Hillsong 2017b. *Annual Report 2016*. <https://hillsong.com/policies/annual-report-australia>. [23.06.2017, 11:00 Uhr].
- Hillsong 2017c. *The Church I see*. <https://hillsong.com/vision>. [26.06.2017, 12:00 Uhr].
- Hillsong 2017d. *Worship Music Stream*. <https://hillsong.com/college/worship-music-stream>. [03.07.2017, 11:00 Uhr].
- Hillsong 2018. *Community Engagement*. <https://hillsong.com/de/citycare/community-engagement/>. [04.08.2018, 11:30 Uhr].
- Hillsong Collected 2015. *Even when it hurts*. <https://hillsong.com/collected/blog/2015/12/even-when-it-hurts-2>. [10.07.2018, 16:00 Uhr].
- Hofmann, Dietmar. 2004. Verkündigung des christlichen Glaubens durch geistliche Musik: dargestellt an der Totenliturgie. *Ästhetik-Theologie-Liturgik*. Bd 23. Münster: LIT, 6-11.
- Horton, Michael. 2011. *The Christian Faith. A Systematic Theology for Pilgrims on the Way*. Grand Rapids: Zondervan.
- Howard, Jay. 2007. Let the weak say I am strong. Contemporary Worship Music And God's Concern for Righteousness and Social Justice. In: Woods, Robert & Walrath, Brian (Hg.). *The Message in the Music. Studying Contemporary Praise & Worship*. Nashville: Abingdon, 67-77.
- Huffpost 2018. *Australia's Hillsong Church Has Astonishingly Powerful Global Influence*. https://www.huffingtonpost.com/2013/11/05/australia-hillsong-church-influence_n_4214660.html. [05.04.2018, 10:00 Uhr].
- Kaiser, Jochen. 2012. Religiöses Erleben durch gottesdienstliche Musik: Eine empirisch-rekonstruktive Studie. In: Friedrichs, Lutz (Hg.). *Arbeiten zur Pastoraltheologie, Liturgik und Hymnologie*. Bd 71. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kaiser, Jochen. 2014. Erlebnisorientierte Liedanalyse. Der Lärm verebbt. *Liturgie und Kultur 01-2014*. Hannover: Liturgische Konferenz, 51-56.
- Kendrick, Graham. 2003. Worship in Spirit and Truth. In: Darlington, Stephen & Kreider, Alan (Hg.). *Composing Music for Worship*. Norwich: Canterbury Press.
- Keller, Timothy. 2002. Reformed Worship in the Global City. In: Carson, D.A. (Hg.). *Worship by the Book*. Grand Rapids: Zondervan, 193-239.
- Kirschbaum, Christa. 2005. Singen in der Gemeinde als Bildungsarbeit. In: Fermor, Gotthard & Schroeter-Wittke, Harald (Hg.). *Kirchenmusik als religiöse Praxis. Praktisch-theologisches Handbuch zur Kirchenmusik*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 199-204.
- Klessmann, Michael. 2005. Kirchenmusik als Seelsorge. In: Fermor, Gotthard & Schroeter-Wittke, Harald (Hg.). *Kirchenmusik als religiöse Praxis. Praktisch-theologisches Handbuch zur Kirchenmusik*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 230-234.
- Kloppers, E., 2015, 'Elkaar zijn wij gegeven tot kleur en samenklank ... Die rol van sang in die vorming en opbou van die geloofsgemeenskap', *HTS Teologiese Studies/Theological Studies* 71(3).

- Krummacher, Christoph. 1994. Musik als praxis pietatis. Zum Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik. Rößler, Martin (Hg). *Veröffentlichungen zur Liturgik, Hymnologie und theologischen Kirchenmusikforschung Bd. 27*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kunz, Ralph. 2006. *Der neue Gottesdienst: ein Plädoyer für den liturgischen Wildwuchs*. Zürich: Theologischer Verlag.
- Lachmann, Karl. 1857. *Des Minnesangs Frühling*. Stuttgart: S. Hirzel.
- Lehmann, Theo. 1996. *Negro Spirituals. Geschichte und Theologie*. Holzgerlingen: Hänssler.
- Lieberknecht, Ulrich. 1994. Gemeindelieder: Probleme und Chancen einer kirchlichen Lebensäußerung. Rößler, Martin (Hg). *Veröffentlichungen zur Liturgik, Hymnologie und theologischen Kirchenmusikforschung Bd. 28*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Liesch, Barry Wayne & Hustad, Donald. 2001. *The New Worship. Straight Talk on Music and the Church*. Ada: Baker Books.
- Luther, Martin. 1545. *Vorrede Bapst'schen Gesangbuch*. Zit. in Zimmerling, Peter. 2009. *Charismatische Bewegung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Luther, Martin. 2018. *95 Thesen*. <https://www.luther.de/leben/anschlag/95thesen.html>. [04.08.2018, 10:00 Uhr].
- Maier, Gerhard. 1990. *Biblische Hermeneutik*. Wuppertal: Brockhaus.
- Marti, Andreas. 2006. Versöhnung mit Lücken. Hymnologische Analyse des Liedes „Wie ein Fest nach langer Trauer“. In: Fuhrmann, Siri (Hg). *Auf der Suche nach dem neuen geistlichen Lied: Sichtung - Würdigung – Kritik. Mainzer Hymnologische Studien Bd. 19*. Norderstedt: Books on Demand, 49-62.
- Marti, Martin. 2009. Just You and Me. Beobachtungen an Liedern einer charismatischen Gruppe. In: Bieritz, Karl-Heinrich (Hg). *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie Bd. 48*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 209-217.
- Marti, Andreas. 2014. Wie klingt reformiert? Plüss, David (Hg). *Arbeiten zu Liturgie und Musik. Bd. 11*. Zürich: Theologischer Verlag Zürich.
- Martin, R.P., 1996. Creed. Wood, D. R. W. u. a. (Hg.). *New Bible dictionary*. Leicester: Inter Varsity.
- Martin, R.P., 1996. The Lord's Supper. Wood, D. R. W. u. a., (Hg). *New Bible dictionary*. Leicester: Inter-Varsity Fellowship.
- Mauerhofer, Armin. 2016. Die Bedeutung des Singens für die christliche Gemeinde. Impulse aus dem Neuen Testament. In: Schweyer, Stefan (Hg.). *SBT 16. Gemeinsam singen im Gottesdienst*. Zürich: LIT Verlag, 9-22.
- McGrath, Alister. 2016. *Der Weg der christlichen Theologie: Eine Einführung*. Gießen: Brunnen Verlag.
- Meyer-Blanck, Michael. 2002. Liturgik. *RGG⁴ Bd.5*. Tübingen: Mohr Siebeck, 451-452.
- Meyer-Blanck, Michael. 2005. Kirchenmusik und Predigt. In: Fermor, Gotthard & Schröter-Wittke, Harald (Hg.). *Kirchenmusik als religiöse Praxis. Praktisch-theologisches Handbuch zur Kirchenmusik*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 142-146.
- Meyer-Blanck, Michael. Weyel, Birgit. 2008. *Studien- und Arbeitsbuch Praktische Theologie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Möller, Christian. 2004. *Einführung in die Praktische Theologie*. Tübingen: A. Francke.
- Nattiez, J. 1990. *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Neijenhuis, Jörg. 2012. *Liturgik – Gottesdienstelemente im Kontext*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Parret, Gary A. 2005. 9.5 Theses On Worship: A Disputation on the Role of Music. *Christianity Today* 49(2). Carol Streams. Christianity Today International.

- Parry, Robin. 2013. *Worshipping Trinity. Coming back to the heart of worship*. Cambridge: The Lutterworth Press.
- Paris, Jenell Williams. 2007. I Could Sing Of Your Love Forever: American Romance In Contemporary Worship Music. In: Woods, Robert & Walrath, Brian (Hg.). *The Message and The Music. Studying Contemporary Praise & Worship*. Nashville: Abingdon Press, 45-55.
- Plüss, David. 2007. *Gottesdienst als Textinszenierung: Perspektiven einer performativen Ästhetik des Gottesdienstes*. Zürich: Theologischer Verlag.
- Pohl-Patalong, Uta. 2011. *Gottesdienst erleben: Empirische Einsichten zum evangelischen Gottesdienst*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Prince, D. 2008. *Worship Is a Bowl of Noodles: What Would Jesus Sing?* Heatherton: Resources Christian Music.
- Redman, Robb. 2002. *The Great Worship Awakening: Singing a New Song in the Post-modern Church*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Reich, Christa. 2003. Das Kirchenlied. In: Schmidt-Lauber, Hans Christoph (Hg.). *Handbuch der Liturgik. Liturgiewissenschaft in Theologie und Praxis der Kirche*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 763-777.
- Reinke, Stephan A. 2010. Singen im Gottesdienst – Ein Relikt aus alter Zeit?. *Liturgie und Kultur 01-2010*. Hannover: Liturgische Konferenz, 17-21.
- Reinke, Stephan A. 2016. Besser als gedacht. Ergebnisse und Schlussfolgerungen aus einer empirischen Untersuchung zum Singen im Gottesdienst. In: Schweyer, Stefan (HG). *Studien zu Theologie und Bibel 16*. Basel: LIT, 23-40
- Riches, Tanya. 2010a. The Evolving Theological Emphasis of Hillsong Worship (1996–2007). *Australasian Pentecostal Studies Vol. 13*. Sydney: Australasian Pentecostal Studies, 87-133.
- Riches, Tanya. 2010b. *Shout to the Lord. Music and change at Hillsong: 1996-2007*. <http://researchbank.acu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1308&context=theses>. [06.04.2018, 10:30 Uhr].
- Riches, Tanya. Wagner, Tom. 2012. The evolution of Hillsong Music. From Australian pentecostal congregation into global brand. *Australian Journal of Communication. Vol 39 (1)*. 17-33.
- Riches, Tanya. Wagner, Tom. (Hg). 2017. The Hillsong Movement Examined: You Call Me Out Upon the Waters. *Christianity and Renewal - Interdisciplinary Studies*. Cham: Springer.
- Riphagen, Hans. 2016. Jesus, You Are My King: An Analysis of the Dominant Faith Narratives in Popular Contemporary Worship songs. In: Klaver, Miranda u.a. (Hg.). *Evangelicals and sources of authority: essays under the auspices of the Center of Evangelical and Reformation Theology*. Amsterdam: VU University Press, 95-116.
- Roberts, Mikie Anthony. *Hymnody and Identity. Congregational Singing As a Construct Of Christian Community Identity*. http://etheses.bham.ac.uk/5257/1/Roberts14PhD_redacted.pdf. [05.04.2018, 16:30 Uhr].
- Roberts, A., Donaldson, J. & Coxe, A.C. (Hg.). 1886. The Lord's Teaching through the Twelve Apostles to the Nations. *Fathers of the Third and Fourth Centuries: Lactantius, Venantius, Asterius, Victorinus, Dionysius, Apostolic Teaching and Constitutions, Homily, and Liturgies*. The Ante-Nicene Fathers. Buffalo, NY: Christian Literature Company.
- Ruth, Lester. 2007. How great is our God: The Trinity in Contemporary Christian Worship Music. In: Woods, Robert & Walrath, Brian (Hg.). *The Message and The Music. Studying Contemporary Praise & Worship*. Nashville: Abingdon, 31-44.

- Ruth, Lester. 2008. *Lex Amandi, Lex Orandi: The Trinity in the Most-Used Contemporary Christian Worship Songs*. Spinks, Bryan D. (Hg.). *The Place of Christ in Liturgical Prayer*. Collegeville: The Liturgical Press.
- Schleißke, Martin. 1948. *Handbuch der Lutherlieder*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Schmidt-Lauber, Hans-Christoph. 2003. *Handbuch der Liturgik: Liturgiewissenschaft in Theologie und Praxis der Kirche*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Schnider, Franz. 1996. Pesach II. Judentum. *TRE Band 26*. Berlin: De Gruyter, 37.
- Schwark, Christian. 2006. *Gottesdienst für Kirchendistanzierte: Konzepte und Perspektiven*. Wuppertal: R. Brockhaus.
- Smets, Anne. 2015. *Das Endgericht in der Endzeitrede Mt 24-25 und im Evangelischen Gesangbuch*. Berlin: Books on Demand.
- Snyder, Howard. 1983. *Liberating the Church. The Ecology of Church and Kingdom*. Downers Grove: InterVarsity.
- Söhnngen, Oskar. 1967. *Theologie der Musik*. Kassel: Johannes Stauda Verlag.
- Sons, Rolf. 2008. Musikalische Seelsorge bei Martin Luther. Wie Musik den Menschen erfasst. *Die Theologische Orientierung No. 151. Juli-September 2008*. Tübingen: Albrecht-Bengel-Haus e.V.
- Sons, Rolf. 2015. *Martin Luther als Seelsorger. Die Freiheit neu entdecken*. Holzgerlingen: SCM Hänssler.
- Stadelmann, Helge. 2001. Gegenstand und Methode der Praktischen Theologie: Thesen aus evangelikaler Sicht. *Jahrbuch für evangelikale Theologie 15*, 69-79.
- Stadelmann, Helge. 2012. Praise & Worship: Populärmusik im Gottesdienst. In: Schweyer, Stefan (Hg). *Freie Gottesdienste zwischen Liturgie und Event. Beiträge der Tagung an der Staatsunabhängigen Theologischen Hochschule Basel vom 20. Juni 2011*. STB 7. Münster: LIT, 23-38.
- Stadelmann, Helge. 2005. *Evangelikale Predigtlehre. Plädoyer und Anleitung für die Auslegungspredigt*. Wuppertal: R. Brockhaus.
- Stadelmann, Heiko. 2010. Pop in der Kirche? Zum Verhältnis von populärer Musikkultur und Religion – am Beispiel des „Praise and Worship“. Erste Staatsprüfung: Wiss. Hausarbeit im Fach Ev. Religion, Universität Marburg, 2010.
- Thornton, Daniel. 2015. *Exploring the Contemporary Congregational Song Genre: Texts, Practice, and Industry*. Sydney: Macquarie University.
- Thornton, Daniel. 2018. *Worship Snapshot – April 2018 (Australia)*. https://www.academia.edu/38271493/Worship_Snapshot_April_2018_Australia?source=swp_share. [02.03.2019; 15:15 Uhr].
- Tucker, Karen Westerfield. 2009. Music Wars: A New Conflict? *Liturgy 24*. Taylor & Francis, 3-9.
- Wagner, C. Peter. 1988. *The Third Wave of the Holy Spirit: Encountering the Power of Signs and Wonders Today*. Ann Arbor, Michigan USA: Servant Publications.
- Walldorf, Friedemann. 2010. Why should the devil have all the good music? Populäre evangelikale Musik als kultureller Dialog. *Missionsgeschichtliche Perspektiven. Jahrbuch für evangelikale Theologie 24*. Witten: SCM Brockhaus, 175-193.
- Ward, Pete. 2005. *Selling Worship. How what we sing has changed the church*. Milton Keynes: Paternoster.
- Webber, Robert E. 2008. *Ancient-Future Worship: Proclaiming and Enacting God's Narrative*. Grand Rapids: Baker Books.
- Witvliet, John, D. 2003. *Worship Seeking Understanding: Windows into Christian Practice*. Grand Rapids: Baker Books.
- Wright, N, T. 1991. How Can The Bible Be Authoritative? *Vox Evangelica 21*. London: London School of Theology.

- Zimmerling, Peter. 2001. *Die Charismatische Bewegung: Theologie, Spiritualität, Anstöße zum Gespräch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Zimmerling, Peter. 2009. *Charismatische Bewegung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Zimmermann, Ruben 2003. Metaphorik. In: Frey, Jörg; Rohls, Jan; Zimmermann, Ruben (Hg.). *Metaphorik und Christologie. Theologische Bibliothek Töpelmann 120*. Berlin: De Gruyter, 6-34.

9 Appendix

9.1 Songliste der 20 populärsten Hillsong-Lieder aus dem Jahr 2016

Nr.	Lied Name	Autoren	Publisher
1	Oceans	Crocker, Matt\Houston, Joel\Ligthelm, Salomon	2012 Hillsong Music Publishing
2	Das glaube ich	Crocker, Matt\Fielding, Ben\Bruch, Martin\Strehl, Dennis	2014 Hillsong Music Publishing
3	Mighty To Save	Fielding, Ben\Morgan, Reuben	2006 Hillsong Music Publishing
4	Christ Is Enough	Morgan, Reuben\Myrin, Jonas	2012 Hillsong Music Publishing
5	Cornerstone	Morgan, Reuben\Myrin, Jonas\Bradbury, William Batchelder\Liljero, Eric\Mote, Edward	2011 Hillsong Music Publishing
6	Was für ein Gott	Morgan, Reuben\Schweitzer, Winnie	2008 Hillsong Music Publishing
7	Hosanna	Janke, Martin\Ligertwood, Brooke	2006 Hillsong Music Publishing
8	Still	Morgan, Reuben\Schweitzer, Winnie	2002 Hillsong Music Publishing
9	Groß und herrlich	Steinhoff, Manuel\Fragar, Russell	1998 Hillsong Music Publishing
10	From the inside out	Houston, Joel	2005 Hillsong Music Publishing
11	Führ mich an dein Kreuz	Friesen, Juri\Friesen, Mia\Minnich, Lilly\Schuhmacher, Benjamin\Ligertwood, Brooke	2006 Hillsong Music Publishing
12	Mein Erlöser lebt	Higgins, Tabea\Jacobi, Daniel\Morgan, Reuben	1998 Hillsong Music Publishing
13	Alle Schöpfung staunt	Jacobi, Daniel\Sampson, Marty	2001 Hillsong Music Publishing
14	One Way	Douglass, Jonathon\Houston, Joel	2003 Hillsong Music Publishing
15	I surrender	Crocker, Matt	2011 Hillsong Music Publishing
16	Alive	King, Aodhan\Pappas, Alexander	2012 Hillsong Music Publishing
17	This is living	Davies, Joel\King, Aodhan	2014 Hillsong Music Publishing
18	The Stand	Houston, Joel	2005 Hillsong Music Publishing
19	Mein Retter, Erlöser	Morgan, Reuben\Sturm, Evie	2004 Hillsong Music Publishing
20	Sinking deep	Davies, Joel\King, Aodhan	2012 Hillsong Music Publishing

9.2 Liedtexte der 20 Hillsong-Lieder

9.2.1 Oceans

Verse 1

You call me out upon the waters
The great unknown where feet may fail
And there I find You in the mystery
In oceans deep my faith will stand

Chorus 1

And I will call upon Your name
And keep my eyes above the waves
When oceans rise
My soul will rest in Your embrace
For I am Yours and You are mine

Verse 2

Your grace abounds in deepest waters
Your sov'reign hand will be my guide
Where feet may fail and fear surrounds me
You've never failed and You won't start now

Interlude

Oh and You are mine oh

Bridge

Spirit lead me where my trust is without borders
Let me walk upon the waters
Wherever You would call me
Take me deeper than my feet could ever wander
And my faith will be made stronger
In the presence of my Saviour

Interlude

Yeah yeah yeah yeah

Oh Jesus yeah my God

Chorus 2

I will call upon Your name

Keep my eyes above the waves

My soul will rest in Your embrace

I am Yours and You are mine

CCLI Song # 6428767

Joel Houston | Matt Crocker | Salomon Ligthelm

© 2012 Hillsong Music Publishing (Admin. by CopyCare Deutschland)

9.2.2 Das glaube ich

Verse 1

Ich glaube an den Vater,
den Schöpfer aller Welt,
Gott allmächtig.

Durch den Geist empfangen,
kam Christus in die Welt.
Jesus, mein Retter.

Chorus 1

Ja, ich glaub an Gott, den Vater,
und an Christus, seinen Sohn,
an den Heiligen Geist der Wahrheit,
an den dreieinen Gott.
Ja, ich glaub an die Auferstehung,
das Leben nach dem Tod,
ich glaube an deinen Namen, Jesus.

Verse 2

Mein Richter und mein Anwalt,
gekreuzigt unter Leid.
Vergebung ist in dir.

Du stiegst ins Reich der Toten,
standst auf in Herrlichkeit,
und herrschst in Ewigkeit.

Bridge

Ja, ich glaub an dich,
dass du auferstanden bist.
Ja, ich glaub an Christus,
unsern Herrn.

Chorus 2

Ja, ich glaub, dass wir ewig leben,
dass die Jungfrau den Sohn gebar,
die Gemeinschaft der Kinder Gottes,
die Kirche unsres Herrn.

Ja, ich glaub an die Auferstehung,
wenn Jesus wiederkommt.

Ich glaube an deinen Namen, Jesus.

CCLI Song # 7024191

Ben Fielding | Dennis Strehl | Martin Bruch | Matt Crocker

© 2014 Hillsong Music Publishing (Verwaltet von CopyCare Deutschland)

9.2.3 Mighty to save

Verse 1

Ev'ryone needs compassion
Love that's never failing
Let mercy fall on me
Ev'ryone needs forgiveness
The kindness of a Saviour
The hope of nations

Chorus

Saviour He can move the mountains
My God is mighty to save
He is mighty to save
Forever Author of salvation
He rose and conquered the grave
Jesus conquered the grave

Verse 2

So take me as You find me
All my fears and failures
Fill my life again
I give my life to follow
Ev'rything I believe in
Now I surrender

Bridge

Shine your light and let the whole world see
We're singing
For the glory of the risen King
Jesus
Shine your light and let the whole world see
We're singing
For the glory of the risen King

CCLI Song # 4591782

Ben Fielding | Reuben Morgan

© 2006 Hillsong Music Publishing (Admin. by CopyCare Deutschland)

9.2.4 Christ is enough

Verse 1

Christ is my reward and all of my devotion
Now there's nothing in this world
That could ever satisfy
Through every trial my soul will sing
No turning back I've been set free

Chorus

Christ is enough for me
Christ is enough for me
Everything I need is in You
Everything I need

Verse 2

Christ my all in all the joy of my salvation
And this hope will never fail
Heaven is our home
Through every storm my soul will sing
Jesus is here to God be the glory

Bridge

I have decided to follow Jesus
No turning back no turning back

Bridge

The cross before me the world behind me
No turning back no turning back

CCLI Song # 6514035

Jonas Myrin | Reuben Morgan

© 2012 Hillsong Music Publishing (Admin. by CopyCare Deutschland)

9.2.5 Cornerstone

Verse 1

My hope is built on nothing less
Than Jesus' blood and righteousness
I dare not trust the sweetest frame
But wholly trust in Jesus' Name
(REPEAT)

Chorus

Christ alone cornerstone
Weak made strong in the Saviour's love
Through the storm He is Lord
Lord of all

Verse 2

When darkness seems to hide His face
I rest on His unchanging grace
In every high and stormy gale
My anchor holds within the veil
My anchor holds within the veil

Interlude

He is Lord Lord of all

Verse 3

When He shall come with trumpet sound
Oh may I then in Him be found
Dressed in His righteousness alone
Faultless stand before the throne

CCLI Song # 6158927

Edward Mote | Eric Liljero | Jonas Myrin | Reuben Morgan | William Batchelder Bradbury

© 2011 Hillsong Music Publishing (Admin. by CopyCare Deutschland)

9.2.6 Was für ein Gott

Verse 1

Deine Gnade reicht aus,
ist mehr, als ich brauch,
deinem Wort vertraue ich.
Zieh mich zu dir, ich wart auf dich,
mach mich neu durch deinen Geist.

Chorus

Jesus, hier knie ich vor dir,
ja, hier knie ich vor dir,
und ich bete dich an.

Verse 2

Deine Kraft lebt in mir,
zeigt mir meinen Weg,
dein Wort leuchtet hell und klar.
Ich bin erlöst, wieder hergestellt
und befreit durch deinen Geist.

Bridge

Er gab sich für uns in den Tod,
ans Kreuz schlug man ihn,
den wahren Gott, der sich selbst gibt,
weil er uns liebt, was für ein Gott!
Er überwand des Todes Macht,
wird ewig geehrt in seiner Pracht.
Diener und Held, Retter der Welt,
was für ein Gott!

CCLI Song # 5463314

Reuben Morgan | Winnie Schweitzer

© 2008 Hillsong Music Publishing (Verwaltet von CopyCare Deutschland)

9.2.7 Hosanna

Vers 1

Ich seh den König kommen,
mächtig und in Herrlichkeit,
die Erde bebt,
die Erde bebt.

Vers 2

Ich seh, wie seine Gnade
uns von aller Schuld befreit,
und jeder singt,
und jeder singt:

Chorus

Hosanna,
Hosanna,
Hosanna in der Höhe!

Vers 3

Ich seh seine Gemeinde,
die Ihn in der Welt bezeugt
und für Ihn lebt
und für Ihn lebt.

Vers 4

Ich seh eine Erweckung,
wenn wir ernsthaft um sie flehn.
Es kann geschehn,
es kann geschehn!

Bridge

Heil mein Herz und mach es rein,
lass Verborgenes für mich sichtbar sein.
Zeig mir, wie man liebt, so wie

du mich liebst.

Lass mich fühl'n, was dein Herz bricht,

ich will leben, Herr,

ganz in deinem Licht,

bis ich dann zu dir heimgeh

in die Ewigkeit.

CCLI-Song 5185630

Brooke Ligertwood | Martin Janke

© 2006 Hillsong Music Publishing (Verwaltet von CopyCare Deutschland)

9.2.8 Still

Verse 1

Berge mich in deinem Arm.
Schütze mich mit deiner starken Hand.

Chorus

Wenn die Meere toben, Stürme wehn,
werd ich mit dir übers Wasser gehn.
Du bist König über Wind und Flut,
mein Herz wird still, denn du bist gut.

Verse 2

Komm, ruh dich aus bei deinem Gott.
Trau auf ihn und seine große Kraft.

CCLI Song # 5463280

Reuben Morgan | Winnie Schweitzer

© 2002 Hillsong Music Publishing (Verwaltet von CopyCare Deutschland)

9.2.9 Groß und herrlich

Verse 1

Preist ihn, ihr Himmel
und höhere Welt!
Singt ihm, ihr Engel
was ihm wohlgefällt!
Alle Welt soll jubeln!

Verse 2

Preist ihn, ihr Sterne
und Sonne und Mond!
Singt ihm, der Himmel und Erde
bewohnt!
Alle Welt soll jubeln!

Chorus

Groß und herrlich, ihm sei Ehre!
Voller Gnade, Himmelskönig!
Stark und mächtig, er tut Wunder
Zions Herrscher, König der ganzen Welt.

CCLI Song # 5187061

Manuel Steinhoff | Russell Fragar

© 1998 Hillsong Music Publishing (Verwaltet von CopyCare Deutschland)

9.2.10 From the inside out

Verse 1

A thousand times I've failed
Still Your mercy remains
And should I stumble again
Still I'm caught in Your grace
Everlasting
Your light will shine when all else fades
Never-ending
Your glory goes beyond all fame

Verse 2

Your will above all else
My purpose remains
The art of losing myself
In bringing You praise
Everlasting
Your light will shine when all else fades
Never-ending
Your glory goes beyond all fame

Chorus 1

In my heart in my soul
Lord I give You control
Consume me from the inside out Lord
Let justice and praise
Become my embrace
To love You from the inside out

Chorus 2

Everlasting
Your light will shine when all else fades
Never-ending
Your glory goes beyond all fame

And the cry of my heart
Is to bring You praise
From the inside out
Lord my soul cries out (Lord)

CCLI Song # 4705176

Joel Houston

© 2005 Hillsong Music Publishing (Admin. by CopyCare Deutschland)

9.2.11 Führ' mich an dein Kreuz

Verse 1

An deinem Kreuz
wird mein Herz still,
denn du, Herr,
sahst meine Schuld,
nahmst sie auf dich
durch dein Blut.

Pre-Chorus

Alles, was mir wertvoll war,
bedeutet mir nichts mehr.

Chorus

Führ mich an dein Kreuz,
wo die Liebe floss.
Lass mich vor dir knien,
nimm mein Leben hin.
Mache mich ganz neu,
ich gehöre dir.
Und führ mich,
führ mich an dein Kreuz.

Verse 2

Du warst mir gleich,
als Mensch versucht,
und doch Gott.
Das Wort wurde Fleisch,
trug meine Schuld
und besiegte den Tod.

Bridge

An dein Herz,
an dein Herz.

Führ mich an dein Herz.

Führ mich an dein Herz.

CCLI Song # 5185537

Benjamin Schuhmacher | Brooke Ligertwood | Juri Friesen | Lilly Minnich | Mia Friesen

© 2006 Hillsong Music Publishing (Verwaltet von CopyCare Deutschland)

9.2.12 Mein Erlöser lebt

Verse

Ich weiß, er hat mich befreit.
Sein Blut bedeckt meine Schuld.
Ja, ich weiß, ja, ich weiß.
Er nahm die Schande auf sich.
Von Schmerzen heilte er mich.
Ja, ich weiß, ja, ich weiß.

Pre-Chorus

Lasst alle hören:
Mein Herr, besiegte das Grab.

Chorus

Mein Erlöser lebt!
Mein Erlöser lebt!
Mein Erlöser lebt!
Mein Erlöser lebt!

Bridge

Du nimmst die Last mir.
Ich steh auf mit dir.
Ich laufe dir entgegen, Herr
und sehe dein Reich kommt.

CCLI Song # 5203880

Daniel Jacobi | Reuben Morgan | Tabea Higgins

© 1998 Hillsong Music Publishing (Verwaltet von CopyCare Deutschland)

9.2.13 Alle Schöpfung staunt

Verse 1

Alle Schöpfung staunt und preist,
betet an in Wahrheit und im Geist.
Ehre dir auf deinem Thron,
Jesus, Gottes Sohn.

Verse 2

Alle Schöpfung singt dein Lob.
Du bist mächtig, du bist groß.
Du bist Gott und du regierst
bis in Ewigkeit.

Chorus

Gott ist groß und sein Lob
füllt die Erde und den Himmel.
Alle Welt erhebt den Namen unsres Herrn.
Gott ist groß, singt sein Lob,
alle Welt mit dem Himmel,
denn wir leben für die Ehre unsres Herrn,
die Ehre unsres Herrn.

Verse 3

Jesus, hör unser Gebet.
Zeig uns, wie man richtig lebt.
Feuer Gottes, leuchte hell,
dass alle Welt es hört und sieht:

Bridge

Heilig ist der Herr,
die Schöpfung singt,
die Schöpfung singt.

CCLI Song # 5186763

Daniel Jacobi | Marty Sampson

© 2001 Hillsong Music Publishing (Verwaltet von CopyCare Deutschland)

9.2.14 One Way

Verse 1

I lay my life down at Your feet
You're the only One I need
I turn to You and You are always there
In troubled times it's You I seek
I put You first that's all I need
I humble all I am all to You

Chorus

One way Jesus
You're the only One that I could live for
One way Jesus
You're the only One that I could live for
One way Jesus
You're the only One that I could live for
One way Jesus
You're the only One that I could live for

Verse 2

You are always
Always there
Every how and every where
Your grace abounds so deeply within me
You will never ever change
Yesterday today the same
Forever 'til forever meets no end

Bridge

You are the Way
The Truth and the Life
We live by faith and not by sight
For You
We're living all for You

You are the Way
The Truth and the Life
We live by faith and not by sight
For You
We're living all for You

CCLI Song # 4222082

Joel Houston | Jonathon Douglass

© 2003 Hillsong Music Publishing (Admin. by CopyCare Deutschland)

9.2.15 I surrender

Verse 1

Here I am
Down on my knees again
Surrendering all
Surrendering all

Verse 2

Find me here
Lord as You draw me near
Desperate for You
Desperate for You
I surrender

Verse 3

Drench my soul
As mercy and grace unfold
I hunger and thirst
I hunger and thirst

Verse 4

With arms stretched wide
I know You hear my cry
Speak to me now
Speak to me now

Chorus

I surrender
I surrender
I want to know You more
I want to know You more

Bridge

Like a rushing wind

Jesus breathe within
Lord have Your way
Lord have Your way in me
Like a mighty storm
Stir within my soul
Lord have Your way
Lord have Your way in me
(Lord have Your way)
(Lord have Your way in me)

CCLI Song # 6177317

Matt Crocker

© 2011 Hillsong Music Publishing (Admin. by CopyCare Deutschland)

9.2.16 Alive

Verse 1

I was lost with a broken heart
You picked me up now I'm set apart
From the ash I am born again
Forever safe in the Saviour's hands

Verse 2

You are more than my words could say
I'll follow You Lord for all my days
Fix my eyes follow in Your ways
Forever free in unending grace

Pre-Chorus

'Cause You are You are You are my freedom
We lift You higher lift You higher
Your love Your love Your love never ending
Oh oh oh

Chorus

You are alive in us
Nothing can take Your place
You are all we need
Your love has set us free (oh oh)

Interlude

Oh
(REPEAT)

Verse 3

In the midst of the darkest night
Let Your love be the shining light
Breaking chains that were holding me
You sent Your Son down and set me free

Verse 4

Ev'rything of this world will fade
I'm pressing on till I see Your face
I will live that Your will be done
I won't stop till Your kingdom come

Pre-Chorus

You are You are You are my freedom
We lift You higher
You are You are You are my freedom
We lift You higher lift You higher
Your love Your love Your love never ending
Oh oh oh

CCLI Song # 6605212

Alexander Pappas | Aodhan King

© 2012 Hillsong Music Publishing (Admin. by CopyCare Deutschland)

9.2.17 This is living

Verse 1

Waking up knowing there's a reason
All my dreams come alive
Life is for living with You
I've made my decision

Verse 2

You lift me up fill my eyes with wonder
Forever young in Your love
This freedom's untainted with You
No moment is wasted

Pre-Chorus

See the sun now bursting through the clouds
Black and white turn to colour all around
All is new in the Saviour I am found
(This is living now this is living now)

Chorus

You take me higher than I've been before
It's Your perfect love that sees me soar
God Your freedom is an open door
You are ev'rything I want and more

Verse 3

You lead the way God You're right beside me
In Your love I'm complete
There's nothing like living with You
This life You created I choose

Interlude

Oh oh

CCLI Song # 7032393

Aodhan King | Joel Davies

© 2014 Hillsong Music Publishing (Admin. by CopyCare Deutschland)

9.2.18 The stand

Verse 1

You stood before creation
Eternity in Your hand
You spoke the earth into motion
My soul now to stand

Verse 2

You stood before my failure
And carried the cross for my shame
My sin weighed upon Your shoulders
My soul now to stand

Pre-Chorus

So what can I say
And what can I do
But offer this heart O God
Completely to You

Verse 3

So I'll walk upon salvation
Your Spirit alive in me
My life to declare Your promise
My soul now to stand

Chorus

So I'll stand
With arms high and heart abandoned
In awe of the One who gave it all
I'll stand
My soul Lord to You surrendered
All I am is Yours

CCLI Song # 4705248

Joel Houston

© 2005 Hillsong Music Publishing (Admin. by CopyCare Deutschland)

9.2.19 Mein Retter, Erlöser

Verse

Mein Retter, Erlöser.

Du zogst mich aus der Finsternis.

Du handelst allmächtig.

Nun bleibt nichts mehr, wie es war.

Pre-Chorus

Du kamst zu uns her aus Ewigkeiten,
auf die Erde hier.

Du selbst, der Gottessohn.

Chorus

Weil du lebst, weil du starbst,
weil du auferstanden bist.

Und die Tür hin zu Gott
nun durch dich geöffnet ist.

Halleluja, sei dir der Dank.

CCLI Song # 5203897

Evie Sturm | Reuben Morgan

© 2004 Hillsong Music Publishing (Verwaltet von CopyCare Deutschland)

9.2.20 Sinking deep

Vers 1

Standing here in Your presence
In a grace so relentless
I am won by perfect love
Wrapped within the arms of heaven
In a peace that lasts forever
Sinking deep in mercy's sea

Chorus

I'm wide awake drawing close
Stirred by grace and all my heart is Yours
All fear removed
I breathe You in I lean into Your love
Oh Your love

Vers 2

When I'm lost You pursue me
Lift my head to see Your glory
Lord of all so beautiful
Here in You I find shelter
Captivated by the splendour of Your face
My secret place

Bridge

Your love so deep is washing over me
Your face is all I seek You are my ev'rything
Jesus Christ You are my one desire
Lord hear my only cry to know You all my life
(REPEAT)

CCLI-Liednummer 6605236

Aodhan King | Joel Davies

© 2012 Hillsong Music Publishing (Admin. by CopyCare Deutschland)

9.3 Checkliste zur ausgewogenen Liedauswahl im Gottesdienst

Checkliste zur ausgewogenen Liedauswahl im Gottesdienst

„Denn Gott hat unser Herz und Gemüt fröhlich gemacht durch seinen lieben Sohn, welchen er für uns gegeben hat zur Erlösung von Sünden, Tod und Teufel. Wer solches mit Ernst glaubet, der kann's nicht lassen: er muss fröhlich und mit Lust davon singen und sagen, damit es andere auch hören und herzukommen.“ (Martin Luther 1545)

Die Checkliste hilft dir, bewusster passende Lieder zu dem vor Dir liegenden Gottesdienst heraus zu suchen. Gott segne dich dabei.

- ✓ Aus welcher Sänger-Perspektive wird das Lied gesungen? (Ich, Wir)
- ✓ Welche Person der Trinität wird in dem Lied angesprochen?
- ✓ Welche Themen werden im Lied angesprochen?
- ✓ Welche gesamtbiblischen Erzählungen werden in dem Lied erwähnt? (Schöpfung, Sündenfall, Rettung, Antwort, Zukunft)
- ✓ Welche Handlung kann das Lied innerhalb des Gottesdienstes übernehmen? (Begrüßung, Lobpreis, Gebet, Schuldbekennnis, Absolution, Predigt, Abendmahl, Glaubensbekenntnis, Segen)
- ✓ Welche weiteren Funktionen übernimmt das Lied? (kerygmatisch, missionarisch, pädagogisch, koinonial, seelsorgerlich, diakonisch)

Weitere Tipps zur richtigen Liedauswahl:

#1 Habe das Thema und den Roten Faden des Gottesdienstes im Blick.

#2 Achte auf eine Ausgewogenheit zwischen der Sänger- und Adressaten-Perspektive.

#3 Schau auf eine Verankerung des Liedtextes in der Bibel.

#4 Suche Lieder aus verschiedenen Epochen und Musikgenres aus.

9.4 Excel Listen

9.4.1 Sänger-Perspektive und angesprochene Person der Trinität

Nr.	Lied Name	Sänger	Adressat
1	Oceans	Ich	Jesus/ Heiliger Geist
2	Das glaube ich	Ich, Wir	Jesus, Gott Vater, Heiliger Geist
3	Mighty To Save	Ich, Wir	Jesus
4	Christ Is Enough	Ich, Wir	Jesus
5	Cornerstone	Ich	Jesus
6	Was für ein Gott	Ich, Wir	Jesus
7	Hosanna	Ich, Wir	Jesus
8	Still	Ich	Jesus
9	Groß und herrlich	Ich, Sie	Gott
10	From the inside out	Ich	Jesus
11	Führ mich an dein Kreuz	Ich	Jesus
12	Mein Erlöser lebt	Ich	Jesus
13	Alle Schöpfung staunt	Wir, Sie	Jesus
14	One Way	Ich, Wir	Jesus
15	I surrender	Ich	Jesus
16	Alive	Ich, Wir	Gott Vater
17	This is living	Ich	Gott Vater
18	The Stand	Ich	Jesus
19	Mein Retter, Erlöser	Ich, Wir	Jesus
20	Sinking deep	Ich	Jesus

9.4.2 Die Liturgische Handlungen der Lieder

Lied	Begrüß	Gebet	Lobpreis	Schuldbekennnis	Absolut	Predigt	Abendmahl	Glaubensbekenntnis	Segen	Sendung
Oceans		1	1							
Das glaube ich			1					1		
Mighty To Save			1	1						
Christ Is Enough			1				1			
Cornestone			1					1		
Was für ein Gott			1		1		1	1		
Hosanna			1				1			1
Still		1								
Groß und herrlich			1		1		1			
From The Inside										
Out			1	1	1		1			
Führ mich an dein Kreuz					1		1			
Mein Erlöser lebt			1				1			1
Alle Schöpfung staunt			1							
One Way			1				1			
I Surrender		1	1			1				
Alive			1				1			
This Is Living						1				
The Stand			1	1			1			
Mein Retter Erlöser			1				1	1		
Sinking Deep			1				1			

9.4.3 Die Funktionen der Lieder

Lied	Kerygmatische Funktion	Missionarische Funktion	Pädagogische Funktion	Koinoniale Funktion	Seelsorgerliche Funktion	Diakonische Funktion
Oceans				1	1	1
Das glaube ich	1	1	1			
Mighty To Save	1	1				
Christ Is Enough				1	1	1
Cornerstone				1	1	1
Was für ein Gott				1		
Hosanna				1		
Still				1	1	1
Groß und herrlich	1	1		1	1	1
From The Inside Out				1	1	1
Führ mich an dein Kreuz	1	1		1	1	1
Mein Erlöser lebt	1					
Alle Schöpfung staunt	1	1		1		
One Way	1	1		1		
I Surrender						
Alive					1	
This Is Living						
The Stand						
Mein Retter Erlöser	1	1		1	1	
Sinking Deep				1	1	1

9.4.5 Gesamtbiblisches Narrativ

	Schöpfung	Sündenfall	Rettung	Antwort	Zukunft
Oceans	1				
Das glaube ich	1		1	1	1
Mighty To Save		1	1	1	
Christ Is Enough		1	1	1	1
Cornerstone			1	1	1
Was für ein Gott			1		
Hosanna		1	1	1	1
Still	1				
Gross und herrlich	1				
From The Inside Out		1		1	
Führ mich an dein Kreuz		1	1	1	
Mein Erlöser lebt		1	1	1	1
Alle Schöpfung staunt	1			1	1
One Way				1	1
I Surrender				1	
Alive			1	1	1
This Is Living			1	1	
The Stand	1	1	1	1	
Mein Retter Erlöser		1	1	1	
Sinking deep			1	1	

10 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Die angesprochenen Personen der Trinität in den Liedern.....	122
Abbildung 2: Die Sänger-Perspektive der Lieder	126
Abbildung 3 Verhältnis Sänger – Adressaten Referenz	128
Abbildung 4: Die thematischen Schwerpunkte in den Liedern	129
Abbildung 5: Die Anzahl der in den Liedern angesprochenen Themen	134
Abbildung 6: Die Anzahl der in den Liedern angesprochenen Bibel Narrative....	135
Abbildung 7: Die Anzahl der Bibel Narrative Pro Lied.....	142
Abbildung 8: Die liturgischen Funktionen mit den Handlungen im Gottesdienst.	143
Abbildung 9: Die Anzahl der liturgischen Handlungen in den jeweiligen Liedern	144
Abbildung 10: Die Anzahl der jeweiligen Funktionen der Liedern	145
Abbildung 11: Die Gesamtanzahl der Funktionen der jeweiligen Lieder.....	149